

ACADEMIA



V SOUŘADNICÍCH VOLNOSTI

ČESKÁ LITERATURA DEVADESÁTÝCH LET
DVACÁTÉHO STOLETÍ V INTERPRETACÍCH

V souřadnicích volnosti

Česká literatura devadesátých let dvacátého století
v interpretacích

V SOUŘADNICÍCH VOLNOSTI
ČESKÁ LITERATURA DEVADESÁTÝCH LET
DVACÁTÉHO STOLETÍ V INTERPRETACÍCH

ZPRACOVAL KOLEKTIV AUTORŮ

REDAKTOŘI:

**PETR HRUŠKA (POEZIE), LUBOMÍR MACHALA (PRÓZA),
LIBOR VODIČKA (DRAMA), JIŘÍ ZIZLER**

**Academia
Praha 2008**

Publikace vznikla v rámci grantového projektu GAČR 405/03/1136
a výzkumného záměru AVOZ 90560517.

Kniha byla vydána s podporou Akademie věd České republiky.

Lektorovali:

Doc. PaedDr. Iva Málková, Ph.D.

Doc. PhDr. Miroslav Zelinský, CSc.

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

V souřadnicích volnosti : česká literatura devadesátých let
dvacátého století v interpretacích / zpracoval kolektiv autorů ;

Petr Hruška ... [et al. (eds.)]. – Praha : Academia, 2008. –

740 s. – (Literární řada)

ISBN 978-80-200-1630-0 (váz.)

821.162.3 * 82.09 * 82.07

- česká literatura – 20. stol.

- literárněvědné rozbory

- interpretace a přijetí literárního díla

- studie

821.162.3.09 - Česká literatura (o n) [11]

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2008

Photos © agentura Aura-Pont, Jiří Drašnar, Viola Fischerová, Gallimard, Petr Kotyk, Jan
Křesadlo – dědicové, Jan Němec, Petr Rákos – dědicové, Zdeněk Sodoma, Libor Stavjaník,
Jana Stejskalová, Jan Vrak, Jan Zábrana – dědicové, 2008

ISBN 978-80-200-1630-0

OBSAH

Úvodem 9

OTEVŘENÁ DEKÁDA 11

- Okamžik obratu 13
- Neuchopitelná současnost 14
- Kultura a trh – volba, nebo přinucení? 16
- Svědění národa na vedlejší koleji 18
- Postmoderní karneval – naděje i výčitky 18
- Autenticita – vrchol, nebo krize výrazu? 20
- Posuny času 21
- Čas kritiky – hledání kritérií 21
- Nakladatelské cesty 27
- Časopisy a revue 29
- Instituce a události 33

POEZIE 35

- Živel mnohosti 37
- „Básník dnes znamená hovno“ 39
- Suma solitérů 42
- Poezie v časopisech 44
- Starší autoři s vyhraněnými poetikami 45
- Generace šedesátých let 48
- Osamělí běžci 51
- Mladší a mladí 52
- Verše opřené o víru 53
- Básnické meditace a kontemplace 56
- Všechnu moc imaginaci 58
- Skrz každodenní svět 61
- Kritický obraz společnosti 63
- Různé druhy stylizací 66
- Jazyk a hra 68
- Postmoderní tendence 70
- Pavel Řezníček: Kráter Resník a jiné básně (*Jiří Krejčí*) 73
- Ivan Diviš: Moje oči musely vidět (*Jaroslav Med*) 78
- Ivan Jelínek: Světlo a tma (*Vladimír Křivánek*) 84
- Petr Král: Právo na šedivou (*Jiří Krejčí*) 90
- J. H. Krchovský: Noci, po nichž nepřichází ráno (*Martin Pilař*) 95
- Ewald Murrer: Zápisník pana Pinkeho (*Martin Pilař*) 100

Zdeněk Rotrekl: Sněhem zaváté vinobraní (<i>Jaroslav Med</i>)	106
Bohdan Chlíbec: Zasněžený popel (<i>Jiří Zizler</i>)	112
Petr Motýl: Šílený Fridrich (<i>Pavel Hruška</i>)	117
Petr Borkovec: Ochoz (<i>Jiří Zizler</i>)	122
Petr Halmay: Bytost (<i>Pavel Hruška</i>)	127
Jaromír Typlt: Ztracené peklo (<i>Martin Pilař</i>)	132
Miloš Doležal: Podivice (<i>Jiří Zizler</i>)	138
Zbyněk Hejda: Valse melancholique (<i>Nikola Richtrová</i>)	144
Lubor Kasal: Hlodavci hladovci (<i>Pavel Hruška</i>)	149
Jiří Kuběna: Krev Ve Víno (<i>Karel Piorecký</i>)	156
Božena Správcová: Výmluva (<i>Jiří Trávníček</i>)	164
Andrej Stankovič: To by tak hrálo, aby nepřestalo (<i>Martin Pilař</i>)	169
Viola Fischerová: Odrostlá blízkost (<i>Jiří Zizler</i>)	175
Emil Juliš: Nevyhnutelnosti (<i>Vladimír Křivánek</i>)	180
Karel Šebek: Dívej se do tmy, je tak barevná (<i>Jiří Zizler</i>)	186
Vít Slíva: Volské oko (<i>Karel Piorecký</i>)	191
Pavel Šrut: Zlá milá (<i>Nikola Richtrová</i>)	197
Josef Topol: Básně (<i>Nikola Richtrová</i>)	204
Ivan Wernisch: Cesta do Ašchabadu neboli Pumpke a dalajlámové (<i>Vladimír Křivánek</i>)	211
Petr Hruška: Měsíce (<i>Karel Piorecký</i>)	217
Petr Kabeš: Pěší věc a jiné předpokojí (<i>Vladimír Křivánek</i>)	223
Pavel Kolmačka: Viděl jsi, že jsi (<i>Michala Lysoňková</i>)	229
Martin J. Stöhr: Hodina Hora (<i>Jiří Zizler</i>)	236
Bogdan Trojak: Pan Twardowski (<i>Pavel Kotrla</i>)	241
Norbert Holub: Úplně úzké úly (<i>Petr Lyčka</i>)	248
Ivan Martin Jirous: Magorova vanitas (<i>Nikola Richtrová</i>)	254
Kateřina Rudčenková: Ludwig (<i>Pavel Hruška</i>)	259
Karel Šiktanc: Šarlat (<i>Jiří Trávníček</i>)	264
Pavel Petr: Srdéčko skončí (<i>Karel Piorecký</i>)	269

PRÓZA 275

Situační náčrt výchozího kontextu	277
Dva proudy: autenticita a fantasknost	280
Paměti, autobiografie, deníky	281
Útvary na pomezí dokumentarizující autobiografie a prózy	285
Prózy uvolněné imaginace a intertextuality	286
„Klasici“ postmodernismu: Kundera a Křesadlo	287
Generace ukradeného příběhu	288
Polistopadová generace postmodernistů	292

Na pomezí náročné literatury a populární četby	293
Ohlédnutí do minula	297
Feminismus a próza	302
Návrat příběhu	306
Experimenty s lyrizací a jazykem	309
Závěrem	310
Josef Jedlička: Krev není voda (<i>Jiří Zizler</i>)	313
Daniela Hodrová: Théta (<i>Pavčina Krupová</i>)	318
Zdeněk Šmíd: Cejch (<i>Blahoslav Dokoupil</i>)	327
Michal Viewegh: Báječná léta pod psa (<i>Erik Gilk</i>)	334
Jan Zábřana: Celý život (<i>Jiří Fogl</i>)	342
Michal Ajvaz: Druhé město (<i>Kateřina Bláhová</i>)	349
Milan Kundera: Nesmrtelnost (<i>Tomáš Kubíček</i>)	356
Petr Rákos: Korvína čili Kniha o havranech (<i>Kateřina Bláhová</i>)	367
Ludvík Vaculík: Jak se dělá chlapec (<i>Jiří Fogl</i>)	374
Ivan Diviš: Teorie spolehlivosti (<i>Jiří Zizler</i>)	379
Jan Křesadlo: Obětina (<i>Helena Kupcová, Helena Vypřelová</i>)	385
Lubomír Martínek: Mys dobré beznaděje (<i>Kateřina Bláhová</i>)	392
Petr Šabach: Hovno hoří (<i>Erik Gilk</i>)	397
Jáchym Topol: Sestra (<i>Lukáš Foldyna</i>)	403
Bohumil Hrabal: Dopisy Dubence (<i>Blahoslav Dokoupil</i>)	409
Jiří Kratochvíl: Avion (<i>Pavčina Krupová</i>)	417
Vlastimil Třešňák: Klíč je pod rohožkou (Puzzle) (<i>Lukáš Foldyna</i>)	425
Hnat Daněk: Až budeme velcí (<i>Lubomír Machala</i>)	431
Jiří Drašnar: O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu (<i>Lubomír Machala</i>)	439
Roman Ludva: Smrt a křeslo (<i>Erik Gilk</i>)	445
Bohuslav Vaněk-Úvalský: Poslední bourbon (<i>Pavčina Krupová, Lubomír Machala</i>)	451
Ivan Matoušek: Ego (<i>Jiří Zizler</i>)	458
Bohumil Nuska: Padraikův zánik (<i>Jiří Zizler</i>)	463
Karel Švestka: Couvání do času (<i>Jiří Zizler</i>)	468
Jan Balabán: Prázdniny (<i>Tomáš Kubíček</i>)	473
Vladimír Macura: Guvernánka (<i>Lubomír Machala</i>)	479
Josef Škvorecký: Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula (<i>Vladimír P. Polách</i>)	486
Jan Vrak: Obyčejné věci (<i>Oldřich Vágner</i>)	493
Petr „Hraboš“ Hrabalik: Viděno Sudem (<i>Pavčina Krupová</i>)	501
Václav Kahuda: Houština (<i>Pavčina Krupová</i>)	507
Filip Topol: Karla Klenotníka cesta na Korsiku (<i>Kateřina Bláhová</i>)	514

- Miloš Urban: Sedmikostelí (Gotický román) (*Jiří Zizler*) 520
Václav Vokolek: Cesta do pekel (*Erik Gilk*) 526
Alexandra Berková: Temná láska (*Lenka Jungmannová*) 532
Zuzana Brabcová: Rok perel (*Alice Jedličková*) 539
Marian Palla: Zápisky uklízečky Maud' (*Pavčina Krupová, Erik Gilk*) 547

DRAMA 553

- Obecná charakteristika situace divadelní kultury po roce 1989 555
Divadelní krize 557
V čase ekonomických reforem 558
Pocity zmatku a prázdna 559
Hledání původního dramatu 561
Nová centra původní dramatické tvorby 562
Nové souvislosti 564
Knížní a časopisecká vydávání dramatických textů 566
Napětí mezi minulostí a současností: hledání kontinuity 568
Groteskní negace přítomnosti 577
Lyrická tendence 581
Egon Tobiaš: Vojcev (*Michal Čunderle*) 587
Jan Antonín Pitínský: Pokojíček (*Roman Sikora*) 594
Tomáš Rychetský: Nevinní jsou nevinní (*Martin Pšenička*) 601
Jára Cimrman – Ladislav Smoljak – Zdeněk Svěrák: Záskok
(*Eva Formánková*) 608
Antonín Přidal: Sáňky se zvonci – Hra s dopisy (*Libor Vodička*) 615
Karel Steigerwald: Nobel (*Milena Vojtková*) 622
Jan Kraus: Nahniličko – Poněkud dojatý (*Michal Čunderle*) 630
Arnošt Goldflam: Sladký Theresienstadt aneb Vůdce daroval Židům město
(*Libor Vodička, Dora Viceniková*) 636
Lenka Lagronová: Terezka (*Lenka Jungmannová*) 643
Roman Sikora: Smetení Antigony – Pokus o tragédii (*Libor Vodička*) 650
Jiří Pokorný: Odpočivej v pokoji (*Lenka Jungmannová*) 658
Markéta Bláhová: Podzimní hra (*Roman Sikora*) 665
Pavel Kohout: Nuly – Zběžná zpráva pro potomky (*Libor Vodička*) 671
Lenka Kolihová-Havlíková: Krysa (*Roman Sikora*) 679
- O spisovatelích 685
Ediční poznámka 718
Seznam portrétů 719
Doporučená literatura 721
Jmenný rejstřík 722

ÚVODEM

Devadesátá léta dvacátého století představují v dějinách moderní české literatury periodu, pro niž neexistuje analogie. Po více než čtyřech desetiletích nesvéprávného vývoje se situace vrací do normálních podmínek, je anulováno rozdělení našeho písemnictví do tří uměle oddělených proudů – oficiálního, samizdatového a exilového – a dochází k jeho vymanění z ideologického poručnictví a opětovnému znovuzcelení. Dřívější ostrá polarita mezi díly autorů povolených a zakázaných, díly standardně distribuovanými a šířenými specifickým způsobem je vystřídána širokou, až chaotickou pluralitou determinovanou toliko omezeními tržního systému. Množství autorů, poetik, stylů a tendencí vytváří až nepřehlednou změť, která vyžaduje diferenciaci a hierarchizaci. Její naléhavou součástí se stává i potřeba vydělit významná, podstatná a typická díla, vyložit je v nejširších souvislostech estetických, kulturních i společenských a přispět tím k lepšímu reflektování a chápání období téměř na rozhraní současnosti a minulosti.

Příručka V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích se v této snaze volně inspirovala dřívějšími projekty vzniklými na půdě Ústavu pro českou literaturu, zejména třídílným kompendiem Rozumět literatuře I (1986), Česká literatura 1945–1970 (1992) a Český Parnas (1993), které se zaměřilo na interpretaci vybraných děl české literatury od nejstarších dob po rok 1989 a přes jistá dobová omezení poskytlo užitečný přehled českého literárního kánonu. Nyní jsme se pokusili o přístup podstatně komplexnější a důsažnější. Naše práce předkládá profily více než osmdesáti básnických, prozaických a dramatických děl, které poprvé vstoupily do kontextu českého literárního vývoje (tvořeného samozřejmě i literaturou publikovanou v samizdatu a exilu) až po roce 1989, ať už prvním vydáním, nebo takovým uspořádáním, které vytvořilo výrazně nový a původní celek. (Vzhledem k tomu, že české drama minulé dekády z hodnotového hlediska nekoresponduje s úrovní poezie a prózy, rozhodl se redakční kolektiv tuto disproporcii respektovat i kvantitou zařazených děl.)

Česká literatura devadesátých let se jeví jako živý, bohatě vnitřně členěný a mnohovrstevnatý organismus, redakce se proto snažila o pokud možno reprezentativní průřez jejím celkem též s ohledem na úlohu děl originálních, sociálně signifikantních a polemických. Kromě prací autorů dnes již klasických (Bohumil Hrabal, Josef Škvořecký, Milan Kundera, Emil Juliš, Ivan Jelínek, Zdeněk Svěrák – Ladislav Smoljak) dostali významné místo zástupci literatury experimentální či tzv. postmoderní (Mi-

chal Ajvaz, Petr Rákos, Daniela Hodrová, Bohumil Nuska, Ivan Matoušek, Lubomír Martínek) i nejpozoruhodnější mladí debutanti dekády (Jan Balabán, Miloš Urban, Bogdan Trojak, Kateřina Rudčenková). Zároveň redakce nepovažovala za nutné zařadit autory, jejichž přínos české literatuře je sice nesporný, ale kteří do minulé dekády významnějšími díly nezasáhli. Heslář příručky, který je nevyhnutelně jistým kompromisem mezi různými přístupy a preferencemi, byl vytvořen po důkladných diskuzích a s přihlédnutím k mínění odborníků i mimo autorský kolektiv. Jestliže jsme se do souboru rozhodli zařadit i dílo jednoho člena redakce, učinili jsme tak po tzv. zralé úvaze a dlouhých jednáních, proti jeho přesvědčení a s vírou, že bez něj by obraz daného období nebyl úplný – zodpovědnost za tento krok tedy nepadá na hlavu Petra Hrušky.

Jakkoliv jsme usilovali, aby každé interpretační heslo vykazovalo prvky pevné struktury, tj. aby v logických souvislostech dokázalo postihnout tvarovou, ideovou a typologickou jedinečnost a hodnotovou relevanci vykládaného díla a objasnit jeho místo v synchronním i diachronním kontextu, přece jen nebylo naším záměrem dosáhnout naprosté standardizace předkládaných textů. Každý literární druh, a stejně tak každé literární dílo, vyžaduje odlišný přístup, vyplývající z jeho specifických rysů. Na interpretacích též pracovali autoři, kteří podle svého zaměření kreativně akcentovali někdy více dimenzi historickou, jindy spíše teoretickou, vždy však v zájmu hlubšího poznání díla. Původně jsme zamýšleli alespoň v některých případech nabídnout i interpretace alternativní, stále se rozšiřující rozsah publikace nám to ale nakonec neumožnil. To však v žádném případě neznamená, že považujeme zařazené interpretační postupy a závěry za jediné možné, závazné a vyčerpávající – každý podložený a originální interpretační akt má právo na svou existenci ve volné soutěži tvůrčích sil.

Soubor interpretací doplňují čtyři syntetizující studie snažící se postihnout vývojové procesy období z hlediska obecných tendencí i vývoje jednotlivých druhů. Každá interpretace je doplněna tzv. apendixem, který obsahuje ukázkou z díla, koláž reflexí, vyjádření autora, informace o překladech, adaptacích, oceněních i bibliografii předmětu – takto komponovaný celek by měl čtenáře důkladně orientovat v postavení díla ve všech souvislostech a poskytnout mu souřadnice k dalšímu studiu. Na závěr knihy jsme zařadili medailony autorů, které se soustřeďují především na aktivity a tvorbu zařazených autorů v devadesátých letech a nemohou tedy syplovat specializované slovníkové heslo. Doufáme, že se naše práce stane studijním materiálem, příručkou i četbou pro odborníky, studenty, učitele, zájemce o literaturu i širokou veřejnost.

Dílo bychom chtěli věnovat památce našich bývalých kolegů Přemysla Blažička a Jiřiny Táborské, kteří se podíleli na jeho genezi, ale osud jim žel zabránil dočkat se jeho dokončení.

Jiří Zizler

OTEVŘENÁ DEKÁDA

OKAMŽIK OBRATU

V listopadu 1989 se uskutečnilo rychlé a radikální zhroucení represivního totalitního režimu, který ovládal a určoval společenské a kulturní poměry více než čtyři desetítky let. Základním a prvotním úkolem bylo rychlé nastolení politické plurality a budování občanské společnosti, všestranná transformace politická, ekonomická, sociální, právní a kulturní. Poškození a ztráty v oblasti literárního procesu měly mimořádně závažný, ničivý a deprimující charakter. Literatura byla uměle rozdělena do tří proudů: tzv. oficiálního, šířeného normální distribuční cestou, a proudů „nezávislých“, resp. „prohibitních“ – exilového, který se začal rozvíjet už od konce čtyřicátých let, a samizdatového, vynuceného zvláště podmínkami normalizačního období po roce 1968. Vytváření, užívání a šíření prohibiční literatury mohlo být důvodem k perzekučním aktům různého stupně.

Režimní politika se snažila literatury oficiálního a prohibičního okruhu od sebe pokud možno hermeticky oddělit. Vstoupit do všech tří oblastí se v průběhu normalizace podařilo jen nemnoha výrazným osobnostem (např. Bohumil Hrabal, Jaroslav Seifert, Oldřich Mikulášek, Jan Skácel), i když v některých případech za cenu jistých ústupků spisovatele. Jindy politická moc po složitém vyjednávání ustoupila před autorovou prestiží, ale neumožnila normální kritickou recepci jejich tvorby a plnoprávné zařazení do kontextu soudobé literatury. Autoři kolaborující s režimem faktickou dezintegraci programově prosazovali, významná část oficiálně publikujících autorů zaujímal indifferenční či neangažovaná stanoviska pokládaná částí představitelů nezávislého okruhu za absenci solidarity a formu morálního selhání. Stopy nedůvěry a distance poznamenávaly vztahy mezi oficiálními a neoficiálními literáty ještě dlouho po roce 1989. Zároveň se však rozvinul fenomén tzv. pokrývání, umožňující zapovězeným autorům publikovat díla pod jmény literátů povolených. Vzhledem k politické situaci se pokrývání týkalo zvláště překladů cizojazyčné beletrie. Řada „hraničních“ autorů zůstávala omezena též např. na tvorbu písňových textů či literatury pro děti a mládež. Perestrojkové období sklonku osmdesátých let přineslo – na rozdíl od jiných zemí sovětského bloku – jen velmi mírné vydavatelské oživení směrem k problematickým autorům. Komunikační šumy a nedorozumění existovaly také mezi světem exilovým a samizdatovým. Způsobila je kombinace nedostatečné informovanosti, nereálných očekávání i nemožnosti přímého kontaktu ve vlasti proskribovaných autorů s exilovými nakladateli. Řada exulantů se domovu vzdálila i jazykově a počala tvořit v jazyku země, do níž se uchýlila (mj. František Listopad, Milan Kundera, Libuše Moníková, Věra Linhartová, Jiří Gruša, Ota Filip, Jan Novák), což znesnadňovalo recepci celku jejich tvorby.

Proklamovaná reintegrace literatury tedy nemohla spočívat pouze v rehabilitaci exkomunikovaných, v otevření publikačních možností bez mimoliterárních, etických a politických souvislostí, v aktivizaci paměti a zacelování mezer a nevě-

domostí, ale též v obnově přirozených vztahů, generačních a skupinových vazeb i restituci nejrůznějších kontextů. Prvním krokem bylo otevření pojmenování příčin rozdělení literatury a demontáž starého systému. Počáteční období proběhlo ve znamení co možná nejrychlejšího odchodu zdiskreditovaných reprezentantů normalizačních struktur – už tím došlo k destrukci starých schémat. Paralelně se změnami v dosavadních institucích (nakladatelstvích, časopisech) vznikaly nové. V prosinci 1989 se ustanovila Obec spisovatelů jako stavovská apolitická organizace literátů. Zakládala se soukromá nakladatelství – jako první brněnská Atlantis, jež požádala o registraci již před listopadem 1989. Formovala se nová či staronová periodika. Primát první „svobodné“ knihy získal *Dálkový výslech*, rozhovor Karla Hvižďaly s Václavem Havlem, vydaný v prosinci 1989 pohotově nakladatelstvím Melantrich. Od konce revolučního roku se v českých knihkupectvích objevovala produkce exilových nakladatelství dovezená ze zahraničí. Média usilovala rychle informovat o rozloze celé české literatury, potřeba vyrovnat se s jejím neznámým fondem se stala nesmírnou výzvou pro editory a nakladatelské pracovníky, literární kritiky i historiky.

Bylo zřejmé, že listopad 1989 nepředstavoval toliko nový začátek, ale přirozeně také obnovu a návrat. Přetrvávala důležitost reminiscencí na šedesátá léta, nemalá část protagonistů české literatury se však „vracela“ před únor 1948 či k inspiracím prvorepublikovým. Množství revokací, někdy idealizovaných či absolutizovaných, překrývalo zvláště v první polovině dekády projevy a perspektivy současné. Debutanti a nové hlasy české literatury vstupovali do situace nebývale otevřené, svobodné a nadějně, ale přesto pro uplatnění jejich díla někdy také poněkud složité a obtížné.

NEUCHOPITELNÁ SOUČASNOST

První polovinu devadesátých let charakterizoval především neutuchající příval textů, obecně vnímaný jako „atomistický zmatek bez řádu“ (Jiří Trávníček). Trh zaplavily tisíce titulů nejrůznějšího druhu, intencí i úrovně. Návrat do literatury si nárokovali autoři mnoha generací, poetik a směrů (a bylo třeba najít místo i těm, kteří již nežili). Vystávala potřeba reeditovat či nově uvádět díla světové literatury z nejrůznějších důvodů dříve nepřijatelná. Vedle sebe koexistují autoři „rozptýlené generace“ (termín Ivana Slavíka), literátů narozených okolo roku 1920 a postižených zákazy hned po únoru 1948 (mj. Jiřina Hauková, Ladislav Novák, Jan Vladislav, Josef Hiršal, Ivan Slavík, Zdeněk Rotrekl, František Listopad), a tvorba „osmašedesátníků“, vyloučených z literatury v důsledku srpnové okupace (jako např. Milan Kundera, Pavel Kohout, Ivan Klíma, Josef Škvorecký, Eva Kantůrková, Jaroslav Putík, Jan Trefulka), surrealistů různých ročníků, katolických autorů, členů seskupení kolem revue *Tvář* a literátů narozených kolem roku 1936 (zvl. Václav Havel, Věra Linhartová, Jiří Kuběna, Viola Fischerová, Pavel Švanda,

Josef Topol, Milan Uhde), autoři „oproštěné generace“ (Jiří Kratochvíl), pro něž zkušenosti a komplexy minulých traumat (válka, společenské zlomy v letech 1948 a 1968) už znamenaly pouze historické pojmy, a též množství nezařaditelných solitérů a mladých debutantů. Vydávaná díla dělila často desetiletí od jejich skutečného vzniku, což znesnadňovalo jejich kritickou i čtenářskou recepci a plné porozumění – vzhledem k mimořádnému počtu nepublikovaných či „utajených“ děl vznikla situace zřejmě i v souvislostech evropských literárních dějin těžko k něčemu přirovnatelná.

Na okraji zájmu se okamžitě ocitli autoři bývalého establishmentu, jejichž privilegované postavení spočívalo na základech vynuceného ideologického diktátu. Starší představitelé a opory tzv. socialistické literatury odcházeli ze scény a rychle upadali v zapomnění, spektakulární typy angažovaných aktivistů (zvl. Karel Sýs) byly dlouhodobě vystaveny vyostřené averzi. Na periferii však autory podobného profilu vytlačoval více než mimoliterární okolnosti hodnotově neprůkazný a problematický, sotva průměrný a anachronizující – a v tržních podmínkách navíc i čtenářsky nepřitažlivý – ráz jejich tvorby (s výjimkou např. poezie Jiřího Žáčka). Vydavatelské a interpretační opomíjení zprvu postihlo i část významných spisovatelů etablovaných jako vzory socialistického modelu literatury (Vítězslav Nezval, Konstantin Biebl, Vilém Závada, Josef Kainar), ale přitažlivost náhle postrádala i díla autorů jako Josef Hora, Vladislav Vančura, František Hrubín, Jiří Šotola aj., kteří nerezonovali s převažující čtenářskou a vydavatelskou orientací na tvorbu pronásledovanou, proskribovanou či opomíjenou. Nevyjasněná autorská práva sehrála v devadesátých letech roli u vydavatelské cézury kolem díla Ladislava Fukse – a na sklonku dekády i u Bohumila Hrabala. Podstatně hůře se uplatňovali i autoři dříve oblíbení pro vnější atraktivitu tematického plánu (typ Jiřího Švejdy nebo Petra Prouzy; setrvalý komerční úspěch však nadále provázal prózy Vladimíra Párala). U mnoha autorů došlo k citelné změně jejich postavení v literatuře, kdy se vnímání jejich děl posunulo do jiného kontextu, ztrácelo přitažlivost nedostupnosti, kouzla zakázaného ovoce i aureolu opozičnosti (např. Ivan Klíma, Josef Škvorecký, částečně též Bohumil Hrabal, jehož spisy v kritickém vydání vycházely ve stále nižších nákladech). Stále se zmenšoval ohlas tvorby písničkářů (Karel Kryl, Jaroslav Hutka, Vladimír Merta, Vlastimil Třešňák), jejíž dřívější přijímání mělo až kultovní rozměr.

Literární společenství se utvářela spíše okolo jednotlivých periodik – pokusy o programová vystoupení měly spíše podobu individuálních gest prosazujících vlastní poetiku (Jaromír Typl) či deklarativní distance od současných trendů (text *Skrz* Petra Borkovce a Martina C. Putny v *Souvislostech* 2/1993, odmítající postmodernu a hlásící se k tradicionalistickému směřování „do středu“). Nepřehlednou, bohatě rozrůzněnou a znejistělou situaci české literatury popsal Jiří Kratochvíl ve svém eseji *Obnovení chaosu v české literatuře*: „*Dosud nikdy nebyla česká literatura*

*tak svobodná. Ale zůstala jen sama se sebou (a s hrstkou těch nejvěrnějších čtenářů) v autistické a solipsistické izolaci.*¹

Listopadem se definitivně uzavírá doba, kdy ideologický a politický nátlak fatálně a nezměnitelně determinoval jak programové koncepce, tak místo a osud jednotlivce ve světě – dějinné okolnosti nadále zůstávaly existenciální daností, podnětem i výzvou, ale již ne nepřekročitelnou překážkou a neúprosným limitem.

KULTURA A TRH – VOLBA, NEBO PŘINUCENÍ?

„Představa, že kulturu lze nějakým kouzlem vyjmout ze zákonitostí trhu, je naivní,“² konstatoval roku 1990 Milan Jungmann. Vyjádřil tím skutečnost, jež se projevovала stále markantněji. Po počátečním období konjunktury zájmu o literární texty a zvláště o ty, které nebyly ještě před nedávnem dosažitelné, se literatura musela smířit se skutečností, že se stala tržním zbožím. Už na počátku dekády se překvapivě rychle objevily obavy z kolapsu knižního trhu. Roku 1991 bylo registrováno okolo dvou tisíc nakladatelských subjektů, které zahlcovaly trh množstvím publikací. Mezitím došlo k významnému zdražení výroby (zvláště v souvislosti s liberalizací cen po lednu 1991), polygrafických služeb a papíru. Dříve monopolní Knižní velkoobchod, zatížený kvantou neprodejných zásob a nepřipravený na nové podmínky, přestal plnit svou funkci a knižní distribuce hrozila rozpadem. Knihy, zprvu vydávané v nadsazených, někdy i půlmilionových (např. Karel Čapek: *Hovory s T. G. M.*; Ivan Klíma: *Má veselá jitra*) či stotisícových nákladech končily ve výprodejích či rovnou ve stoupcích. V nakladatelstvích se projevovала nezkušenost s ekonomickým řízením a marketingem. Cena knih postupně stoupala až na dvojnásobek reálné ceny z roku 1990. V rozšiřující se nabídce přestávala být kniha atraktivním zbožím.

Trvalou součástí kulturní situace se stala permanentní sebeobhajoba kultury, zdůvodňování jejího práva na existenci a také na státní subvence a přízeň sponzorů. Český literární svět, který „pozbyl peníze, ale také vazbu na moc“³, byl postaven před nutnost vyrovnat se s faktem, že „vztah trhu a umění nebude nikdy bezkonfliktní a nebude nikdy dobrý“⁴. Sebeklamné iluze o „přechodném období“ a příměry „vychýleného kyvadla“, proklamující víru v dočasnost negativních tendencí a perspektivu jejich opětovného návratu k funkčnějšímu a ideálnějšímu stavu, se ukázaly být pouhou chimérou. Provozní problémy vedly počátkem dekády i k situaci, v níž „kulturní obec je posedlá debatou o penězích, ale méně je

¹ Kratochvíl, Jiří: „Obnovení chaosu v české literatuře“, *Literární noviny* 1992, č. 47, s. 5; též in *Příběhy příběhů*, Brno 1995, s. 79–84.

² Jun [= Jungmann, Milan]: „Už panikáři jedou“, *Literární noviny* 1990, č. 26, s. 2.

³ Švanda, Pavel: „Vnitřní domov literáta“ (rozhovor vedl Jiří Kratochvíl), *Literární noviny* 1997, č. 11, s. 11.

⁴ Selucký, Radoslav: „Trh a kultura“, *Literární noviny* 1990, č. 12, s. 3.

*posedlá debatou o tvorbě*⁵. Naléhavě byla kladena otázka, má-li vůbec stát podporovat kulturu, a pokud ano, kdo má být arbitrem potřebnosti, výšky a rozložení subvencí? Česká kulturní politika, hledající rovnováhu mezi soukromým a veřejným, resp. veřejnoprávním prostorem, mezi profitním a nonprofitním sektorem, se přikláněla ke kompromisu. Pomocí dotací a grantů pokrývala část nákladů kulturního provozu (od roku 1994 ministerstvo kultury podporuje vydávání příslušnou komisí navržených děl nekomerční literatury) a zbytek – mnohdy velice podstatný – bylo nutno uhradit z jiných, nestátních zdrojů. V literárním prostředí se projevíly vážné obtíže zvláště s financováním kulturních a literárních časopisů, které už zhruba v letech 1992–1993 ztratily soběstačnost a zůstaly odkázány na různé formy podpory.

Do světa literárního provozu stále agresivněji pronikalo tzv. čtivo, reagující na přirozenou poptávku širokých čtenářských vrstev, ale i na fakt, že po změně společenské situace mnoho čtenářů rezignovalo na bývalé náročnější preference a začalo vyhledávat typ textu, jenž odpovídal potřebám relaxace. I podnikání v kultuře začalo mít tržní charakter a z knihy se stala pouhá spotřební komodita.

Ekonomický liberalismus, jenž rezignoval na humanitní, duchovní i mravní závazky a vazby, nazíral umělecký a intelektuální svět nedůvěřivě a podezíravě. Václav Klaus (ještě počátkem desetiletí pravidelný přispěvatel *Literárních novin*) roku 1998 v polemice s jejich šéfredaktorem o intelektuálech tvrdil, že „*v genech mají zakódovaný elitismus a víru ve svou nadřazenost a mají obrovské ambice organizovat svět podle svých představ*“⁶. Klausův antipod Václav Havel, inklinující k masarykovskému pojetí reprezentace veřejné služby, naopak ztělesňoval spojení politiky a humánně založeného intelektuálního s uměleckými základy. V průběhu desetiletí opakovaně vystupoval proti přílišné racionalizaci, ekonomizaci a materializaci společnosti. Vybízal spisovatele a umělce, aby se neváhali podílet na veřejném životě. Rostoucí protiklad mezi Václavem Havlem a Václavem Klausem a s nimi spojenými hodnotovými sférami se stal i jednou z dominant epochy, ne-li přímo jejím metaforickým zpodobněním. Antiintelektuální tendence se do jisté míry podílely i na snížené ochotě představitelů literární obce vstupovat do společenského dění, komentovat jej a spoluvytvářet. V přesvědčení mnoha z nich však nepochybně přetrvávala víra, vyjádřená na počátku desetiletí spisovatelem Josefem Jedličkou: „*Posléze to nejsou hospodářské vztahy, nýbrž lidská touha po naplněném životě, co utváří a mění svět.*“⁷

⁵ Vojtěch, Ivan: „Kultura – neduživé dítě?“ (záznam diskuze, zaznamenal Ondřej Vaculík), *Literární noviny* 1991, č. 9, s. 1.

⁶ Klaus, Václav: „Tak pravil pan Karfík“, *Literární noviny* 1998, č. 28, s. 1.

⁷ Jedlička, Josef: „Budoucí svět pro všechny“, *Literární noviny* 1990, č. 24, s. 1.

SVĚDOMÍ NÁRODA NA VEDLEJŠÍ KOLEJI

Literatura v českém prostředí mnohdy suplovala slabou či nepřítomnou politiku (ba dokonce vytvářela, alespoň zdánlivě, jedinou opozici). Patetické pojetí spisovatele jako „svědomí národa“ získalo na síle zvláště v podmínkách totalitního režimu a vrcholilo reformním procesem tzv. Pražského jara 1968. Už první diskuze v porevolučních poměrech ukázaly, že úloha spisovatelů a literárního života bude podrobena zatěžkávací zkoušce. Moderní svět byl prezentován jako konglomerát „idejí a životních stylů, kde už nic nejde uspořádat hierarchicky, od středu k periferii, od vyššího k nižšímu, od bližšího k vzdálenému“⁸. V tomto kontextu byla literatura odsouzena ke ztrátě svojí integrující funkce, neboť byl postupně bagatelizován fenomén „významného textu“, jehož hodnotu a významový pohyb může sdílet celé společenství.⁹ Bylo potřeba také redefinovat roli spisovatele ve společnosti:¹⁰ „Spisovatel už není národní a politický tribun, ale mág, iniciační kněz, exaltovaný prorok a snad sám narcisistický a exhibicionistický Bůh,“¹¹ konstatoval Jiří Kratochvíl. V tom však bylo i cosi osvobodivého: „Tónu explicitně angažovanému, vyzývavému společenskému patosu odzvonilo a měřeno takovouto zkušeností zdá se rok 1989 časem, v němž české národní obrození opravdu končí.“¹² Spisovatelé ztratili svůj společenský význam, ale i odpovědnost.¹³ Jedinou jistotou a společným horizontem se stala svoboda tvorby a neomezené možnosti jejího tvůrčího nástroje – jazyka.

POSTMODERNÍ KARNEVAL - NADĚJE I VÝČITKY

Zatímco postmoderní tendence se v západním myšlení i umění začínaly rozvíjet již od šedesátých let, v českém prostředí je jejich otevřený nástup spojen až s počátkem let devadesátých. Postmoderní tvůrci rezignovali na normativní poznání, transcenci i distinktivnost: do popředí v jejich dílech vystupovala mnohoznačná a rozplývavá neurčitost, nahodilá absurdita světa, který je nazírán optikou vysoce individualizované sémantiky a hybridizace, prostřednictvím paradoxu, ironie

⁸ Bělohradský, Václav: „Kultura, trh a pravdy“, *Literární noviny* 1992, č. 27, s. 1.

⁹ „Literatura se nezajímá o svět a svět se nezajímá o literaturu.“ Pechar, Jiří: „Pět let po listopadu“, *Literární noviny* 1994, č. 49, s. 7.

¹⁰ „Jen jako bytost občanská a společenská může uhájit svou potřebu být také nespolečenským zvířetem, svébytným, svéhlavým a jistým svými nejistotami.“ Přidal, Antonín: „Spisovatel jako společenské zvíře“, *Literární noviny* 1995, č. 15, s. 5.

¹¹ Kratochvíl, Jiří: „Česká literatura a politika“, *Tvar* 1993, č. 27/28, s. 1; též in *Příběhy příběhů*, Brno 1995, s. 85–87.

¹² Hruška, Petr: „Šťastný zítřek“, *Host* 1996, č. 6, s. 118.

¹³ „Prestíž si v budoucnu získá jednotlivý spisovatel, jedinec, nikoliv celý cech.“ Jungmann, Milan: „Nejen o věcech obecních“ (rozhovor vedl Jaromír Slomek), *Literární noviny* 1992, č. 16, s. 4–5; též in *V obklíčení příběhů*, Brno 1997, s. 101–107.

a grotesky. Prosazovalo se často dvoustupňové vnímání uměleckého díla, které má „vyšší“ (mystifikace, rafinovaná hra, aluze, formální experimenty, metatextovost) i „nižší“ úroveň (fabulační efekty, spád, humor). Zároveň došlo k rozrušování hranic mezi žánry a styly i k destruování klasických narativních schémat. Postmoderna se vyhýbala přesnému vymezení hodnot, relativizovaná „pravda“ se stala otázkou konsenzu. Literární díla ztratila funkci instrumentu ideového a mravního zápasu o mimoestetické pravdy, do centra vstoupil vztah *text – čtenář*. Schéma *identifikace – odpor* ztratilo smysl, protože dílo nechce jednotlivci skutečnost vnucovat nebo ji nahrazovat, ale chce být jen jedním ze sebereflekujících zrcadel, hrou, dialogem s tajemstvím. Ze zřetel se vytratila i idea celku, unikavý a nepochopitelný svět je chápán jako neuzavřená, tekutá entita s individualizovaným prostorem a časem. Literatura se pohybuje mimo svou dobu a společenský kontext.¹⁴ Došlo k rozkolísání literárního kánonu vzhledem k deklarované nestabilitě díla v proudu vývoje: „V literatuře neexistuje pohyb vpřed, ale jen pohyb jinam.“¹⁵ V centru pozornosti se ocitl jazyk, neboť „podmínkou dějinnosti nejsou ani příběhy, ani filozofická zkoumání, ale řeč, která umožňuje obojí“¹⁶. Nebezpečím postmoderny je inklinace k nezávazné, samoúčelné hříčce a formální i obsahové entropii, nesourodý eklecticismus, který může zastírat tvůrčí bezradnost a prázdnotu. Mezi čisté umění (*art*) a spotřební zábavu (*masscult*) vstoupil postmoderními technikami inspirovaný *midcult*, tvorba vysokou kulturu pouze dovedně simulující a promyšleně kalkulující s obchodním úspěchem. Postmoderní gestace ovlivnila nejen podobu umění, ale i komunikační aranžmá, způsoby stylizace a sebezprezentace tvůrců.

Diskuze o literární postmoderně se v devadesátých letech nejprve odehrávala v rovině střetu mezi zastánci „tradičního“ umění, zaměřeného na celou společnost s řadou relevantních funkcí, a propagátory poetiky v duchu zásady „anything goes“, jež už závazky ukládané zvenčí neakceptují. Bohuš Balajka shrnul výhrady první skupiny v textu *Literatura, která si podřezává větev aneb Nástup blábolismu*, v němž nařkl část postmoderních tvůrců z grafomanie a infantilility. Podobně jako další odpůrci jim vyčítal destrukci věty, verše, syžetové struktury a kompoziční logiky, asociativní automatismus a experimentující zvukové hrátky.¹⁷ Korigující poznámka Miroslava Červenky však upozorňovala, že tvorba fikčních světů „je možná jedním z vrcholných cílů a smyslů umění“¹⁸. „Chaos“ se jevil také jako symptom blízké geneze nové kreativity. Těžko vymežitelná postmoderna mohla být spojována s řa-

¹⁴ „Je nesmírně obtížné, pokud ne přímo nemožné, převést tento náš čas do výstižného příběhu.“ Kratochvíl, Jiří: „Příběh příběhů“, *Literární noviny* 1994, č. 2, s. 4; též in *Příběhy příběhů*, Brno 1995, s. 18–23.

¹⁵ Exner, Milan: „Kritika v době postkritické“, *Tvar* 1993, č. 24, s. 6.

¹⁶ Vrba, Martin: „Jedinečnost bez příběhu“, *Literární noviny* 1994, č. 7, s. 5.

¹⁷ Balajka, Bohuš: „Literatura, která si podřezává větev“, *Literární noviny* 1992, č. 47, s. 4.

¹⁸ Červenka, Miroslav: „Bohuš Balajka postrádá...“, *Literární noviny* 1992, č. 47, s. 4.

dou jmen (Daniela Hodrová, Sylvie Richterová, Zuzana Brabcová, Jiří Kratochvíl, Michal Ajvaz, Jan Křesadlo, Jaroslav Pízl), příznačných určitou čtenářskou náročností svých textů. Obavu z přílišné „exkluzivizace“ literatury mezi jinými vyjádřil Milan Jungmann: „*Tvorba omezená na jediný artistní proud by produkovala [...] literaturu pro literáty, pro znalce, pro fajnšmekry a zbavila by se své živné půdy.*“¹⁹ Experimentální a artistní linie byla v dalších letech nadále posilována. Proti tomu se stále častěji ozývaly výhrady a výtky obviňující tvůrce z absolutizace estetické hodnoty a kultu samoúčelu: „*Norma estetického solitérství jako výrazu osvobození pozbývá tvořivé nosnosti. Bylo by asi třeba uvažovat o opětném návratu ke světu druhých,*“²⁰ podotkl roku 1997 Aleš Haman. Námitky směřovaly zpravidla k prozaikům, ale postmoderní tendence se projevovaly i v poezii: „*Báseň není chápána jako metafyzický instrument, ale jako soběstačné gesto, které je samo u sebe.*“²¹ Postmoderna ve své faktuře integrovala veškerou dosavadní skepsi vůči bel cantu formálně založené lyričnosti.

Ve vztahu k postmoderním idejím se profilovaly i okruhy jednotlivých časopisů – podporu získala v *Tvaru*, odmítavé stanovisko zaujal okruh *Kritické Přílohy* i katoličtí literáti, ačkoliv některé prvky postmodernismu zjevně ovlivnily také jejich tvorbu a směřování.

AUTENTICITA - VRCHOL, NEBO KRIZE VÝRAZU?

Život v totalitních limitech redukoval explicitní vyjádření a přímé pojmenování reality, její nezkreslenou deskripci a komentování. Tento stav, spolu s motivacemi osobními, inicioval genezi řady deníkových textů, které spolu s žánrem pamětí a vzpomínek dominovaly celému desetiletí. Úspěch biografických textů, jako např. již v exilu vydaných pamětí Václava Černého a vzpomínek Bedřicha Fučíka či deníků Jiřího Koláře, potvrdila prestižní anketa *Lidových novin* o knihu roku, v níž zvítězily deníky Jana Zábrany (*Celý život*, 1992) a Ivana Diviše (*Teorie spolehlivosti*, 1994). Hojnost dalších obdobně zaměřených titulů (mj. díla Jana Hanče, Josefa Híršala a Bohumily Grögerové, Zdeňka Kalisty, Josefa Knapa, Lumíra Čivrného, Karla Ptáčníka, A. C. Nora, Zdeňka Urbánka, Sergeje Machonina, Ivana Slavíka, Věroslava Mertla, Ludvíka Vaculíka, Zdeňka Kožmína) dokumentoval silný zájem o revokaci minulosti nazírané ostře subjektivním pohledem oprošťujícím se od diktátu kolektivistického mýtu. Obnovení paměti v její jedinečné, osobně zakoušené podobě, akcentování hlubokého a intenzivního prožívání reality a oživení tabuizovaných a zamlčovaných okolností se ukázalo být závažnou společenskou potřebou. Důraz na „autentickou“ platnost a hodnotu textu se proměnil až v módní trend (viz volný cyklus „Z deníku

¹⁹ Jungmann, Milan: „Kudy kam z chaosu?“, *Literární noviny* 1993, č. 4, s. 7.

²⁰ Haman, Aleš: „Literární program, nebo osobní poetika?“, *Literární noviny* 1997, č. 33, s. 5.

²¹ Štolba, Jan: „Poezie jako výmluva“, *Literární noviny* 1997, č. 43, s. 7.

spisovatele“ v *Literárních novinách* 1993–1995), později napodobovaný i karikovaný. Odkrývání intimního prostoru, v kterém má jedinec příležitost se setkat se svým pravým já, však obnažilo i otázky mravních hranic autenticistních přístupů, kdy publikování privátních faktů může druhé pokořovat, zraňovat a ohrožovat. Vyvolalo námitku, že sugestivita deníků spočívá právě v uspokojování zvědavosti na skrytý život autorských subjektů. V kritických sporech kolem fenoménu autenticity její stoupenci zdůrazňovali mravní naléhavost, přesvědčivost a formální pozoruhodnost deníku jako „otevřeného díla“ překonávajícího konvenční literárnost. Odpůrci problematizovali jeho morální dimenzi i uměleckou hloubku, poukazovali na relativní snadnost, schematičnost a omezenost diaristických děl, jakož i na jejich egotičnost, námětovou banálnost a přepjatost rafinovaných autostylizačních postojů (mj. Pavel Janoušek, Lubor Kasal, Tomáš Reichel). Koncem devadesátých let došlo víceméně k vyčerpání fondu významných prací deníkové a autenticitní literatury (posledním diskutovaným dílem byl text Ivana Landsmanna *Pestré vrstvy*). Ovlivňuje však podobu české literatury i nadále a stala se jedním z nejvýznamnějších fenoménů minulého desetiletí.

POSUNY ČASU

Druhá polovina devadesátých let přinesla stále patrnější proměny v literární atmosféře, recepci i v signifikantních tématech. Nastupující generace autorů uplatňovala právo na nové vidění minulosti. Stále více se rozostřovaly dříve esenciální referenční rámce, znejišťoval se relevantní řád světa, který byl nahrazován otevřeností vůči různým ideovým systémům. Recepční prostor „současné literatury“ začínali postupně obsazovat mladší autoři. Počet vydávaných titulů se stále zvětšoval (až na dvojnásobek oproti počátku dekády). Tlak na konfrontaci s minulostí ustoupil do pozadí. Ve společnosti zesílilo feministické hnutí. Začala se vytvářet další přirozená kulturní centra nezávislá na Praze či Brnu a vytvořila se řada seskupení okolo regionálních časopisů a nakladatelství. Do literárního provozu vstoupil internet se svými klady i zápory: personální unie autora a vydavatele, vysoká flexibilita, pluralita a nezávislost na trhu stojí proti nepřehlednosti, nediferencované bezbřehosti a atomizaci jednotlivých subjektů, mezi kterými je těžké ustanovit hodnotící relace. Literární texty se vyrovnávaly s možností digitalizace, která se do budoucna stala i garantem jejich zachování. Pevnou součástí literárního života se staly i první internetové časopisy (*Dobrá adresa*).

ČAS KRITIKY - HLEDÁNÍ KRITÉRIÍ

V českém prostředí se od devadesátých let devatenáctého století vyvíjel kult kritiky, která utvářela, iniciovala a proměňovala literární vývoj a byla spojena s velkými koncepcemi osobností a autorit jako F. X. Šalda, Václav Černý či Bedřich Fučík. Proto i v okamžiku, ve kterém se konečně může kritika volně projevovat bez jakýchkoliv

omezení a zábran, se k ní literární obec vztahovala s velkými nadějemi a očekáváními. „Doba, do níž vcházíme, je doba kritiky,“²² anoncoval roku 1990 Jiří Brabec. Ale o rok později musel týž autor konstatovat krizi kritiky a vyhlásil, že „je však čas, aby na scénu vstoupil kritik – tvůrce hodnot“²³.

V devadesátých letech se projevovaly dvě protichůdné tendence. Jednou z nich bylo úsilí některých jednotlivců či skupin o rehabilitaci kritiky a kriticizmu, o rozrušení jisté netečnosti, stagnace, a o dynamizaci literárního života. Tomu ale oponoval tlak objektivní reality, v níž kritika stále ztrácela na významu a prestiži a byla nahrazována deskriptivním referentstvím či pouhou propagací. Dlouho po listopadu 1989 byla část kritiky fascinována minulostí, snažila se obnovit řád a hierarchii, znovu nastavit paralyzovaná kritéria. Poptávka po velkých programových koncepcích se vytrácela, kritické myšlení pozbylo „avantgardistický“ přídech, v čemž někteří spařovali „vyprázdněnost epochy“ (Karel Kosík), jiní naopak osvobozující akt (Jiří Kratochvíl). V textu *Čekání na kritiku* sumarizoval Pavel Janoušek roku 1993 obecný stav touhy po polarizující, ostře vyhraněné osobnosti. Příčiny krize kritiky viděl ve skutečnosti, že „de facto neexistují literární události“²⁴. Bohuš Balajka pak tento pocit vyhroutil ve tvrzení, že v českém prostředí neexistuje literární život v pravém slova smyslu.²⁵ Z literární komunikace se vytrácely prvky diskuze a dialogu mezi jednotlivými subjekty a pojetími literárního vývoje a hodnot.

Jan Lopatka viděl ohrožení funkcí kritiky v ustanovení rámce, kdy „*trh se pomocí [...] kritických nástrojů stává skutečností nejskutečnější, stává se pouhým východiskem pro hodnocení*“²⁶. Označil tak realitu, která procházela dekádou skrytě a plíživě v podobě komerčního zájmu na prezentaci díla v médiích a vytváření autorských „fenoménů“, vydání jejichž děl se vždy stává společenskou událostí. Mediální odlesk úspěšnosti může dopadat i na kritiku, jež se pak často soustřeďuje na průzkum sociologických a recepčních souvislostí.

Debaty o kritice, probíhající v letech 1991–1993 kolem některých knih (Jan Lopatka: *Předpoklady tvorby*, 1991; Petr A. Bílek: *Generace osamělých běžců*, 1991), časopi-seckých textů či na půdě Společnosti F. X. Šaldy, ukázaly, jak výrazně se proměnilo kritické pojetí a hodnocení. V souvislosti s příchodem nových teoretických směrů (dekonstrukce, postmoderna) přestával být přijatelný modus autoritativního, neotřesitelného soudu aspirujícího na objektivní pravdu. Kritické stanovisko začalo

²² Brabec, Jiří: „Kritik není Bůh“ (rozhovor vedla Dagmar Sedlická), *Tvar* 1990, č. 9, s. 7.

²³ Brabec, Jiří: „Potřebujeme kritiku?“ (rozhovor vedla Marie Langerová), *Literární noviny* 1991, č. 5, s. 4.

²⁴ Janoušek, Pavel: „Čekání na kritiku“, *Tvar* 1993, č. 17, s. 1; též in *Time-out*, Brno 2001, s. 95–98.

²⁵ Balajka, Bohuš: „Opožděně s troškou do mlýna aneb Godot nepřijde“, *Tvar* 1993, č. 27/28, s. 7.

²⁶ Lopatka, Jan: „Co není a co je kritika“, *Literární noviny* 1992, č. 51/52, s. 9; též in *Šifra lidské existence*, Praha 1995, s. 330–336.

být akceptovatelné pouze jako dílčí názor, kritika inklinovala k hledání skrytých souvztažností, subtilních diferencí pluralizovaných možností hypertextového čtení díla. „Kritik má svobodu volby, jestli se s tím či oním textem vypořádá loajálním, porozumivým výkladem, psychologickou diagnózou nebo názorovým střetem,“²⁷ popsal výchozí stav Josef Vohryzek. Na významu získávala teoretická východiska a postupy, schopné uchopit dobové proměny z odborného hlediska. Aleš Haman v polemice s Pavlem Janouškem přisoudil kritice úlohu „objevování nových modifikací žánrových struktur a druhových forem schopných ztvárnit hodnotovou situaci a problematiku postmoderní doby“²⁸. Pokusy o přehodnocení minulosti (Jaromír Typlt: „Devadesátá léta mezi zátiším a bojištěm“, *Tvar* 16/1993) i kritické zpochybňování autorit (Jaromír Typlt: Jan Skácel; Pavel Janoušek: Ludvík Vaculík; Martin C. Putna: Ivan Diviš; Michael Špirit: Arnošt Lustig) se setkávalo jen s nevelkou rezonancí. Některé polemiky probíhaly spíše dlouhodobě a zastřeně, např. spor o hodnotu a výklad díla Milana Kundery (Milan Jungmann, Růžena Grebeníčková, Jiří Kratochvíl, Michael Špirit, Květoslav Chvatík, Zdeněk Kožmín, Tomáš Kubíček). Když roku 1996 uspořádala redakce *Tvaru* rozsáhlou anketu o kritice, ukázalo se, že jen nepatrná část respondentů přisuzuje kritikovi funkci arbitra. Kritik zde byl charakterizován např. jako „čtenář“ (Jiří Trávníček), „pedagog“ (Martin C. Putna), „prostředník“ (Aleš Haman), „diskutér“ (Ivan Matoušek), „zprostředkovatel“ (Pavel Švanda) nebo „průvodce“ (Jiří Peňás). Představa kritické osobnosti jako soudce, vizionáře, tvůrce literárních programů a modelů ustoupila do pozadí. Česká situace se tak začala přibližovat běžnému anglosaskému modelu, ve kterém se jako kritika chápe veškerý interpretační diskurz. Zároveň se esejistický styl stal výrazně příznakovým, typickým spíše pro spisovatele než kritiky samotné. Celkový stav kritiky ovlivnila též vysoká autorská specializace na jednotlivé literární druhy, bránící syntetičtějšími pohledům a gestům.

Odlišné postoje zaujala většina okruhu *Kritické Přílohy*, odmítající etický i estetický relativismus a usilující o jednoznačný kritický postoj a soud odlišující dobové od nadčasového, efektní a povrchní od hodnototvorného. Velký důraz kladla *Kritická Příloha* také na vztah k minulosti a na mravní důsledky normalizačního kapitalistství. Brzy po svém vzniku se autoři *Kritické Přílohy* (Terezie Pokorná, Michael Špirit aj.) dostali do příkrého střetu s okruhem časopisu *Tvar*: základní polemika se vedla o hodnocení tzv. autentické literatury, ale kořeny spočívaly v odlišném pojetí literárních norem a v podstatě v jiném pohledu na hierarchii životních priorit. Vypjatý důraz na „život v pravdě“ se zde střetával s pragmatictějšími racionalismem zohledňujícím relativitu životních obsahů a lidského poznání.

²⁷ Vohryzek, Josef: „Morčata do třetice“, *Literární noviny* 1992, č. 10, s. 4; též in *Literární kritiky*, Praha 1995, s. 248–250.

²⁸ Haman, Aleš: „O tom ‚oddechovém čase‘ české literatury“, *Tvar* 1991, č. 9, s. 8.

Zvláště v první polovině desetiletí se ještě výrazněji uplatňovali autoři starších generací. Některé z dominantních postav kritiky šedesátých let (Jiří Brabec, Jiří Ope- lík) však na soustavnější kritické angažmá již rezignovali a plně se koncentrovali na práci literárněhistorickou a editorskou. MILAN JUNGSMANN (* 1922; *V obklíčení příběhů*, 1997) pokračoval v obhajobě tradičních hodnot literárního díla, kladoucí důraz na konsenzuální etické přízvuky i společenský status umění, a zařadil se tak k představitelům kritiky, která se nevzdává prosazování úzkého vztahu díla k realitě, zahrnujícího pokud možno i péči o stav světa a zodpovědnost za něj.

Pro JOSEFA VOHRYZKA (1926–1998), věnujícího se přednostně zkoumání dobo- vě příznačných prací prozaických (*Literární kritiky*, 1995), byla typická analytická věcnost, důsledná práce s pojmovým aparátem i konkretizace významotvorných momentů výstavby a ideového směřování díla. Vohryzek hledal zdroje individuální i společenské zkušenosti, z níž se zrodila skutečnost díla a podmínky pro setkání s ním. Jeho kritické uchopení prozaických charakterů i ideové rezonance přechází až v kritiku společnosti.

PŘEMYSL BLAŽÍČEK (1932–2002), vycházející z podnětů fenomenologické filozofie, se v řadě interpretačních studií a monografií, vzniklých zčásti před listopadem 1989 (mj. *Haškův Švejk*, 1991; *Sebeuvědomění poezie*, 1991; *Škvoreckého Zbabělci*, 1992; soubor statí *Kritika a interpretace*, 2002), pokoušel reflektovat proměny postavení umění v moderní době a zjistit, jak umělecké dílo promlouvá k dnešní situaci. Blažíčkův výklad integruje přístupy literárněkritické a filozofické, hledá paralely umožňující přibližovat se interpretací uměleckého textu ke smyslu bytí v jeho celistvosti.

K literárním otázkám se vyjadřoval i divadelní kritik SERGEJ MACHONIN (1918–1995), naléhavě subjektivním tónem artikulující požadavky kázně, řádu a plodně tvořivého sjednocování protikladů.

Kritická tvorba MIROSLAVA ČERVENKY (1932–2005), soustředěná zejména na poezii (*Obléhání zevnitř*, 1996), se opírala o strukturalistickou metodologii, versologicky a textologicky erudovaný přístup umožňující odhalit vnitřní zákonitosti a souvislosti díla i síť významů organizovaných jeho formální invencí, jedinečností i svébytností. Červenka též akcentoval autonomii „fikčního světa“ literárního prostoru.

ALEŠ HAMAN (* 1932) vyniká literárněvědnou všestranností (*Východiska i výhledy*, 2002). Během devadesátých let se agilně zapojoval do řady diskuzí a polemik a soustavně sledoval českou prózu (*Prozaické surfování*, 2001; monografii věnoval Arnoštu Lustigovi, 1995). Haman propojuje důsledně kritický a teoretický pohled, všímá si funkcí poetiky v dobovém literárním a společenském kontextu při snaze hierarchizovat vývojové tendence.

JAROSLAV MED (* 1932) rozvíjí žánr kritického medailonu (*Spisovatelé ve stínu*, 1995; rozšíř. 2004), portrétnujícího osobnosti dříve potlačovaných literátů katolické či duchovní orientace.

Dlouholetý šéfredaktor *Literárních novin* VLADIMÍR KARFÍK (* 1931) se zabýval zvláště tvorbou Jiřího Koláře (monografie *Jiří Kolář*, 1994), soubor jeho esejizujících studií *Literatura je čitelná* (2002) sleduje zvláště princip utváření významové výstavby díla, proměny vypravěče a posuny generační optiky české poválečné lyriky.

Strukturalista KVĚTOSLAV CHVATÍK (* 1930) uplatňuje antropologický přístup a zhusta se vyjadřuje k problémům současné literatury (*Melancholie a vzdor*, 1992; *Svět románů Milana Kundery*, 1994).

Na sledovanou dekádu měl značný vliv JAN LOPATKA (1940–1993; *Předpoklady tvorby*, 1991; *Šifra lidské existence*, 1995), zvláště v okruhu *Kritické Přílohy* a *Kritického sborníku*, přestože sám psal v devadesátých letech kritiky už jen ojedinele. Jeho postoje charakterizuje nedůvěra k literární vykonstruovanosti a umělosti, k předstírání neorganických a nepůvodních prožitků odvozených od speciálních dobových norem, požadavků a potřeb. Lopatkova ostře vyhraněná (a často polemicky přijímaná) koncepce vyzdvihovala autenticistní a existenciální proud české literatury i osobnosti dobových solitérů a outsiderů (Jan Hanč).

Na Lopatku navazující MICHAEL ŠPIRIT (* 1965; *Počátky potíží*, 2006) se uplatnil mj. jako mimořádně výkonný editor, jeho kritická tvorba vyžaduje v důsažných a jednoznačně formulovaných soudech energii nevykalkulované tvořivosti a reviduje „prověřené jistoty“ a zákony domácího literárního provozu.

Široký rozhled po českém i světovém písemnictví, hledání překvapivých vztahů, schopnost vnímavého postřehu i charakterizační umění vyznačují dílo významného překladatele MIROSLAVA ŽILINY (1926–1999; *Texty o literatuře*, 2005), který se kriticky uplatnil až ke konci života.

Výrazné komparatistické zázemí, cit pro individuální autorské odlišnosti a četné kulturologické digrese charakterizují styl RŮŽENY GREBENÍČKOVÉ (1925–1997; *Literatura a fiktivní světy I*, 1995; *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*, 1997).

Původně především filmový kritik JIŘÍ CIESLAR (1951–2006) se v minulé dekádě zaměřil i na literaturu, zvláště diaristického typu (*Hlas deníku*, 2002, správně 2003). Ve stylisticky vytříbených esejích sleduje pohyb textu ve formativních vertikálách autorova života, izoluje osobnost rodící se prostřednictvím díla a pokouší se určit výlučnost, cenu a smysl její tvůrčí a lidské transcendence. V souladu s Šaldou a Černým chápe umělecké gesto především jako mravní výraz rozporuplné vnitřní svobody člověka.

Počátkem dekády publikoval literární kritiku ANTONÍN BROUSEK (* 1941; *Podřezávání větve*, 1999), příznačnou pronikavým sarkasmem a ironií a vůlí rekonstruovat svět literárního díla s akcentem na mravní a tvůrčí integritu autorových přístupů, legitimitu, logiku a vývojové aspekty jeho výrazu.

Společenská role literatury je ve středu zájmu JANA LUKEŠE (* 1950), který v souboru esejí *Stalinské spirituály* (1995) postihuje umělecký i lidský osud literátů, jejichž inspirace pramení z osobních zkušeností se stalinskými represemi.

Významným představitelem interpretační kritiky je ZDENĚK KOŽMÍN (1925–2007; *Umění básně*, 1990; *Studie a kritiky*, 1995; *Skácel*, 1994), soustředěný na otázky stylu a trpělivě rozvíjející v řadě dílčích analýz celkový smysl díla.

JIŘÍ TRÁVNÍČEK (* 1960) se v devadesátých letech věnoval zvláště české poezii. V souboru interpretačních studií *Poezie poslední možnosti* (1996) se zaměřil na básníky „vyvržené časem i dějinami“ (od Jiřího Ortena a Jana Zahradníčka až po Ivana M. Jirouse a Ivana Jelínka) a zabýval se vztahem mezi jejich dílem a dějinným dik-tátem. Kožmín a Trávníček společně napsali přehled vývoje české poezie od čtyřicátých let do současnosti *Na tvrdém loži z psiho vína* (1998), usilující o vyváženou korespondenci mezi stránkou interpretační, kritickou a faktografickou.

SYLVIE RICHTEROVÁ (* 1945) v souboru studií *Ticho a smích* (1997) hledá noetický rozměr a sémantiku fenoménu „smíchu“, podstatu humoru (zejména v díle Jaroslava Haška) v komunikačním systému, usouvztažněnou k mocenským mechanismům a funkci autority.

JIŘÍ HOLÝ (* 1953) se věnuje zvláště české literární historii a interpretaci moderních prozaiků (*Problémy nové české epiky*, 1995).

Literární a divadelní historik a kritik PAVEL JANOUŠEK (* 1956) se stal v minulém dekadě vůdčí postavou časopisu *Tvar*, v bilančních statích (*Time out*, 2001) zaznamenával proměny kódů recepce literatury v souvislostech sociálních a psychologických projevů a procesů. Věnoval se otázkám hodnotových kritérií v současnosti, konstruování možných modelů literárně-sociálních interakcí i projevů dobových autostylizačních fenoménů.

VLADIMÍR MACURA (1945–1999) ve svých sémiologických textech popsal a demytizoval řadu českých legend, klišé a projekcí (*Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony*, 1993; *Český sen*, 1998) i ideologických konstrukcí účelově konstituovaných v období socialismu (*Šťastný věk*, 1992).

V kritické tvorbě PAVLA JANÁČKA (* 1968) se projevuje potřeba vniknout do díla pod zorným úhlem empatického vyladění a meditativně vážít literární události z hlediska mnohostranných, subtilních a někdy zastřených vztahů mezi literárním artefaktem, osobností a kulturním vědomím společnosti.

PETR A. BÍLEK (* 1962) se zprvu specializoval na nejmladší poezii (*Generace osamělých běžců*, 1991), kterou soustavně sledoval, interpretoval a prosazoval. Později přinášel do kritiky nové teoretické podněty a uvažoval o koncepčních otázkách literární historie.

Mezi kritiky personalistické a spirituální orientace se prosadil MARTIN C. PUTNA (* 1968), usilující v esejistické formě o kombinaci poznatků z řady humanitních disciplín (*My poslední křesťané*, 1994, rozšíř. 1999). Efektnost, patos a provokativní útočnost v jeho textech směřují k popření postmoderní libovůle a k identifikaci s univerzálním řádem nadčasových a nadosobních ctností. Putna se také věnuje dějinám katolické literatury (*Česká katolická literatura 1848–1918*, 1998).

V devadesátých letech se vyvíjela též kritika publicistického typu, obrácená k širšímu okruhu čtenářů a naplňující aktualizační a informativní funkce přístupnějším, často až fejetonistickým jazykem. K jejím představitelům patří zvláště VLADIMÍR NOVOTNÝ (* 1946; *Literární kritiky*, 1997), opírající se o důkladnou obeznámenost s celkovou rozlohou českého literárního života, a JIŘÍ PEŇÁS (* 1965; *Deset procent naděje*, 2002), zdomácnělý v poloze zasvěceného kulturního komentátora a glosátora kulturního života.

NAKLADATELSKÉ CESTY

Knižní podnikání zaznamenalo po listopadu 1989 nebývalý vzmach, upomínající na podobně exponovanou dobu první republiky. Vyžadovalo přizpůsobení se rychle se proměňujícím ekonomickým a právním vztahům i adaptaci na akcelerující vývoj komunikačních i reprodukčních technologií. I v těchto svízelných a nepřehledných podmínkách se devadesátá léta stala heroickou dobou českého knižního vydavatelství, které se postupně stratifikovalo, hierarchizovalo a specializovalo. Bývalé tzv. velké nakladatelské domy, zatížené dluhy, velkými provozními náklady a často i konfúzní, podmínkám nepřiléhající koncepcí, postupně zanikly (mj. Blok, Lidové nakladatelství, Melantrich, Orbis, Práce, Svoboda). Česká kulturní veřejnost zvláště bolestně prožívala ztrátu Odeonu, jediného nakladatelství, jemuž se podařilo obstát se ctí i v době normalizace. Jeho roli však záhy přebrala nová malá a střední nakladatelství (Torst, Argo, Volvox Globator). Postupně došlo k profilaci jednotlivých podniků, které si budovaly svou značku a renomé zaměřením na různé aspekty potřeb knižního trhu, od komunistickým režimem zcela opomíjené literatury společenskovědní (Oikoyomenh, Vyšehrad, H&H, Herrmann a synové, Doplněk) až po masovou produkci spotřebního čtiva (Nakladatelství Ivo Železný).

Nakladatelství ČESKOSLOVENSKÝ SPISOVATEL (od roku 1993 ČESKÝ SPISOVATEL) se zaměřilo na dříve opomíjené autory (Arnošt Lustig, Karel Pecka, Emil Juliš, Josef Híršal, Ota Filip, Jaroslav Putík, Ivan Klíma), poskytovalo příležitost novým objevům (Petr Rákos, Michal Viewegh) a ujalo se také edice spisů a souborů (Jan Zahradníček, Jiří Orten, Ladislav Dvořák). Zvláště významná byla úloha nakladatelství při zprostředkování výsledků české literární vědy a estetiky (zvl. edice Orientace; nakladatelství vydalo mj. práce Jana Grossmana, Jindřicha Chaloupeckého, Zdeňka Pešata, Sylvie Richterové, Miroslava Červenky, Jana Lopatky, Milana Jankoviče, Květoslava Chvatíka, Růženy Grebeníčkové, Lubomíra Doležela či Mojmíra Otruby). Snaha trvale sladit prodejnost a kvalitu však ekonomicky neuspěla a firma v druhé polovině desetiletí zanikla.

Z nových nakladatelství se prosadila promyšlená a náročná linie TORSTU Viktora Stoilova (s důležitou rolí redaktora a tvůrce koncepce Jana Šulce), jehož knihy na sebe soustavně strhávaly pozornost a pravidelně se prosazovaly v anketách. Torst vydával deníkovou a memoárovou literaturu (Jan Zábřana, Ivan Diviš, Ivan

Jelínek, Josef Knap, Lubomír Dorůžka), věnoval velkou péči objevování skrytých pozoruhodných talentů (Karel Švestka, Ivan Landsmann) a přistoupil k realizaci řady spisů významných českých autorů, jejichž dílo usiloval představit v jeho posud neznámé úplnosti (Josef Palivec, Richard Weiner, Karel Kryl, Ivan M. Jirous, Jan Vladislav, Václav Havel, Ladislav Klíma). V druhé polovině dekády otevřel literárněvědnou edici Malá řada kritického myšlení (Josef Vohryzek, Jiří Trávníček, Alexandr Stich, Miroslav Červenka, Jiří Pechar, Milan Jankovič, Aleš Haman) a řadu poezie, v níž uvedl mnoho výrazných, často z různých důvodů méně známých osobností.

Brněnské nakladatelství ATLANTIS se specializovalo zprvu zejména na literáty spojené s disentem či exilem (Milan Kundera, Jan Trefulka, Petr Kabeš, Zdeněk Rotrekl, Karel Pecka, Ludvík Vaculík, Eda Kriseová), či během normalizace nepublikující (Jiří Kratochvíl, Pavel Švanda). Uvádělo vzpomínkovou literaturu (Václav Černý, Zdeněk Urbánek, Zdeněk Kalista). Vzhledem k nastupujícím autorům uplatňovalo konzervativnější politiku, ale jeho kmenovým jménem se stal např. Miloš Doležal.

Nakladatelství HOST, působící taktéž v Brně, prosazovalo od počátku své činnosti spisovatele přinášející nový, kontroverzní nebo experimentální tón (Jan Křesadlo, Pavel Řezníček, Jiří Veselský, J. H. Krchovský, Karel Jan Čapek) a autory stojící v prvních polistopadových letech mimo střed zájmu či pozoruhodné debutanty (Pavel Petr, Tomáš Reichel, Bogdan Trojak, Martin Langer, Bohdan Chlíbec, Martin J. Stöhr, Božena Správcová, Petr Hruška, Jan Balabán). Host vydal též soubor básnického díla Ivana Slavíka. Od konce devadesátých let se nakladatelství začíná orientovat také na vydávání české a světové literární vědy v řadách Strukturalistická knižnice a Teoretická knihovna.

Proměnu ve své koncepci uvádění české literatury zaznamenalo nakladatelství MLADÁ FRONTA. Počátkem dekády poskytovalo příležitost řadě začínajících autorů (Ivan Matoušek, Michal Ajvaz, Jaromír Typl, Emil Hakl, Petr Borkovec, Ewald Murrer, Petr Motýl) i tvůrcům náročnější literatury (Věra Linhartová, Karel Eichler, Jiří Gruša, Sylvie Richterová), posléze se však zaměření na českou literaturu zužovalo, až zůstalo víceméně omezeno na dílo Jiřího Koláře, knihy Karla Šiktance a Pavla Kohouta a klasická díla českého básnictví v edici Květy poezie.

Ambiciózní projekt vydávání českých autorů otevřelo nakladatelství HÝNEK, jež začalo kolem poloviny desetiletí publikovat spisy či průřezy dílem řady českých spisovatelů (Arnošt Lustig, Ivan Klíma, Jaroslav Putík, Eda Kriseová, Alexandr Kliment, Daniela Hodrová, Michal Ajvaz, Vladimír Macura, Daniela Fischerová), ale finanční problémy redukovaly a poté ukončily záměry firmy.

Brněnský PETROV řízený Martinem Pluháčkem-Reinerem se stal podnikem soustředěným výlučně na produkci české prózy a poezie – zisky z lukrativního vydávání děl Michala Viewegha mu umožnily dotovat edice New line a Nezavedení a ztrátová díla dalších autorů. V Petrovu publikovali např. Přemysl Rut, Petr Hrbáč, Norbert

Holub, Ewald Murrer, Lubor Kasal, Václav Kahuda, Pavel Kolmačka, Alexandra Berková, Bohuslav Vaněk-Úvalský, Vít Slíva, Ivan Wernisch, od konce desetiletí i Jiří Kratochvíl.

NAKLADATELSTVÍ LIDOVÉ NOVINY se v edici Česká knihovna pokusilo rehabilitovat vydáváním české klasiky reprezentativním výběrem ze zlatého fondu domácího písemnictví. Knihy vycházejí v jednotné grafické úpravě a jsou doprovázeny odbornými komentáři.

V jedno z předních nakladatelství rychle vyrostla pražská TRIÁDA, vydávající spisy Jana Kameníka a díla Pavla Rejchrt, Ivana Diviše, Jaromíra Zelenky, Ivana Slavíka.

Brněnská VETUS VIA, která se oddělila z olomoucké Votobie, přinášela tvorbu autorů (nejen) katolické orientace (Jiří Kuběna, František Listopad, Josef Suchý, Karel Křepelka, Josef Mlejnek). Původní VOTOBIA, akcentující alternativnost a beatnický styl, též vydávala některá koncepčně jí konvenující díla české literatury (Petr Mikeš, Jiří Olič, Egon Bondy, Jan Vrak).

PASEKA, původně založená pro vydávání díla Josefa Váchala, se vypracovala v jedno z výrazných nakladatelství. Orientovala se však spíše na odbornou historickou literaturu. V beletristické produkci dávala současným českým autorům prostor jen okrajově, s výjimkou komerčně úspěšného Petra Šabacha.

Významnou roli sehrála PRAŽSKÁ IMAGINACE, realizující náročné projekty spisů Bohumila Hrabala a Egona Bondyho, což ji finančně vyčerpalo.

Z dalších nakladatelství získal ještě význam zaniklý ERM (vydavatel díla Egona Hostovského a zprvu i Milady Součkové), PRIMUS (přinášející tvorbu Jana Beneše, Františka Kautmana a Jana Buriana) a koncem desetiletí příbramská KNIHOVNA JANA DRDY, zaměřená na českou poezii všech generací (Rudolf Matys, Josef Hiršal, Marek Stašek, Jiří Gold, Kateřina Rudčenková).

ČASOPISY A REVUE

Přirozeným prostředím pro svět literatury jsou především literární a kulturní časopisy a revue. Po listopadu 1989 jich vzniklo značné množství, vzhledem ke kapacitě české kultury až neúměrné. Záhy však narážely na přirozené limity. Dramaticky se zvyšující náklady prokázaly nemožnost jejich finanční soběstačnosti a závislost na nedostačujících státních dotacích. Permanentní nejistota, neschopnost finančně ohodnotit práci redakční i přispěvatelskou znesnadňovaly možnosti velkorysejší koncepční práce. Příznačná byla malá komunikace napříč časopiseckým spektrem, značná ideová, generační i regionální rozrůzněnost a fenomén tematických čísel (*Iniciály, Souvislosti, Analogon* aj.).

LITERÁRNÍ NOVINY (vedené 1990–1999 Vladimírem Karfíkem) zprvu vycházely jako příloha *Lidových novin*, od roku 1992 pak samostatně. Snažily se všestranně navázat na plodný odkaz stejnojmenného časopisu ze šedesátých let, který podle

názoru Milana Kundery „*neexistoval tehdy [...] nikde na světě*“²⁹. Časopis měl ambice stát se výkladní skříní českého intelektuálního života, přinášet vrcholné texty českých spisovatelů, kritiků a esejistů, poučeně informovat o domácím i zahraničním kulturním dění, věnovat se kontinuálně politice, společnosti a ekologii. Důležité místo na počátku zaujímala reflexe disidentské a exilové zkušenosti, chápaných jako ztráta, zisk i etická výzva. *Literární noviny*, spojované zejména s generací „osmašedesátníků“, rozšířenou o některé příslušníky nezkompromitované střední a mladší generace, čelily podezřením z tendencí „monopolizovat“ právo na reflexi české kultury. K jejich kmenovým autorům patřil Ludvík Vaculík s kontroverzními texty o slovenské otázce, životním prostředí, trestu smrti aj. Jeho protipólem byl Václav Bělohradský, hájící legitimitu liberálního postoje ke světu. Politicky a ideově se týdeník hlásil také k názorům Václava Havla, mimo jiné i otiskováním jeho důležitých projevů. Varovným hlasům, radikálně skeptickým k současnosti (Karel Kosík), časopis po odmítavé reakci čtenářů již neposkytoval místo. Počátkem roku 1996 došlo k přelomové změně grafické úpravy, objevily se nové přílohy a zvolna se proměňoval okruh spolupracovníků. Započal se vleklý sestup úrovně a významu *Literárních novin*. Nový šéfredaktor Jan Patočka (od roku 1999) obrátil směřování týdeníku. Důraz je kladen na společenskopolitická témata, problémy občanské společnosti a ekologii. Autorské zázemí časopis získal spíše mezi zástupci mladších generací a kultura a umění se zde staly pouze menšinovou, doplňkovou částí časopisu.

Týdeník a od roku 1993 čtrnáctideník TVAR se zrodil již na počátku roku 1990 převzetím a renovací bývalého týdeníku *Kmen* (šéfredaktor Michael Třeštík, později Lubor Kasal) a zaměřil se na široký celek české literatury a kultury. Jeho autorský okruh tvořil určitý „průnik“ mezi bývalým samizdatem a šedozónním předlistopadovým prostředím. *Tvar* hledal diferencovanější vztah k současnosti s jistou mírou nadhledu a odstupu od nové situace. V časopisu nalézala místo řada postojů blízkých postmodernismu, odmítajících normativní pojetí literatury. Konfrontováním kritických reflexí, provokováním diskuzí i častým pořádáním anket se časopis snažil iniciovat projevy literárního života a poskytovat mu nové impulzy. Inklinoval k podpoře mystifikačních tendencí (mj. spisovatel Jarmil Křemen), relativizujících hrátek a persifláží. Boření mýtů a legend se věnovaly i mnohé eseje a studie. Roku 1994 zavedl *Tvar* přílohu *Tvary*, přinášející ucelené bloky poezie i prózy, esejů i literárněvědných studií zpravidla nezavedených autorů. V polovině desetiletí periodikum též poskytlo azyl textům zaniklého časopisu *Lettre internationale* (podobně jako *Literární noviny* přenechaly část prostoru *Přítomnosti*). Na ploše časopisu se v průběhu dekády výrazně projevila generační obměna české literatury.

²⁹ Kundera, Milan: „O slavnosti a hostech“, *Literární noviny* 1990, č. 34, s. 3.

Brněnská revue *HOST* (v samizdatu od roku 1985) střídala v letech 1993–1996 dvouměsíční a čtvrtletní periodicitu, od roku 1997 vycházela jako měsíčník. V prvních letech pracovala s komponovanými bloky, profily autorů a hnutí (katolíci, surrealismus), kdy „každé číslo bylo zacelením nějaké neznalosti“³⁰. Velkou pozornost revue věnovala poezii. Původní kritika byla z počátku jen na okraji. *Host* však tiskl v překladech zahraniční teorii a esejistiku. Už kolem roku 1995 se *Host* více obrátil k současnosti a v letech 1997–1998 začal být jeho profil dynamičtější a pestřejší. Orientoval se na široký okruh čtenářů, s důrazem na reflexi soudobého literárního dění. Od roku 1997 vychází *Host* jako měsíčník a o dva roky později získává novou strukturu i grafiku.

REVOLVER REVUE (v samizdatu od 1987) se zaměřila na literaturu a výtvarné umění. Přinášela koncept autenticity, kreativního sepětí života a díla umělce. Permanentně se soustřeďovala na ukázky tvorby autorů mnohdy provokující „alternativní“ kultury, postav opomíjených a nekonformních, outsiderů hledajících svou cestu mimo koridor středního proudu i osobností v různých zemích pro své aktivity a postoje perzekvovaných a tabuizovaných. Od roku 1995 ji doplňovala KRITICKÁ PŘÍLOHA, navazující výběrem příspěvatelů i kritickými požadavky na linii revue *Tvář* z šedesátých let. Vyhraňovala se proti světu mediálního rozřezávání, banalizaci a ústupkům náročným kritériím. Předmětem jejího odmítání byly i důsledky relativizace hodnot současné společnosti. Časopis se důsledně věnoval mravním okolnostem tvorby a kulturního života, sledování literárního provozu, otázkám spojeným s předpoklady vzniku díla a jeho přijímáním. Kritické postoje zde směřovaly k odhalování kulturotvorných mechanismů. Časopis se konfrontoval s ostatními médii, upozorňoval na jejich slabiny, poklesky a nebezpečné tendence, za kterými nalézal konkrétní zájmy jednotlivců či uskupení. Části kulturní i odborné veřejnosti byl časopis obviňován z militantnosti, sektářských a elitářských tendencí.

KRITICKÝ SBORNÍK (v samizdatu od 1981) byl redakčně i autorsky propojený s *Kritickou Přílohou* (redigoval jej Jan Lopatka, po jeho smrti Karel Palek = Petr Fidelius), dlouhodobě přispíval ke konstituování kritického prostředí publikováním textů z oblasti literární vědy, lingvistiky, estetiky a filozofie. Seriálem komentovaných ukázek z dějin české literární kritiky obracel pozornost k přehlíženým historickým souvislostem. Revue konfrontovala různé metodologické přístupy a pěstovala i myšlení metakritické. Značný význam tu měla rubrika bibliografická, mapující český samizdat.

Od předlistopadového společenství se odrážela i revue *SOUVISLOSTI* (od 1990), zprvu vázaná na okruh katolických autorů a rozvíjející odkaz tvůrců starších i minulých generací v široké filozoficko-kulturní koncepci spojené s křesťanským svě-

³⁰ Fic, Igor: „Poezie je nejvznešenější žánr“ (rozhovor vedli Tomáš Reichel a Miroslav Balaščík), *Host* 1997, č. 8, s. 6.

tovým názorem a jeho „starým příběhem“. S příchodem mladších literátů (Martin C. Putna) se revue začala zaměřovat na konfliktnější témata moderního křesťanství (feminismus, homosexualita, underground, teologie osvobození). Propojovala „archaické“ hodnoty a nové kontexty a záhy ztratila církevní podporu. Časopis, ubírající se cestou hutných tematických čísel (mj. věnovaných apokalyptice, regionalismu, dětství v literatuře, Slovanstvu, Slovinsku, Řecku apod.), sice ještě dlouho oslovoval religiózně a spirituálně laděné čtenáře, ale jeho konfesijní i křesťanský ráz se rozvolnil a postupně vytrácel.

K dalším časopisům křesťanské provenience patřil zejména AKORD, redigovaný od roku 1989 (zprvu ještě v samizdatu) Zdeňkem Rotreklem a poté (od sezony 1992/1993) Ivou Kotrlou, grafickou úpravou, strukturou i výběrem textů navazující na stejnojmenné periodikum předúnorové. Exkluzivní Box Jiřího Kuběny (samizdatově od roku 1988, poté od roku 1992) vycházel pouze jako občasník.

Surrealistický ANALOGON navázal na jediné číslo, které se podařilo vydat v roce 1969. Stal se reprezentantem českého surrealistického proudu. Přihlásil se k teoretickým a uměleckým východiskům Karla Teigeho a Vratislava Effenbergera i k světovému surrealistickému hnutí. Přetiskoval dokumenty, teoretické stati a ukázky imaginativního umění tvůrců současných i minulých – neskrýval subverzivní postoje vůči dnešní západní společnosti i jejímu obecnému vkusu.

REVUE LABYRINT (od 1997) se vyvinula z nakladatelského věstníku (LABYRINT 1990–1992, LABYRINT REVUE 1993–1996) v objemnou, multidisciplinární revue přínášející pestrou koláž literárních ukázek, recenzí, teoretických textů i reprodukcí výtvarného umění.

Řada původně regionálních časopisů překročila svůj dosah. Olomoucká ALUZE (od 1997), univerzitní bohemistická revue, se věnovala vedle beletrie a literární kritiky výrazně také soudobé literární teorii. Na akademické půdě vznikl i další olomoucký časopis SCRIPTUM (od 1991), který se orientoval zvláště na světovou literaturu. Opavská ALTERNATIVA (od 1994, později ALTERNATIVA NOVA, ALTERNATIVA PLUS) se vedle zaměření na moravsko-slezskou tvorbu obracela i k historickým reminiscencím a pospolitosti „rozptýlené“ generace. První publikační příležitost mladé básnické generace nabízely časopisy LANDEK (Ostrava, od 1995) a vendryňský WELES (od 1996), založený autory z moravsko-polského pomezí. Spolu s časopisem PROSTOR ZLÍN (od 1992) dokazovaly nezávislost literatury na pražském centru. Téměř výlučně poezii se věnovala periodika OBRATNÍK (Praha, 1994–1999) a zlínské Psí víno (od 1997), jež vycházelo v redakci (a za finančního přispění) Jaroslava Kovandy.

Literární život devadesátých let ovlivnily i časopisy, jejichž trvání bylo krátké. INICIÁLY (1990–1994) byly připravovány již na sklonku osmdesátých let jako časopis mladých autorů. Zprvu se však spíše orientovaly na literaturu „nezavedenou“. Kromě beletristických textů publikovaly příspěvky z oblasti teorie a kritiky a snažily se reflektovat „bod současnosti“ v toku literárního vývoje.

Brněnský ROK (1990–1993) navazoval na tradici *Hosta do domu*. LETTRE INTERNATIONALE (1990–1994), redigovaný Antonínem J. Liehmem, byl českou mutací velkorysé mezinárodní revue. Původně samizdatové VOKNO (zaniklo 1995) se věnovalo „jiné“, alternativní kultuře „okraje“ (drogy, umělá inteligence, virtualita, homosexualita). Navázal na ně ŽIVEL (od 1995) a pokračoval v průzkumu subkultur a minorit.

Vysoké ambice měl NEON (1999–2000), jenž vydávalo nakladatelství Petrov. Pokoušel se naplnit formu reprezentativního a výpravného kulturního časopisu otevřeného širokým vrstvám čtenářů.

Literatuře byly věnovány také kulturní přílohy deníků. NÁRODNÍ 9 (od 1993, později pouze NÁRODNÍ) *Lidových novin* publikovala recenze, rozhovory a glosy. Každoročně připravovala anketu o nejlepší knihu roku. Její vývoj od pečlivě redigovaného (Jan Lukeš, Pavel Janáček), živého a autorsky kultivovaného periodika k nevzrušivému a sterilnímu komplementu ilustruje tápání kulturních sekcí českých deníků. Jen krátce vycházela v *Lidových novinách* příloha UMĚNÍ A KRITIKA, jejíž nekompromisní kritičnost odradila vedení listu od jejího dalšího vydávání.

Kulturně-literární příloha *Práva SALON*, zřízená roku 1996, přinášela různorodou tříšť beletristických ukázek, rozhovorů a fejetonů. Stala se také názorovou tribunou Karla Kosíka a Václava Bělohorského. V rubrice *Literární encyklopedie Salonu Práva* představovala nová jména české literatury.

Komunistické *Haló noviny* od roku 1995 prezentují literární časopis OBRYS-KMEN (redigují Karel Sýs a Daniel Stroj), navazující již svým názvem na časopisy z osmdesátých let. Periodikum je základnou autorů spojených s normalizací, odmítajících současnou podobu české kultury z ultralevicových pozic a vystupujících v roli nových „disidentů“ a „zakázaných autorů“. Vedle novinové verze vychází časopis i na internetu.

INSTITUTE A UDÁLOSTI

Do institucionálního rámce české literatury patří její stavovské zázemí, reprezentované Obcí spisovatelů. Prvním předsedou se v revoluční atmosféře stal Václav Havel, který se této roli pro zaneprázdnění záhy vzdal (ve funkcích předsedů jen krátce pobýli Karel Šiktanc a Ivan Wernisch, poté je vystřídali Milan Jungmann, Eva Kantůrková a Antonín Jelínek). Obec spisovatelů deklarovala svou úlohu v zajišťování profesních zájmů svých členů a v obecných kulturních úkolech (komunikace a mezinárodní setkávání spisovatelů, otázky dotací a subvencí, propagace literatury, konference a semináře, kulturní výměna, péče o kulturní instituce národa). Zájem mladších autorů tato organizace příliš nepřítáhla, což dokazuje vysoký věkový průměr jejich členů.

V Česku byla také obnovena činnost Centra mezinárodního PEN-klubu (jako předsedové působili Ivan Klíma a Jiří Stránský). V roce 1994 se v Praze konal mezinárodní kongres PEN-klubu s řadou významných hostů. O dva roky později jeho

česká pobočka uspořádala konferenci *Literatura, vězení, exil*, již vyjádřila podporu utlačovaným autorům všude ve světě.

Atmosféru literárního života dotvářejí také literární ceny a soutěže (důležitějších je v České republice kolem čtyř desítek), které představují pro autory morální satisfakci i finanční injekci. Pořadatelé vždy usilují o to, aby se předávání cen stalo společenskou událostí. Jejich udělování může vypovídat o určitých procesech v literárním prostoru, někdy však poukazuje spíše na určité skupinové zájmy apod. V devadesátých letech bylo hlavní tendencí odměňovat „za zásluhy“, tj. oceňovat celoživotní dílo autorů působících v exilu nebo samizdatu. Takový charakter měla prestižní Cena Jaroslava Seiferta, udělovaná nadací Charty 77 od roku 1986 (v devadesátých letech se laureáty stali: 1990 Emil Juliš, 1991 Jiří Kolář, 1992 Josef Hiršal a Ivan Wernisch, 1993 Bohumil Hrabal, 1994 Milan Kundera, 1995 Antonín Brousek a Petr Kabeš, 1996 Jiřina Hauková a Zbyněk Hejda, 1997 Karel Milota, 1998 Věra Linhartová, 1999 Jiří Kratochvíl a v roce 2000 Pavel Šrut). Mezi další patří Cena Karla Čapka, Cena Egona Hostovského, Cena Jana Zahradníčka, Cena Toma Stopparda, kritickým osobnostem určená Cena F. X. Šaldy, Cena Jiřího Ortena pro mladé autory do třiceti let, překladatelská Cena Josefa Jungmanna, Cena Nadace Českého literárního fondu či nakladatelské ceny (Knížního klubu, Mladé fronty aj.).

Ve snaze zvýšit renomé literatury a navázat na přerušenu prvorepublikovou tradici jsou od roku 1995 udělovány Státní ceny za literaturu (za významné původní dílo české literatury a překlad do češtiny) garantované ministrem kultury. V devadesátých letech cenu za původní tvorbu obdrželi Ivan Diviš (1995, *Teorie spolehlivosti*), Emil Juliš (1996, *Nevyhnutelnosti*), Milan Jankovič (1997, *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*), Vladimír Macura (1998, *Guvernantka, Český sen*), Josef Škvorecký (1999, celoživotní dílo) a Karel Šiktanc (2000, *Šarlat*). V oblasti překladu paralelně získali ocenění, vesměs s přihlédnutím k dosavadní tvorbě, Josef Hiršal, Ludvík Kundera, Luba a Rudolf Pellarovi, Jindřich Pokorný, Lumír Čivný a Anna Valentová.

Poslední dekáda minulého století probíhala pro českou literaturu ve znamení otevřenosti. Vystavila ji novým podmínkám i možnostem. Přinutila ji zbavit se pocitu výlučnosti a umožnila splácet vytvořené dluhy. Vyvedla ji z izolace, ale zároveň jí ukázala nebezpečí ghetta jiného druhu. Ponechala ji samotnou s jejími tvůrčími schopnostmi, které jedině mohou zaručit cestu do budoucna.

Jiří Zizler

POEZIE

ŽIVEL MNOHOSTI

Zmatek svobody se zmocnil života devadesátých let. Vtrhnul do všech společenských oblastí, vtrhnul samozřejmě také do literatury a tedy i do poezie. Po přehledných, protože hubených letech oficiálně publikované literatury je tu náhle mnohost, nový živel, ve kterém nám bude dáno žít a který sám bude generovat nezvyklé nejistoty, vzrušení a nepokoje. Bylo by pošetilé pokoušet se devadesátá léta „uklidit“, neboť jejich povaha a možná i smysl spočívá patrně právě v oné neroztříditelnosti, ve zmatečné koexistenci všeho se vším. Bylo by to zvlášť pošetilé v případě stovek básnických děl, která se v devadesátých letech objevila a u jejichž autorů je často přímo patrná ambice nebýt snadno zařazen – mnohdy jako pochopitelná reakce na dobu, v níž zařazené mělo být vše. Můžeme si však zajisté všimnout alespoň různých obecnějších tendencí, různých názorových magnetických polí této doby, různých soustředných projevů a společné situace.

Samotný počátek devadesátých let byl také v poezii především zpřítomněním minulosti. S nevídanou rychlostí zaplavila pultry knihkupectví díla autorů, kteří do té doby zůstávali v částečné či úplné publikační nemilosti. Jednalo se přitom o díla, která byla napsaná v době leckdy i dávno minulé (např. Kolářova *Prométheova játra*) a která byla do té doby šířena pouze samizdatově nebo vycházela v exilových nakladatelstvích. Nežřídkou vycházely jednomu autorovi dvě i tři knihy v jednom roce (Ivan Diviš: *Moje oči musely vidět*,³¹ 1991; *Žalmy*, 1991; *Noc, nebudeš se báti...*, 1991; *Sursum*, 1991; Ivan Wernisch: *Ó kdežpak*, 1991; *Frc. Překlady a překrady*, 1991; Karel Šiktanc: *Ostrov Štvanice*, 1991; *Utopenejch voči*, 1991; *Jak se trhá srdce*, 1991; Petr Kabeš: *Skanseny*, 1991; *Obyvatelná těla*, 1991 atd.). Byla publikována do té doby prakticky neznámá tvorba undergroundu nebo poválečného surrealismu. Objevila se nová vydání děl, která vyšla před únorem 1948 nebo v liberálnějších šedesátých letech a za normalizace byla vyřazena z prodeje a z knihoven (Ivan Blatný: *Melancholické procházky*; Karel Šiktanc: *Mariášky* aj.), objevily se výběry z děl dlouho nedostupných (Jan Skácel: *Noc s Věstonickou venuší*, 1990; Zdeněk Rotrekl: *Sněhem zaváté vinobraní*, 1991; Bohuslav Reynek: *Vlídne vidiny*, 1992 aj.) nebo verše z pozůstalosti (Oldřich Mikulášek: *A trubky zlatý prach*, 1990; Jan Skácel: *A znovu láska*, 1991). Slovníkové příručky (zejména vydání samizdatového *Slovníku zakázaných autorů 1948–1980*, usp. Jiří Brabec, Jan Lopatka, Jiří Gruša, Petr Kabeš, Igor Hájek, 1991) měly, podobně jako pravidelné biografické a bibliografické rubriky v časopisech, co nejrychleji pomoci napravit zmrzačené povědomí o literární minulosti. Čtenáři se na začátku devadesátých let horečnatě seznamovali se jmény, díly a osudy zamlčených autorů. Je to poslední krátké období, kdy básnické knihy vycházejí v desetitisícových nákladech, obstojně se prodávají a čtou.

³¹Tučnou kurzivou jsou při prvním výskytu ve výkladu označeny tituly děl, která mají svá samostatná interpretační hesla.

V roce 1990 ale také ještě „dobíhaly“ ediční plány některých nakladatelství, vytvořené v předlistopadových poměrech a odrážející tehdejší uvolněnou atmosféru. V Klubu přátel poezie nakladatelství ČESKOSLOVENSKÝ SPISOVATEL tak vyšel například dlouho očekávaný výbor poezie Václava Hraběte *Blues pro bláznivou holku*, v SEVEROČESKÉM NAKLADATELSTVÍ *Hra o smysl* Emila Juliše a v nakladatelství PRÁCE *Český orloj* Karla Šiktance. Přestože největší nakladatelská i čtenářská pozornost byla upřena na již zmíněnou zpřítomnělou minulost a básníci léta proskribovaní dostávali pochopitelnou přednost, vycházely tu a tam již od počátku svobodných poměrů také nové sbírky autorů patřících k tzv. generaci osamělých běžců. Jde o autory, kteří vesměs debutovali v osmdesátých letech a podobou i obsahem svých veršů více či méně odmítli prototyp tehdejší oficiální poezie, jak ji reprezentovala starší generace florianovsko-skálovská i mladší sýsovsko-žáčkovská. Představitelé obou těchto generací, preferovaných bývalým režimem, nacházeli nyní publikační prostor paradoxně především v bývalém mnichovském exilovém nakladatelství OBRYS/KONTUR (edice Poezie mimo domov), jehož majitel a básník Daniel Stroč pokračoval v první polovině devadesátých let ve vydavatelské činnosti.

Kromě dohánění minulosti se na počátku devadesátých let v poezii také debutovalo. Až do roku 1993 tady byla k dispozici mladofrontovní edice Ladění, založená pro debutující autory už roku 1987. Prostřednictvím Ladění do literatury vstoupili Jaromír Typlt, Ewald Murrer, Pavel Rajchman, František Vašek, Emil Hakl, Michal Čapek, Pavel Ctibor a další.

Dříve samizdatový časopis VOKNO založil už v roce 1990 stejnojmennou edici, proměněnou postupně v nakladatelství s novou edicí nazvanou 13×18 – ta sehrála významnou roli při představování autorů zejména z okruhu bývalého undergroundu a samizdatových tisků. Prvních oficiálně vydaných knih se zde dočkali např. Pavel Zajíček, Vratislav Brabenec, Jáchym Topol, Bohdan Chlíbač, Fanda Pánek, později Petr Halmay nebo Luděk Marks.

Neméně důležitá byla pro debutanty role nakladatelství PRAŽSKÁ IMAGINACE, které zprostředkovalo v edici nazvané Nulté knížky čtenářům prvotiny Petra Borkovce, Martina Langera, Sabriny Karasové a dalších.

V edici M.U.K.L., prazákladu pozdějšího nakladatelství VOTOBIA, zase vyšly debuty Jana Vraka, Pavla Petra, Milana Knížáka nebo Petra Motýla, v českobudějovickém VELARIU prvotiny Milana Děžinského, Patrika Linharta nebo Viktorie Rybákové. Sbírkky ze všech tří naposled zmíněných edic již měly typickou podobu mnoha debutů devadesátých let: tenké, „scvaknuté“ sešítky básní s ekonomicky nenáročnou grafickou úpravou v nákladu několika stovek výtisků. Zároveň se v této době začíná objevovat záplava básnických sbírek, sborníčků či almanachů nezavedených autorů vydaných vlastním nákladem nebo za finančního přispění jiného subjektu a nabízených při nejrůznějších příležitostech, na literárních večerech apod. Část poezie

tak přijímá polooficiální, latentní způsob existence motivovaný ekonomickými obtížemi či osobní autorovou volbou.

Na celém území republiky vznikalo velké množství nakladatelství, většinou ovšem s efemérní životností. Zhruba od poloviny devadesátých let se ustálilo pouze několik výraznějších, která kontinuálně přinášela básnickou produkci. Hlavní vydavatelské dluhy minulosti byly v té době již splaceny a ediční řady se soustřeďovaly na vydávání nových básnických knih autorů všech generací, popřípadě na vydávání sebraného díla nejvýznamnějších básnických osobností předchozího období. Výrazná činnost editorská patřila k podstatným rysům devadesátých let; v jejich průběhu vychází úctyhodná řada sebraných spisů takových autorů, jako je Jan Skácel, Oldřich Mikulášek, Bohuslav Reynek, Jan Zahradníček, Ivan Blatný, Jiří Orten, Josef Palivec, Egon Bondy, Karel Hynek, Jiří Kolář, Richard Weiner, Karel Šiktanc, Petr Kabeš, Ivan Slavík, Josef Topol, Ludvík Kundera, Ivan M. Jirous, Vladimír Vokolek a další (v revidovaném vydání vycházejí sebrané spisy Vladimíra Holana).

Z pražských nakladatelství se básnické tvorbě věnoval především TORST, PASEKA, ČESKÝ SPISOVATEL, MLADÁ FRONTA, KLOKOČÍ (spolu s příbramskou KNIHOVNOU JANA DRDY), menší nakladatelství PROTIS, KRÁSNÉ NAKLADATELSTVÍ, TRIÁDA, popř. edice časopisu ANALOGON (surrealisté). V druhé polovině devadesátých let lze hovořit o přesunu vydavatelského centra poezie na Moravu, především do Brna, kde v té době existovala řada významných nakladatelství podstupujících riziko ekonomických ztrát při soustavném vydávání básnických knih (HOST, PETROV, VETUS VIA, ATLANTIS, VĚTRNÉ MLÝNY). V Olomouci působila produktivní VOTOBIA; v moravských nakladatelstvích publikovala i řada autorů z Čech a vznikaly obsáhlé ediční řady poezie.

„BÁSNÍK DNES ZNAMENÁ HOVNO“³² **ANTONÍN SOVA**

Společenský zájem o poezii, který v samém počátku devadesátých let poněkud vzrostl, však opadnul velmi rychle. Přestože to do jisté míry platí o literatuře obecně, patrně žádný z literárních druhů nebyl tímto nezájmem postižen tolik, jako právě poezie. Celé období lze charakterizovat mimo jiné také opakovaně probíhajícími anketami a polemikami (časopisy *Tvar*, *Literární noviny*, *Host* aj.) o příčinách ztráty prestiže, o perspektivách básnického slova a o roli básníka v novodobé společnosti.³³ Typická v tomto ohledu byla setkání básníků a kritiků na moravském hradě Bitově, organizovaná kastelánem hradu, básníkem Jiřím Kuběnou, a majitelem nakladatelství Petrov Martinem Pluháčkem (básně publikuje pod jménem

³² Holan, Vladimír: *Bagately*, Sebrané spisy Vladimíra Holana 10, Praha 1988, s. 401.

³³ Např. Zdena Bratršovská, František Hrdlička versus Petr A. Bílek, *Tvar* 1993, č. 26 a 37–38.

Martin Reiner). Probíhala pravidelně na podzim v letech 1996–2000 a především v prvních třech letech za hojně účasti nejvýznamnějších tvůrců. Jedním z vnitřních důvodů těchto setkání byla právě interpretace výše zmíněných poměrů, v nichž se poezie ocitla. Bítovské slety, nečekaně reflektované i médii, byly zvláště výmluvné: básníci, opevnění jakoby ve svém posledním útočišti, často hořce či v blasfémii, ironicky i hystericky přiznávali marginální vliv poezie na širší čtenářskou veřejnost a groteskní roli básníka v současné společenské situaci: „*V prostoru Čech a Moravy konstatujeme téměř úplnou hermetiku pro věc poezie – téměř nikdo zde poezii nečte, nekupuje, a když, tak s podezřelými obtížemi.*“³⁴ „*Co si však počít s básníkem v demokratických poměrech, tj. v prostředí všeobecné plebejskosti, kdy jediným myslitelným posláním kultury je zábava? [...] [Básník] nemá sice pro nikoho význam, ale na chvíli je schopen svou bizarností zaujmout. Tak se dnes básníci z proroků proměnili v šašky...*“³⁵

Příčin byla snášena celá řada. Jedna z nejčastějších interpretací stavu hovořila o tom, že poezie ve svobodných poměrech ztratila podobně jako jiné literární druhy zástupné funkce, kterými disponovala v období komunistické totality a které ji zvýznamňovaly. Poezie se podle tohoto názoru dnes „[...] – od první poloviny 30. let poprvé nebo dokonce vůbec poprvé – vrací sama k sobě; prostá již funkcí výchovných, osvětových, ideologických a vůbec všech, které jsou nějak spjaty s dějinnými úkoly. Národní obrození jako by bylo dokončeno až tady“³⁶. Jindy je původ „bezvýznamnosti“ básnických knih shledáván v drastické konkurenci nových médií. O vytěsňování literatury televizí a filmem se opakovaně hovoří v průběhu celé poloviny století, nyní však masivně roste také vliv videa, počítačů a zejména internetu, který podle mnohých ohrožuje samu faktickou existenci knihy a s ní i intimního čtenářského prožitku, jehož nejvlastnějším příkladem je právě soustředěná četba veršů z tištěné, výtvarně upravené sbírky. O budoucnosti knih se vedou časté diskuze. Devadesátá léta provází na jedné straně určitý strach z internetu, despekt vůči tomuto studenému, neosobnímu médiu, na druhé straně však také jeho nadšené přijímání zejména nejmladší generací a zkoumání nových publikačních možností právě jeho prostřednictvím. Na sklonku milénia výrazně roste počet internetových časopisů zabývajících se poezií, webových stránek s literárním obsahem, antologií i celých sbírek básní „zavěšených“ na internetu (mnohdy paralelně s knižním vydáním) a také reflexí internetového života na stránkách klasických literárních periodik. Internet se stává nejdemokratičtějším a nejpřístupnějším publikačním prostředkem, což ovšem podstatně poznamenává také kvalitu textů, jež prezentuje. Snadná, rychlá možnost publikace i anonymita tvůrce dovoluje uveřejňovat téměř cokoliv. Optimismus pra-

³⁴ Diviš, Ivan in *Bitov '96*, Brno 1997, s. 17.

³⁵ Kasal, Lubor in *Bitov '98*, Brno 1999, s. 48.

³⁶ Trávníček, Jiří in Kožmín, Zdeněk – Trávníček, Jiří: *Na tvrdém loži z psiho vína*, Brno 1998, s. 256.

menící z dostupnosti, z možnosti výběru i skepse vyvěrající ze záplav blábolu se tak pokouší o uživatele internetu stejnou měrou.

Zdáleka ojedinělé však nebyly ani hlasy, které hovořily o tom, že hlavní vinu na nezájmu veřejnosti o poezii nesou básníci sami, respektive jejich neschopnost napsat výrazné, vskutku oslovující nové dílo, které by zaujalo svojí neotřelostí, vnitřní opravdovostí a naléhavým vyslovením obecnějšího pocitu generačního nebo celospolečenského. „*Básníci sami svou nestřídmostí, zoufale malou měrou soudnosti a sebekritičnosti zdevalvovali své jméno i jméno Poezie, a to dokonale a dlouhodobě. [...] Jak hodně ji zřídili, a přitom jak málo plodů své vesměs neopětované lásky – sebelásky dokázali vynést na světlo boží a uchovat při životě v touze po vlastní nesmrtelnosti.*“³⁷ Takto nesmlouvavě vidí stav poezie J. H. Krchovský, jeden z mála básníků, jehož dílo přitom zaznamenávalo po celá devadesátá léta výjimečný ohlas: knižní výběry básní z rukopisných sbírek vycházely v dotiscích a dalších vydáních a lákaly četné posluchače na literárních večerech.

Jistý protipól různým skepsím pak tvořily postoje, v nichž převažovalo smířené přijetí situace jako koneckonců něčeho přirozeného, dovolávající se holanovského pojetí, v němž umění a poezie je „*něco pro někoho, nic pro všechny*“³⁸. Více než masová odezva se v takovýchto postojích vyzdvihuje význam hlubokého individuálního prožitku třeba jen několika věrných čtenářů, který uděluje poezii nenápadný, ale důležitý smysl. Výlučnost poezie tak nemusí být nic a priori znepokojivého a kvantifikační měřítko mohou zkreslovat skutečnou roli básně, která se podílí na tajemné rovnováze světa čímsi drobným, avšak nepominutelným. Jako by se básní jistým způsobem vyvažoval sklon k povšechnému, módnímu a utilitárnímu a nabízel se alternativní prostor – při vědomí, že nepoužitelnost a „nesrozumitelnost“ básně je předpokladem jejího nejvlastnějšího kouzla.

V postavení poezie se jistě odrážela také obecná povaha současné doby i povaha doby předchozí, v níž publikovat bylo obtížné i jednoduché. Skutečné osobnosti musely v sedmdesátých a osmdesátých letech buď na vydání knihy rezignovat, nebo se pokoušet obtížně prosazovat svůj rukopis v hlídaném prostoru oficiálních publikačních možností. To ovšem logicky provázela relativní snadnost publikování pro velký počet těch, kteří zaručovali ve svých verších přinejlepším jen kultivovaný, neproblematický a nevýrazný průměr. Tak vlastně docházelo již tehdy ke zřetelnému úpadku společenské prestiže a role básníka i poezie. Básníci zklamali tím, jak si zakázali vidět rozporuplnou pravdu a za básně vydávali zveršované proklamace a politicky služebné agitky. Zklamali tím, jak pozemskému světu sami upřeli rozměr metafyzický, jak obcházeli nicotu, existenciální úzkost i víru v duchovní hodnoty transcendentní povahy. Jak tuto násilně profánní, materialisticky „vykostěnou“ sku-

³⁷ Krchovský, J. H. in *Bítov '96*, Brno 1997, s. 79–80.

³⁸ Holan, Vladimír: *Noc s Hamletem*, Praha 1964, s. 25.

tečnost už jenom přizdobovali lyrickým slovem a jak se snažili vsugerovat veřejnosti, že poezie je vlastně pouhý ornament na povrchu, dekorace pro útlou chvíli.

Poezie do devadesátých let vstupovala i s touto reputací. Nyní se do ní sice vrátila všechna životní drsnost, tvarová pestrost, autentická rozporuplnost, ocitla se však ve zcela nové realitě. Zájem veřejnosti, přirozeně orientovaný zpočátku na vše, co bylo zakázané – a sem patřila i řada básnických hodnot –, se brzy stočil úplně jinam. Ve společnosti zavládlo pragmaticky strohé slovo tržního světa, rychlé a vtíravé slovo reklam a politických proklamací. Životní styl akcentoval pohotovost, efekt, suverénní sebevědomí a „snadnou omyvatelnost“. V povaze poezie však zůstala jistá pomalost, ať už v důrazu, jenž klade na slovo, v neochotě vyjvit vše naráz, ve výzvě k vrácení se nebo ve způsobu četby, v permanentní nehotovosti a neuzavřenosti, kterou báseň je. Tato pomalost se ocitla v přímém protikladu k dobovým dějům. Zkratku verše, v němž chce být ukryto „ticho celého světa“, nahradily jiné úsečnosti, podobné jen zdánlivě: hudební klip, reklamní slogan, SMS zpráva. Někteří autoři publikující v devadesátých letech se ovšem pokouší novým fenoménům přizpůsobit podobu i povahu svého psaní. Jiná část vyrůstá v přímé opozici vůči těmto jevům. Básníci zápolí s novou skutečností, někdy ji spíše obtížně dohánějí, než aby mohli aspirovat na možnost pronikavě se k ní vyjadřovat.

SUMA SOLITÉRŮ

Podstatná část poezie se v průběhu devadesátých let stále více stahuje do intimity, opouští veřejný prostor a přímou angažovanost v něm. Svou roli zde jistě hraje historická zkušenost, jak takové přímo angažované básně ve své většině s odstupem času dopadají. Až na výjimky³⁹ nevzniká ani bezprostředně po listopadu 1989 poezie odrážející explicitně převratné dějinné události, což je jev v českých poměrech dosud nevídaný. Básníci s úlevou opouštějí svou úlohu z předešlých dob, totiž vyjadřovat se přímo k takovýmto skutečnostem – s výjimkou některých autorů preferovaných za komunistického režimu (Miroslav Florian, Karel Sýs aj.), kteří ve svých básních systematicky záporně referují o událostech osmdesátého devátého roku a následném období.

Zmíněná intimita souvisí s tím, že autory devadesátých let lze s trochou zobecnění označit jako sumu solitérů. Básnické poetiky se utvářejí spíš než kdekoliv jinde v samotě tvůrčího hledání, mnohdy přímo ve vědomé snaze nespadat pod žádný „program“. I v tomto období sice občas vznikají určitá seskupení a autorské okruhy (např. okolo časopisů), ale jde spíše o spřízněnost životních osudů a vnějších okolností než o sjednocování poetik a uměleckých výrazů, vyrůstajících z nějakého společného manifestu. Mezi výjimky patří kromě surrealistů také např. postmoderně

³⁹ Např. Žák, David Jan: *Jak padá podzim*, České Budějovice 1991.

laděné sdružení Kvašňák (též „*mikroorganismum Q*“) nebo skupina mladých brněnských autorů semknutých kolem *Almanachů Vitrholc*, které spojuje antiintelektuální postoj a syrová, tzv. vegetativní lyrika. Aktivita takovéhoto uskupení jsou ovšem značně sporadické. Přesto se i v devadesátých letech objevily v mladších autorských okruzích pokusy o manifestační vystoupení – v roce 1993 byl Jaromírem Typltem vyhlášen tzv. vratifest *Rozžhavená kra* (*Iniciály* 1993, č. 31 a 32), vyzývající k následování avantgardních východisek a pojetí básně jako „*vůle k extrému*“. V tomtéž roce zformulovali Martin C. Putna a Petr Borkovec svá stanoviska v manifestačním textu pod názvem *Skrz* (*Souvislosti* 1993, č. 16), v němž odmítli postmodernu i avantgardu a vyzývali ke klasicistní kázní a zodpovědnosti reflektované tvorby s vědomím literární tradice (tento postoj byl blízký řadě autorů spirituální orientace, mezi něž patřili Pavel Rejchrt, Jaromír Zelenka, Pavel Kolmačka, Bohdan Chlábek). Také Martin Reiner ve svém manifestu nazvaném *Neoklasicismus* (*Literární noviny* 1998, č. 36) o čtyři roky později pléduje pro hodnoty tradice, pro staré náměty a formy, pro něž žádá nový jazyk a především humor (jeho vystoupení však nese již zřetelné stopy ironie). Uvedená manifestační úsilí vyvolala ve své době určitou polemiku, nepřinesla však výsledek v podobě výrazněji semknutých autorských skupin.

Když se básník Roman Szpuk pokoušel v roce 1990 zformulovat manifest, který by vyjadřoval společné literární postoje *Skupiny XXVI*, založené již v osmdesátých letech, dopadly jeho opakované snahy neúspěšně, neboť skupinu tvořily osobnosti příliš nesourodé. Podobně vyzněl ojedinělý pokus Jakuba Zahradníka uspořádat obsáhlý sborník *Přetržená nit*, který se měl stát společnou výpovědí mladé básnické generace. Sborník sice v roce 1996 vyšel, nestal se však ničím víc než souhrnem poezie rozkolísané kvality, kterou zde prezentovali zcela odlišní autoři v náhodném, hlouběji neopodstatněném výběru. Úhrnem řečeno: v poezii nyní dominuje neochota k jakémukoliv podřizování se a snaha učinit básnické slovo i jejího autora nezávislým pokud možno na nikom a na ničem.

Neznamená to ovšem, že by v tomto období chybělo to, čemu se říká literární život – spíše naopak. Literární život je nyní založen především na vzájemném setkávání, které básníkům svým způsobem supluje nedostatek jiné pozornosti vůči jejich tvorbě. Lze to vnímat jako určitou reakci na skutečnost, že poezie postupně vypadá z veřejného zájmu, že většina nakladatelství stále opatrněji zařazuje do svých edičních plánů sbírky básní, že nabídka těchto sbírek chybí ve většině komerčně orientovaných knihkupectví a že je novinové kulturní rubriky většinou důsledně odmítají recenzovat v obavě z poklesu čtenářského zájmu o tyto přílohy. Básnická setkání, literární večery a festivaly, z nichž některé se pravidelně opakovaly, zastupují svým způsobem nakladatelství, knihkupectví i recenzní rubriky, neboť autoři zde často prezentují nevydané texty, nabízejí svazečky svých veršů a podstupují své dílo kritickému hodnocení publika.

Určité iniciativy mladších autorů mají až jakýsi obranný ráz a výmluvně charakterizují situaci, do níž se především tzv. nezavedená poezie postupem času dostala. Někteří básníci (např. Petr Motýl) vydali své sbírky ve strojopisu, který obsahuje zároveň soupis potenciálních čtenářů s adresami; ten, kdo strojopis přečte, předá jej dalšímu ze seznamu, aby se tak zajistilo určité minimální šíření textu. V roce 1995 iniciuje skupina autorů střední generace (Oscar Ryba, Pavel Zdražil, Bohuslav Vaněk a další) vznik a krátkodobou existenci tzv. projektu KOPR (zkratka komunikačního prostoru), který měl shromáždit databázi nezavedených autorů a prostřednictvím kontaktních adres vytvářet „uzlová místa“, jimiž by se šířily jinak téměř nedostupné informace o rozmanitých literárních aktivitách těchto autorů na různých místech republiky.

POEZIE V ČASOPISECH

Nedílnou součástí literárního života tvoří vždy také časopisy a pohyb kolem nich. Zejména v první polovině devadesátých let vzniklo veliké množství literárních periodik, většina z nich se však nedožila vydání více než několika čísel (ROK, INTERVENCE, MODRÝ KVĚT, LANDEK, RMEN, ARKÁDA, KVAŠŇÁK, MODERNÍ ANALFABET). Přesto jich existovalo několik, které si postupně získaly celorepublikovou důsaznost, překonaly ekonomická rizika spojená s vydáváním a významným způsobem odrážely literární dění devadesátých let: LITERÁRNÍ NOVINY, REVOLVER REVUE, TVAR (od roku 1994 zde vycházela příloha Tvary, která byla věnovaná drobnějším beletristickým dílům – svou „sbírku“ zde vydala řada začínajících a neznámých básníků). K nim se v průběhu devadesátých let přiřadil také brněnský HOST, ve kterém převažoval zájem o poezii. Kolem časopisu, jehož básnickou redakci tvořili (vedle Miroslava Balaščíka) Martin J. Stöhr, Tomáš Reichel, Petr Čichoň a Pavel Petr, se postupně utvořil širší okruh přispěvatelů, básníků narozených většinou v šedesátých a sedmdesátých letech, kteří do literatury vstupovali svými prvními sbírkami vydávanými často právě ve stejnojmenném nakladatelství.

Nesporný význam pro nezavedenou literaturu měly na počátku devadesátých let INICIÁLY (na šéfredaktorském místě se vystřídali též básníci Vladimír Křivánek a Ewald Murrer). Literární platformou surrealistů se stala revue ANALOGON, nejvýznamnější z časopisů zaměřených především na literaturu křesťansky orientovanou byly SOUVISLOSTI (členem redakce Petr Borkovec), podobné zaměření měl také brněnský BOX, řízený Jiřím Kuběnou.

Kromě těchto periodik působila v té době na český literární život řada dalších časopisů, z nichž některé posléze zanikly (LIST PRO LITERATURU, SCRIPTUM, KAVÁRNA A.F.F.A., ALTERNATIVA NOVA), nebo vycházely nepravidelně a zřídka (ALUZE). Objevily se však také důležité časopisy přímo zaměřené na poezii, a to především opět na onu nezavedenou, např. POETICKÁ REVUE OBRATNÍK (řízená Jakubem Zahradníkem, později Jiřím Flaišmanem). Výrazná byla časopisecká usilování na Moravě. WELES (založen roku 1996 Bogdanem Trojakem a Vojtěchem Kučerou ve Vendryni u Třince)

se stal svébytným pokračováním ostravského MODRÉHO KVĚTU (vedeného Ivanem a Petrem Motýlovými), z něhož „přebral“ a rozšířil původní autorský okruh, sestávající převážně z mladých autorů narozených v šedesátých a sedmdesátých letech. Také proto, že oba zakladatelé žili v Brně, byl tento okruh do značné míry identický s tím, jenž publikoval v časopise i nakladatelství Host. O rok později než WELES vznikl ve Zlíně časopis pro současnou poezii PSÍ VÍNO (vydávaný Jaroslavem Kovandou). Hlásil se k *Divokému vínu* z konce šedesátých let a usiloval o podobné zaměření – tedy pozornost k poezii nejmladší generace, k začínajícím básníkům. I zde se pravidelně objevovala jména známá z *Hosta*, *Modrého květu*, *Obratníku* či *Welesu*.

STARŠÍ AUTOŘI S VYHRANĚNÝMI POETIKAMI

Nejstarší generací vstupující do literárního kontextu let devadesátých byli básníci narození v desátých letech tohoto století. Patří sem Viktor Fischl a autoři křesťansky orientované lyriky Zdeněk Rotrekl, Ivan Slavík, František Daniel Merth, surrealisticky inspirovaní Ludvík Kundera a Zdeněk Lorenc, bývalá členka Skupiny 42 Jiřina Hauková i tvůrci experimentální poezie Josef Hiršal a Emil Juliš, u kterého ovšem v této době již dominuje meditativní typ poezie. Mnohem početnější byla pak generační vrstva autorů s datem narození spadajícím do dvacátých let či počátku let třicátých. Jsou mezi nimi básníci, kteří se uvedli v literatuře jako členové Skupiny *Května* (Karel Šiktanc, Miroslav Holub, Miroslav Červenka, Miroslav Florian) a jejichž básnické i životní osudy se pak výrazně rozcházejí (proskribovaný Šiktanc, režimem preferovaný Florian), nebo bývalí příslušníci Skupiny *Mladé fronty* Jaromír Hořec a Miloš Vacík. Objevily se nové knížky těch, kteří mohli hojně vydávat v předchozím období (Josef Jelen, Ludvík Středa), i těch zapovězených (Zbyněk Hejda). Vycházejí sebraná díla undergroundových „legend“ Egona Bondyho či Ivo Vodseďálka i výrazné sbírky četných emigrantů (Ivan Diviš, František Listopad). Také v této věkové vrstvě se najdou autoři tíhnoucí k experimentu (Ladislav Novák, Libor Koval, Bohumila Grögerová), meditativní lyrici (Jan Vladislav), (post)surrealisté (Milan Nápravník). Patří sem konzervativní katolík Rio Preisner i Josef Hrubý, básník tichých ponorů do hlubin dějinného času a prožívané lidské vzájemnosti (*Yorick*, 1995). Solitérním zjevem zůstává Jiří Veselský, autor rozjitřené senzuality, s níž ve svých nových verších umanutě přistupuje ke svému ústřednímu tématu – dospívající dívce (*Mýtus organismu*, 1997).

Literárními událostmi devadesátých let se často stávala první oficiální tuzemská vydání děl vzniklých v předchozích obdobích: to lze říci např. o Šiktancově *Českém orloji* nebo o Hejdově souboru *Básně*. Někteří starší autoři jako VIKTOR FISCHL (1912–2006) nyní nová díla nepublikují, nebo texty z devadesátých let vřazují do obsáhlých konvolutů přinášejících především tvorbu z dřívějších období (Jan Vladislav: *Fragmenty a jiné básně*, 1998; Emil Juliš: *Nevyhnutelnosti*, 1996 aj.). Mnohé výrazné osobnosti, které se začaly literárně prezentovat leckdy už v prvních poválečných

letech, či především v průběhu uvolněnějších let šedesátých, a které za sebou měly často i hojně publikační aktivity samizdatové či exilové z období pozdějších, však vydávají nové sbírky vznikající již v tomto čase. Autoři se v nich začasté ocitají před prastarým úkolem – udržet svou vyhraněnou poetiku, aniž by se vytratila neotřelost a naléhavost jejich poezie, která je ve většině případů především výrazem velikých existenciálních tísní a tenkých lidských nadějí.

U IVANA DIVIŠE (1924–1999) prudce stoupá vášnivá kritičnost vůči společnosti a hořkost skeptika věštícího neodvratnou zkázu lidské civilizace. Dějiny jsou mu především nepoučitelným hromaděním zla a zhnusení z nich vyjadřuje v enumezacích lidské surovosti, které procházejí sbírkami devadesátých let (*Tresty*, 1994; *Kateřina Rynglová*, 1996; *Češi pod Huascaránem*, 1998) až k *Veršům starého muže* (1998). Stále popudlivější je u Diviše i touha po Bohu; v poslední sbírce se víra jeví už čímsi absurdním a naděje v tajemný smysl existence je přehlušována rouhačským vzednutím vůči všemu, včetně nejvyšší autority: „*Co si mám myslet o svém (i tvém?) Bohu/ jestliže nechal svého jediného syna – [...] prostě ve stychu? [...] Kde byl v té chvíli Bůh –/ proč nezasáhl?/ Lze ovšem namítnout, že zasahovat nemínil,/ on který má na starosti celý vesmír.../ Nechápu...*“⁴⁰

Nic ze své energie neztratila ani poezie KARLA ŠIKTANCE (* 1928), jehož svébytnou poetiku, plnou nezaměnitelného dramatického rytmu a bohaté rozjitřené obraznosti, lze spolehlivě rozpoznat po několika verších. I u něj se setkáváme s jakýmsi tísnivým obrazem světa, ale na rozdíl od Diviše se v básních také stále stupňuje mužné úsilí o uhájení permanentně ohrožované lidské důstojnosti (*Hrad Kost*, 1995; *Šarlat*, 1999). Lyrický subjekt se snaží vzpřímeně ustát všechny úzkosti a tísně vyvěrající z toho, „*jak tone řeč a jak ji s láskou/ přivádějí k sobě...*“⁴¹. Vůbec řeč, na níž je předčasné vymírání lidského života nesmlouvavě vidět, se často posouvá do významového středu Šiktancových veršů: „*Tady nahoře všichni všecko vedlejší/ větou*“⁴², „*A vyřídilka – nemá sestra Řeči*“⁴³.

Poezie ZBYŇKA HEJDY (* 1930) není představitelná bez všudypřítomného fenoménu smrti, který strmí ve středu téměř každé jeho básně, a platí to i o jeho nové sbírce *Valse melancholique* (1995). Smrt je zde tajemnou a základní součástí osudu, má uhrančivou existenciální moc, je ovšem také výrazem naší bezcitnosti a mravního selhání: „*Zůstanou vody, zůstanou lesy,/ města zabydlí nový lid./ Někoho pověsí, jiného nepověsí/ a dál se bude šťastně žít./ Stopy vražd budou bezpečně sváty/ z písku tohoto století./ A němé oběti se svými katy/ dál budou trčet tu v mrazivém objetí.*“⁴⁴ Tato

⁴⁰ Diviš, Ivan: *Verše starého muže*, Praha 1998, s. 90–91.

⁴¹ Šiktanc, Karel: *Šarlat*, Praha 1999, s. 17.

⁴² Tamtéž, s. 16.

⁴³ Tamtéž, s. 26.

⁴⁴ Hejda, Zbyněk: *Valse melancholique*, Brno 1995, s. 8.

gellnerovsky skeptická ironie při komentování společenských poměrů je střídána snově nehybnými průhledy do soukromého života s jeho samotou a opuštěností.

Složité abstraktní poezie IVANA JELÍNKY (1909–2002) ve sbírkách *Světlo a tma* (1991), *Kořist* (1992), *Ex voto* (1995) zůstává založena na neustálém napětí mezi vzpíráním se k Bohu a nahlížením do propastí kosmického prázdna. Je plná úsečných veršů, jmenných tvarů a neologismů, slovních paradoxů a oxymór, v nichž se významy potkávají se svými opaky a nepřímou tak vyjadřují složitou povahu duchovního světa. Nejčastějším obrazem tohoto světa bývá jazyk sám, slovo a s ním spojené ticho i mlčení. Ve slově Jelínek nespatřuje pouhý prostředek básně, ale přímo způsob existence a identifikace – bytí ve slově a slovem je skutečnou možnou cestou k dosažení opravdového vztahu, ke splynutí s blízkou bytostí i k hlubokému prožití transcendentního: „*Slovo složnokvěté/ kvete v svět./ Rada Božích/ rozkazovacích vět.*“⁴⁵

MIROSLAV HOLUB (1923–1998) se vydání souboru svých veršů z devadesátých let (*Narození Sisyfovo*, 1998) již nedožil. Sbírkou prostupuje pro autora typická vědecká věcnost i krutá ironie, s níž pohlíží na stav a zákonitosti světa. Lékařsky strohé diagnózy často až ve výrazných pointách prozrazují skrytá emocionální vyznání – smutek ze smrti matky, víru ve vykupitelskou moc lásky nebo úctu před nadosobním tajemstvím, které brání tomu, aby se naše životy staly příliš „hotovými“ bludnými kruhy. Také Šiktancův a Holubův dávný souputník z časopisu *Květen* MIROSLAV ČERVENKA (1932–2005) ve sbírce *Za řekou* (1996) bolestně hledá východiska k nadějším přes tíseň stárnutí, zcizení a všeobecného míjení. Řada básní, v nichž se nevyhýbá různým formálním experimentům, je přímo založena na jakési mimoběžnosti, kdy dvě výpovědi, dva pohledy, dva subjekty tápavě hledají svůj průsečík.

FRANTIŠEK LISTOPAD (* 1921), poúnorový emigrant žijící v Lisabonu a písíci také v portugalštině, vydává česky psané básně z devadesátých let ve sbírkách *Final Rondí* (1992), *Oprava houslí a kytar* (1995), *Krleš* (1998). Verše připomínají Blatného exilovou poezii tím, jak jsou zaplněny konkrétními místy z Čech i ze zahraničí, vzpomínkami na určité osoby, vyvoláváním dávných chvil v četných návratech do minulosti, vyrovnáváním se s dvojitým domovem i dvojitým jazykem, stejně jako například četnými vyznáními městu Brnu. Je tu přítomno teskné hledání opěrného bodu v nachylujícím se čase a rozkomíhaném prostoru, nenápadný smutný humor, jímž se chápe důvěrně obyčejných věcí i vztahuje k Bohu.

JIŘINA HAUKOVÁ (1919–2005) zařadila některé nové básně do sbírky *Mozaika z vedřin* (1997). Tvárné úsilí autorčino se projevuje mimo jiné tím, že zde nalezneme řadu textů sestavených na principu kaligramu či tzv. obrazové básně. Tematicky je spojuje vypjatě prožívaná opuštěnost („*Samota je zkouška mého bytí*“⁴⁶), permanent-

⁴⁵ Jelínek, Ivan: *Ex voto*, Praha 1995, s. 29.

⁴⁶ Hauková, Jiřina: *Mozaika z vedřin*, Praha 1997, s. 69.

ní ohrožení („*Nepříroda zatahuje nad námi clonu*“⁴⁷), ale také cudná, skromná víra („*podivné ranní světlo před Štědrým dnem, / příslib nového slibu*.“⁴⁸).

Výrazná je skupina autorů narozených uprostřed třicátých let. Jakýsi spřízněný okruh tzv. „šestatřicátníků“, nazvaný podle roku narození většiny z nich, tvořili JIŘÍ KUBĚNA (* 1936), VĚRA LINHARTOVÁ (* 1938), PAVEL ŠVANDA (* 1936), VIOLA FISCHEROVÁ (* 1935), JOSEF TOPOL (* 1935) a VÁCLAV HAVEL (* 1936). Tyto autory spojuje akcentovaný spirituální rozměr života, jejich poezie se nezříká složitého intelektuálního přístupu, mnohdy je výrazně filozofující či meditační. Básně se nebojí být jakousi sumou vzdělání (Kuběna), kontemplativním ponorem (Švanda), jsou někdy náročnou analýzou samotné povahy jazyka (Linhartová), jindy exaltovanou modlitbou (Kuběna). Básníci, vesměs postižení nepřízní minulého režimu, nyní vydávají celé soubory svých děl (Kuběna, Josef Topol), někteří inklinují též k esejistice (Švanda) či teoretickým pracím (Linhartová).

Datem narození spadají do třicátých let také další básníci a básnířky, např. aforisticky strohý MIROSLAV HOLMAN (* 1938), meditativní JIŘÍ GOLD (* 1936), jazykový experimentátor KAREL MILOTA (1937–2002) nebo JANA ŠTROBLOVÁ (* 1936), píšíci „skromnými“ slovy o samotách a blízkostech, které jsou ukryty v nenápadné obyčejnosti soukromého života (*Světlohry*, 1996). K náboženským tématům a hodnotám inklinuje ve sbírkách z devadesátých let (*Tichá mše*, 1991; *Konec návštěv*, 1996) JAROSLAV MAZÁČ (1934–2006), OLGA NEVERŠILOVÁ (* 1934) shrnuje své aforisticky úsečné a sarkastické verše o absurdní povaze světa do výboru *Časomísta* (1996), také ANTONÍN PŘIDAL (* 1935) vedle svých divadelních a rozhlasových her píše poezii (*Sbohem ale čemu*, 1992).

GENERACE ŠEDESÁTÝCH LET

Značné množství básníků a básnířek, kteří se narodili kolem roku 1940, potkává podobný literární osud. V době své mladosti, v uvolněných letech šedesátých, vstupují do literatury prvními sbírkami, pokud to ještě stihnou. V období normalizace jsou pak nesmlouvavě umlčeni (Antonín Brousek, Jiří Gruša, Petr Kabeš, Ivan Wernisch, Andrej Stankovič, Pavel Šrut, Zeno Kaprál aj.) nebo (zejména v osmdesátých letech) milostivě připouštěni k publikaci (Jana Štroblová, Miloš Vodička, Jindřich Zogata, Zdena Zábranská), přičemž mnoho záleželo na občasných úlitbách politickému režimu – s většími se posléze dostavovala také větší publicita (Josef Hanzlík, Petr Cincibuch, Petr Prouza). Nyní mají mnozí „plně šuplíky“ a často synchronně vydávají svá díla starší i zcela nová. Objevuje se celá řada sbírek obrazně, motivicky i lexikálně bohaté poezie JINDŘICHA ZOGATY (* 1941), např. *Dým ohnic* (1991), *Psí víno* (1994),

⁴⁷ Tamtéž, s. 19.

⁴⁸ Tamtéž, s. 28.

Den světelného roku (1994), *Mýtiny* (1995), *Rozsochy* (1996) a další. Naopak věcně strohé verše („*Samota bez ozdob/ Holá armatura bytí / [...] Z ornamentů mě/ už bolí oči*“⁴⁹) vydává MILOŠ VODIČKA (* 1938). VĚRA JIROUSOVÁ (* 1944) píše dál svou „jedinou knihu“ poezie, která vychází pod názvem *Co je tu, co tu není* (1995) a shrnuje meditativně laděné verše třicetiletého tvůrčího období. Básně JOSEFA KROUTVORA (* 1942) jsou částí objemného souboru jeho textů nazvaného *Fernety* (1999), konvolut sbírek vzniklých v posledních pětadvaceti letech vydává také KAREL ZLÍN (* 1937, vl. jm. Karel Machálek) pod názvem *Poesie* (1996).

Vedle básníků, kteří se stali v osmdesátých letech hlavními představiteli normalizační poezie (Karel Sýs, Jiří Žáček, Josef Peterka, Michal Černík, Petr Skarlant, Jaroslav Čejka), je ve čtyřicátých letech narozena také řada významných představitelů tzv. druhé kultury. Do širšího povědomí se teprve nyní dostávají z undergroundu vyšší Ivan Martin Jirous, Svatopluk Karásek, Vratislav Brabenec, Fanda Pánek či o něco mladší Pavel Zajíček. Podobně je tomu v případě generace surrealistů (Petr Král, Stanislav Dvorský, Pavel Řezníček, Karel Šebek, Roman Erben), která se stačila na sklonku šedesátých let pouze představit sborníkem *Surrealistické východisko* (1969). K autorům spirituální lyriky patří Karel Křepelka, Jaromír Zelenka, Václav Vokolek, Rostislav Valušek. Nové knihy vydávají také někteří autoři dříve „povolení“ (Lýdie Romanská), naopak první oficiální příležitost k publikování mají Eugen Brikius, Jiří Daníček, Jiří Olič, Jaroslav Kovanda, Leoš (Bacon) Slanina či Bronislava Volková. Teprve v následujícím desetiletí je vydáno dílo Vladimíry Čerepkové.

Autory, kteří byli v šedesátých letech semknuti kolem časopisů *Tvář* a *Sešity pro mladou literaturu*, následný normalizační režim bezohledně umlčel. Do literárního kontextu devadesátých let velmi výrazně promlouvají především reedicemi svých děl z konce šedesátých let, která tehdy – většinou již připravená k vydání – skončila ve stoupě (Petr Kabeš: *Odklad krajiny*, 1992; Antonín Brousek: *Nouzový východ*, 1992; Miroslav Topinka: *Kryší hnízdo*, 1991; Andrej Stankovič: *Noční zvuk pionýrské trubky; Patagonie*, 1994), a dále pak prvními oficiálními vydáními sbírek publikovaných v samizdatu či v exilových nakladatelstvích (Jiří Gruša: *Modlitba k Janince*, 1994; Antonín Brousek: *Zimní spánek*, 1991; Ivan Wernisch: *Frc. Překlady a překrady*, 1991; *Z letošního konce světa*, 2000; Petr Kabeš: *Obyvatelná těla*, 1991; *Skanseny*, 1991; *Pěší věc*, 1992; Andrej Stankovič: *Osvobozený Babylon. Slovensky Raj*, 1992). Běžně jsou také vydávány soubory několika sbírek (Andrej Stankovič: *Variace, Kecybely, Elegie, Nikdycinky*, 1993), popřípadě celého samizdatového díla (Pavel Šrut: *Brožované básně*, 2000). Básně vzniklé v devadesátých letech tito autoři spíše připojují k souborům starším, které pak vycházejí v rozšířeném vydání (Petr Kabeš: *Těžítka*, 1994; Antonín Brousek: *Vteřinové smrti*, 1994; Andrej Stankovič: *To by tak hrálo, aby*

⁴⁹ Vodička, Miloš: *Svatba, na kterou tě nepozvali*, Brno 1999, s. 34.

nepřestalo, 1995), nebo je publikují až na počátku následujícího desetiletí (Miroslav Topinka, Pavel Šrut, Petr Kabeš).

Nejplodnějším básníkem tohoto okruhu je v devadesátých letech bezesporu IVAN WERNISCH (* 1942). Ten svoje sbírky mnohdy „namíchává“ ze starších a novějších básní (*Doupě latinářů*, 1992; *Zlatomodrý konec staříčkého léta*, 1994), k řadě básní se pak opakovaně vrací při komponování dalších sbírek a vřazuje je do nových kontextů. Knihy jsou pestré i žánrově: vedle parodií na mistry zenu a parafrází indiánských a černošských písní se ocitají prozaické mystifikační záznamy, jakoby vypsané z archivů a kronik českého národního obrození, absurdní anekdoty stíhají haiku, překlady i „překrady“ (tímto označením Wernisch zdůrazňuje postup, v němž text jiného autora použije jako inspirační předlohu pro svůj značně volný překlad). Ve vší různorodosti však zůstávají typické rysy autorovy poezie: radost z mystifikace, smysl pro nonsens, snová sugestivita i ztráta identity uprostřed surově absurdního světa (*Proslýchá se*, 1996; *Cesta do Ašchabadu neboli Pumpke a dalajlámové*, 1997).

Básníku PETRU KABEŠOVI (1941–2005) v této dekádě začínají vycházet sebrané spisy a v nich se nabízí jeden z nejsložitějších básnických celků, do sebe zavinitý sémantický vesmír, v němž poznané „nepostojí“, ale vždy se znovu zanořuje do magmatu přelévavých významů. V těchto verších se odmítá povrchní podoba skutečnosti, vše se tady děje nepřímou a torzovitě, v poznání neuchopitelnosti a v úzkosti z apokalyptického rozpadání, které ohrožuje celou naši existenci.

Sžiravě přesný sarkasmus ANTONÍNA BROUSKA (* 1941), kterým častoval jak mravní bídu socialistického Československa, tak samolibý konzum v německém exilu, doplňují v rozšířeném vydání sbírky *Vteřinové smrti* verše zaznívající spíše usedavou hořkostí a skepsí z vlastní i obecné životní situace: „*Končíme/ Zavíráme/ pero stroj šuplíky/ i poklopec/ cestou z hajzlu// v němž je všecko.*“⁵⁰ Také v souboru samizdatových básní PAVLA ŠRUTA (* 1940) nazvaném *Brožované básně* nacházíme nejčastěji úzkost, ironii a smutek z citové opuštěnosti, obrazy života ohroženého pasivitou zvyku, všudypřítomnou únavou, kornatěním a stárnutím; to vše spojeno s jakousi typickou civilností, jemným lyrismem, slovní hravostí a vynalézavostí, která přetrvává i v nových textech (*Zlá milá*, 1997).

Z devadesátých let je většina básní ve sbírce ANDREJE STANKOVIČE (1940–2001) *To by tak hrálo, aby nepřestalo*. I zde je text mimo jiné ironickým komentářem naší doby, má undergroundovou drsnost a ve zdánlivě nezávazném a zábavně rýmovaném míchání písňových úryvků, deformovaných úsloví, hesel, citátů a slovních hříček je ukryto pregnantní vyjádření nelichotivého charakteru společnosti. Dílo Stankovičovo, Kabešovo, Wernischovo stejně jako Topinkovo nebo Grušovo klade

⁵⁰ Brousek, Antonín: *Vteřinové smrti*, Praha 1994, s. 89.

na básnický jazyk, na samo slovo, řeč, promluvu zásadní tvůrčí akcent. V Topinkově *Krysím hnízdě* i v Grušově *Modlitbě k Janince* si zvláště uvědomujeme magické sálání slova, nezřídka je text stavěn jako zařikávací či vyvolávací formule, zaklínání, modlitba, kletba. Tak je tomu i v nových básních Jiřího Gruši (* 1938), shrnutých do dvojsbírky *Les Babylon, Bludné kameny* (1998, z němčiny přeložil Tomáš Kafka). Vedle typicky sarkastického pohledu na Čechy („odmňouknutí uštěklí/ jste/ zužitněni na prášek/ v tak praktické Praze/ s posypem z popela těl“⁵¹) je jazyk často přímo tematizován jako zásadní existenciální hodnota, jako něco stojící u zrodu vši podstatnosti. Autoři tzv. generace šedesátých let oslovují i v letech devadesátých svým úsilím stvořit vlastní řeč básně a báseň jako vlastní svět, který nebude pouhým popisem vnější skutečnosti, ale svěbytným, stvořeným celkem. Výrazně tematizována je u nich obava o lidskou identitu, ohroženou v samé podstatě ztrátou sebeidentifikačního činu, propadem do anonymity: „*Jen samá existence/ A žádný pobyt/ Písek se sype tence/ A bez podoby.*“⁵²

OSAMĚLÍ BĚŽCI

„Generace osamělých běžců“ (Petr A. Bílek) vstoupila oficiálně do literatury na konci sedmdesátých a v průběhu osmdesátých let a tvořili ji autoři značně odlišného věku: narození na konci čtyřicátých let (Jiří Rulf, Michal Ajvaz, Lubomír Brožek) stejně jako v letech padesátých (Vladimír Křivánek, Miroslav Hupčych, Lubor Kasal, Svatava Antošová, Ivo Šmoldas, Jiřina Salaquardová, Zdeněk Lebl, Vít Slíva, Jiří Dědeček, Jan Rejžek, Zdena Bratršovská, Milan Andrassy) i šedesátých (Sylva Fischerová, Norbert Holub, Marek Toman, Lubor Vyskoč, Soňa Záchová). Spojovala je určitá kritická distance vůči normalizačním autorům starší generace i vůči sýsovsko-žáčkovské skupině a snaha vrátit poezii dramaticnost a hloubku, imaginativní působivost, neideologičnost a upřímný morální akcent.

Řada ze zmíněných autorů v devadesátých letech poezii prakticky nepublikuje (Jan Rejžek, Ivo Šmoldas, Jiřina Salaquardová, Dagmar Sedlická, Soňa Záchová, Naděžda Slunská), někteří přecházejí k próze (Michal Ajvaz), jiní však zachovávají kontinuitu své tvorby a přicházejí s novými sbírkami (Lubor Kasal, Vladimír Křivánek, Jiří Rulf, Svatava Antošová, Norbert Holub, Marek Toman aj.). Stále je tu velmi silný důraz na autentický prožitek i kritický pohled na skutečnost, která se jeví jako konzumní přežívání a odcizení zakoušené uprostřed společenské reality stejně jako v soukromí intimního vztahu. Zaznívá to v hněvivých výbuších LUBORA KASALA (* 1958) např. ze sbírky *Vezdejšina* (1993), v ostrém sarkasmu NORBERTA HOLUBA (* 1966), typickém pro jeho dílo (*Cizí sonety*, 1996; *Úplně úzké úly*, 1999),

⁵¹ Gruša, Jiří: *Les Babylon, Bludné kameny*, Praha 1998, s. 39.

⁵² Šrut, Pavel: *Brožované básně*, Praha 2000, s. 83.

i v úšklebcích ZDEŇKA LEBLA (* 1950), autora sbírky *Slalom mezi růžemi* (1993). A také v hořkých ironiích a sebeironiích JIŘÍHO RULFA (1947–2007), s nimiž potězkává zvětralost vezdejšího života vystaveného stárnutí, opuštěnosti a marnému pinožení všeho druhu (*Nebezpečné dny*, 1996; *Maloměstské elegie*, 1999). Beatnické odmítnutí zuřícího hokynářského pragmatismu a pociťování sebe jako osamělce, „směšného blázna“ na periférii společenského dění prolíná verši SVATAVY ANTOŠOVÉ (* 1957) z knihy *Ta ženská musí být opilá!* (1990) nebo pozdním debutem JANY SOUKUPOVÉ (* 1958) nazvaným *Dávnověk* (1998).

Poezie založená na filozofující reflexi se objevuje u VÍTA SLÍVY (* 1951), VLADIMÍRA KŘIVÁNKY (* 1951) i SYLVY FISCHEROVÉ (* 1963), pro jejíž básně (*Velká zrcadla*, 1990; *V podsvětím městě*, 1994) zůstává typickým také úsilí o naprostou svobodu citového prožitku podávaného s „nežensky“ syrovou obrazností. O reflexivnější typ poezie, snažící se jít za pouhé dojmy a pocity, usiluje také LENKA CHYTILOVÁ (* 1952) v *Nebi nadoraz* (1995), ZDENA BRATRŠOVSKÁ (* 1951) ve sbírce *Samé milé pitvorky* (s Františkem Hrdličkou, 1994) i JITKA STEHLÍKOVÁ (* 1955) v *Hlasitých deštích* (1993).

Předčasnému „zmoudření“, ústícímu do konzumního cynismu, se brání lyrický subjekt ve *Vlaštovkách na dně jezera* (1990) od LUBOMÍRA BROŽKA (* 1949), proti otupělému vegetování programově staví nespoutanost fantazie a kreativity MIROSLAV HUPTYCH (* 1952), autor sbírky *Tarot a trakaře* (1998). MAREK TOMAN (* 1967) ve sbírce *Jedna kabina pro dva osudy* (1997) přináší verše tichého a pomalého usebrání toho, kdo chce vplynout do celkového životního smyslu, a s tímto ohledem také tematizuje v básních očekávání porodu dítěte. Akcent na humanistický a etický postoj člověka, uplatňovaný v každodenních, nenápadných a zdánlivě nedůležitých okamžicích, se jeví u „osamělých běžců“ nadále jako jediná možnost znovunalezení osobní integrity poztrácené v šedi a únavě „hromadného“ života.

MLADŠÍ A MLADÍ

Nejmladšími, kteří se podílejí na obraze literatury devadesátých let, jsou autoři narození v letech šedesátých a sedmdesátých. Ti z let šedesátých, jichž je značné množství, dospívali v období normalizace. Až na výjimky debutovali v oficiálních nakladatelstvích teprve nyní. Distance vůči politickým poměrům a normalizační kulturní politice způsobila, že většinou kromě případně ojedinělé publikace v některém časopise psali pouze „do šuplíku“, nebo vydávali své verše v samizdatech či polooficiálních tiscích. A tak se nyní objevuje záplava knížek, které mají mnohdy spíš charakter jakýchsi výborů z tvorby za delší období než samostatných sbírek.

Okruh autorů z bývalého undergroundu reprezentoval především J. H. Krchovský, Jáchym Topol, Luděk Marks, Petr Placák a Vít Kremlička. Je jim společný syrový, neuhlazeně autentický pohled na realitu, kritický despekt vůči společenským normám, mnohdy ostrá ironie nebo přímočaře formulovaný vztah k Bohu. Ale temnější obrazy skeptického vidění světa nalezneme v různých podobách i u jiných autorů,

Miroslava Salavy, Michala Čapka aj. Také ona hančovská pozornost k profánnímu světu, důraz na jeho outsiderské oblasti a smysl pro krásu obyčejnosti jsou přítomny v různé míře např. u Petra Motýla, Jana Vraka, Pavla Kolmačky, Roberta Fajkuse, Petra Ulrycha, Jaroslava Žily, Radka Fridricha a dalších.

Řada autorů se pomocí ironické a sebeironické reflexe, drsnosti výrazu i témat odklání od pojetí básně jako okouzleného lyrického zpěvu, odmítá roli neprakticky zasněného poety se sklonem k naivní oslavě čehokoliv a chce vidět ostře a nesmlouvavě to nejtěžší a nejdůležitější v lidském světě. Přitom lze říci, že obecně charakterizuje mladší básníky výrazná „depatetizace“ poezie, která se projevuje mnoha různými způsoby: zmíněnou ironií a sarkasmem (Norbert Holub, Karel Škrabal), mystifikačními postupy (Petr Stradický, Michal Šanda), vypjatými stylizačními gesty (J. H. Krchovský), jazykovými hrami, ironizovanou archaickou dikcí (Jaroslav Pízl, Martin Reiner, Martin David), plebejskostí promluvy (Tomáš Řezníček), nonsensem a absurdní komikou (Tomáš Přidal, Mnoháček Zgublačenko), ostrým střihem (Tomáš Roreček, v samém konci padesátých let narození Jiří Dynka a Jiří Syrovátka), málomluvností (Jaroslav Žila), expresivní otevřeností (Božena Správcová, Sylva Fischerová). Tato „depatetizace“ se projevuje i u autorů se sklonem ke kontemplativní lyrice (Lukáš Marvan, František Vašek, Jan Dadák, Robert Fajkus) nebo u těch, kteří stále sázejí na sílu imaginace (Bruno Solařík, Karel Jan Čapek) a snovou uhrančivost básně (Ewald Murrer, Viktorie Rybáková). A poznamenává částečně také poezii autorů křesťanské orientace Bohdana Chlíba, Pavla Kolmačky či Romana Szpuka.

Básníci křesťanské orientace tvoří v devadesátých letech výrazný autorský okruh, zvláště poté, co se objevuje plejáda mladých tvůrců narozených okolo roku 1970: Pavel Petr, Petr Čichoň, Martin J. Stöhr, Tomáš Reichel, Petr Borkovec, Miloš Doležal, Petr Čermáček. U mnohých je patrné značné zcivilnění právě ve věcech tradičně požímaných s patosem a velkými gesty. Zcivilnění, „znenápadnění“ básnického slova, snaha ručit osobním svědectvím za opravdovost básně – to je charakteristický rys poezie mnoha dalších autorů nejmladší generace, mezi něž patří Petr Maděra, Milan Děžinský, Bogdan Trojak, Vojtěch Kučera, Věra Rosí, Kateřina Rudčenkova a další. Na rozdíl od tichého postřehu a ponoru, který vládne v této poezii, jsou zde ovšem také autoři inklinující k prudké dynamice promluvy, vypjatosti básnického slova, jež má čtenáře burcovat a „vyvolávat“ (Jaromír Typlt, Martin Langer, Pavel Ctibor), provokovat postmoderní hravostí (Patrik Linhart, Viki Shock) nebo cynickým úšklebem (Martin Kratochvíl), strhávat smyslem pro jazyková kouzla (Pavel Preisner) či třeba užíváním nejnovější vědecké terminologie (Jiří J. K. Nebeský).

VERŠE OPŘENÉ O VÍRU

V celém básnickém mnohohlasu devadesátých let lze rozpoznat několik více či méně zřetelných proudů – jedním z těch nejvýraznějších je tzv. duchovní nebo spirituální poezie. Jindy se o ní hovoří jako o poezii křesťanské, popřípadě katolické, a to pře-

devším s ohledem na hodnoty, které jsou pro tyto autory východiskem i úběžníkem a které zakládají jejich postoj ke světu a pomáhají jej hierarchizovat. Někdy je tento postoj ve verších důsledně rozpuštěn či sublimován, často se však stává přímo tématem básní. Takoví básníci jsou zcela vzdáleni prostorům postmoderních her, nevázaností a všeobecné relativizace, a oč jsou tyto prostory svůdnější, o to usilovněji ve svých verších hledají – nebo hořce postrádají – znamení pevného řádu, nadosobní autority, která z našeho života činí tajemnou soustřednost s důrazem právě na onen střed. Jsou mezi nimi extatici i františkánsky tišší hledači, hněvivci, rouhači i kající, autoři, kteří Boha přímo apostrofují v modlitbách či kletbách, i takoví, kteří jeho stopu svědecky dohledávají v nenápadných rysech naší skutečnosti. Nejsilnější literární vlivy zde sehrává především tvorba velkých předchůdců Jana Zahradníčka, Jakuba Demla a Bohuslava Reynka.

K nejstarší generaci (vydávající nyní především díla vzniklá v předcházejících obdobích bez možnosti publikace) patří IVAN SLAVÍK (1920–2002), ZDENĚK ROTREKL (* 1920), RIO PREISNER (1925–2007), FRANTIŠEK DANIEL MERTH (1915–1995) či BOHUMIL PAVLOK (1922–2002). Jejich poezie je v mnohém odlišná, má však společný pevný bod. Verš je přímo opřen o jistotu katolické víry. Životní osud je vnímán především jako tíha bolesti a selhávání, jako něco, co je sice permanentně ohroženo smrtí, nikoliv však nebytím. Jejich přesvědčení o vykupitelském významu duchovního odevzdání prosakuje do básní, které na sebe dokáží vzít podobu čisté adorace (zejména mariánské) i kajícího vyznání: „*Lotr/ miluje Boha*“⁵³. Vyznání této víry, naděje a lásky v Boha bývají přitom značně odlišná. Tiše plachá a harmonická u Mertha, filozoficky pregnantní u Preisnera, prostě a přímo vyslovovaná u Slavíka nebo dramaticky expresivní u Rotrekla, jehož verš se doslova prodírá surovostí světa: „*Zahrabal dětská tělíčka po nichž jezdí vlaky/ a dobrořečil prachu/ který je k omývání*.“⁵⁴

Ve spirituální poezii generace narozené uprostřed třicátých let dominují extaticky výbušná vyznání JIŘÍHO KUBĚNY (* 1936). Jeho základní básnický modus je oslava, jak ukázal také rozsáhlý výbor *Krev Ve Víno* (1995). Úkolem básně je oslavit toho, k němuž se vztahují – a tady se to děje s barokní monumentalitou, až dětsky úpěnlivě a s nezvalovsky rozmáchlým gestem. Naopak civilní a ztišený, „domácí“ je prožitky víry u jeho generačních soupeřů JOSEFA TOPOLA (* 1935) a VIOLY FISCHEROVÉ (* 1935). Jinou podobou jsou ironicky přesné slovní kalambúry a jakési hádankovité definice MIROSLAVA HOLMANA (* 1938) ve sbírce *Kolem osy /verše glosy/* (1996).

Vedle Rotrekla i Holmana patří k dalším brněnským autorům KAREL KŘEPELKA (1945–1999) a JAROSLAV ERIK FRIČ (* 1949). Charakterizuje-li kratší Křepelkovy meditativní básně (*Hořká sůl*, 1993; *Nejmenší slunovrat*, 1996) určitá drsnost výrazu,

⁵³ Slavík, Ivan: *Básnické dílo 2*, Brno 1999, s. 477.

⁵⁴ Rotrekl, Zdeněk: *Sněhem zaváté vinobraní*, Brno 1991, s. 280.

pak rozsáhlejší Fričovy skladby (*Houpací kůň šera a jiné básně*, 1998) oscilují mezi modlitební litaní a dlouhým, beatnicky plebejským účtem vystavovaným současné společnosti. Pro básníky bývalého undergroundu, jako je IVAN MARTIN JIROUS (*Magorova vanitas*, 1999), LUDĚK MARKS (*Stín svícnu*, 1994), Vratislav Brabenec (*Sebedudy*, 1992) nebo FANDA PÁNEK (*Dnů římských se bez cíle plavíte*, 1993), je pak ve věcech víry přímo typická jakási upřímná bezohlednost, snaha vyměnit neosobní kostelní uhlazenost za hospodsky autentickou zpověď. Pokorná lítost nad bídou světa i vlastního života je prudce střídána heretickým gestem a kletbou: „*Stačilo by maličko/ Pane// Ach/ zas/ vysral ses nad nás.*“⁵⁵

Početná je skupina autorů narozených ve čtyřicátých letech – již zmínění Křepelka nebo Jirous, ale také například JAROMÍR ZELENKA (* 1946), básník tichých výjevů pozorovaných během svých věčných putování (*Objetiny*, 1997), JOSEF MLEJNEK (* 1946) s verši intelektuálně břitkými i pokorně odevzdanými (*Naprosté motivy*, 1998), VÁCLAV VOKOLEK (* 1947) parafrázující v próze i verších biblické motivy (*Triptych*, 1995) nebo ROSTISLAV VALUŠEK (* 1946), jenž nyní vydává své teologizující básně z předchozích období (*Milostivé léto*, 1996).

Mezi autory narozenými v letech padesátých je to především VÍT SLÍVA (* 1951), pro něhož je víra podstatný, možná nejdůležitější poklad, děděný po předcích a svěřený do náročné péče (*Volské oko*, 1997; *Tanec v pochované base*, 1998; *Na zdech stíny osik*, 1999). Ve verších nejde ani tak o filozofickou či teologickou pravdu, jako spíš o životní opravdovost. Víra zde není stav, kterým se báseň stává zavřenou a vy-pointovanou, ale je hybným momentem, vlastním vnitřním dějem básně, skrze nějž zakouší subjekt dramatické sváry, bolest a zmatení skutečného života. Slívovými poněkud mladšími souputníky jsou například ZDENĚK VOLF (* 1957), autor něžných a pokorných oslovování těch nejbližších lidí (*Řetězy a ptáci*, 1999) i mnohdy drsněji civilních vyznání životního údělu (*K svému*, 1999), nebo ONDŘEJ FIBICH (* 1954), pro nějž je typický teskný tón a smutná touha po úlevné moci víry i po magické síle šumavské krajiny (*Podoby soumraku*, 1995; *Pasovské elegie*, 1998). Na počátku šedesátých let jsou narozeni ROMAN SZPUK (* 1960), PAVEL KOLMAČKA (* 1962) a BOHDAN CHLÍBEC (* 1963). Také pro Szpuka je kontemplativní prožitek transcendentna „máchoovsky“ vázán na obrazy nespoutané přírody Šumavy (*Věžňova oblaka*, 1997; *Loučení na sever*, 1998). Chlībécův verš má jistou snovou uhrančivost (*Zasněžený popel*, 1992; *Temná komora*, 1998), u Kolmačky „promluvá“ tajemství skrze všednodenní, ostře konturovaný detail.

Tito mladí básníci výrazně vstupují do literárního kontextu v polovině devadesátých let. Patří mezi ně PETR BORKOVEC (* 1970) a MILOŠ DOLEŽAL (* 1970), dále pak okruh vydavatelů časopisu *Host*, tvořený PAVLEM PETREM (* 1969), TOMÁŠEM REICHEM

⁵⁵Jirous, Ivan M.: *Magorova vanitas*, Brno 1999, s. 18.

(* 1971), PETREM ČICHOŇEM (* 1969) a MARTINEM JOSEFEM STÖHREM (* 1970). U některých je patrné výrazné stylizační gesto (především v poezii Pavla Petra a Petra Čichoně je zpočátku zřetelný vliv Jiřího Kuběny), většinou je však společně nápadné zcivilnění, skromný, „obyčejný“ projev a odklon od velkých básnických gest. Každý po svém postupně vyvzdoroval osobitý výraz v první polovině dekády, kterou charakterizovala až jakási „spirituální móda“, v níž se křesťansky či katolicky laděné verše objevovaly ve značné míře, často však bez nápadnějších literárních kvalit. V díle autorů jako Kolmačka (*Vlál za mnou směšný šos*, 1994; *Viděl jsi, že jsi*, 1998), Borkovec (*Ochoz*, 1994; *Mezi oknem, stolem a postelí*, 1996), Reichel (*Před branou popela*, 1996) či Stöhr (*Teď noci*, 1995; *Hodina Hora*, 1998), ale taky třeba Bogdan Trojak (*Kuním štětcem*, 1996), Petr Čermáček (*Drkotání větví*, 1998) či Robert Fajkus (*Sívý křik*, 1997) je lyrický subjekt více než čímkoliv jiným „pouze“ tichým aktérem intimního života, pozorně čekajícím na záblesk světla, jenž náhle potvrdí nadosobní smysl uprostřed všední reality. U řady autorů (zejména Kolmačka, Doležal, ale i Borkovec, Stöhr, Trojak, Čermáček) dominuje v básních venkovský prostor, dům a jeho bezprostřední dotyk s okolní přírodou. Duchovní úsilí je rytmizováno či konfrontováno s přírodními ději. Vytěžené obrazy se snaží zpřítomnit cosi prapůvodního, dobrat se určité přímosti a klidu v nazírání světa. Básníci zachycují elementární životní situace, každodennost lidského údělu i zázrak metafyzického okamžiku promítnuté na pozadí venkovské krajiny: „*Po zasněženém poli šli jsme/ kamsi mimo čas./ Oblaka drtila zem jak lis./ Bůh viděl v dálce dvojobrys/ na šňůře stop. A objal nás.*“⁵⁶

BÁSNIČKÉ MEDITACE A KONTEMPLACE

Poezie celé řady věkově často rozdílných autorů je vystavěna jako svébytná básnická meditace a kontemplace, důsledně „obrácená dovnitř“ coby soustředěné, opakovaně se navracející promýšlení a procitování života v jeho nejzákladnějších kategoriích, v osudových určeních zrození a smrti, lásky, bolesti a nicoty, vzájemnosti a samoty. Je to „vážná“ poezie, tvořící jistý protipól kreativním hrám i opojným dobrodružstvím zjitřené imaginace. Nesází tolik na konkrétní obraz či popis jako na pojem, schopný svým abstraktním významem postupně se dopínat metafyzického úběžníku. Ústředními básnickými patrony takto psané poezie jsou František Halas a Vladimír Holan. Oba patří (vedle Jakuba Demla a Bohuslava Reynka pro křesťanskou linii, Jana Hanče a Jiřího Koláře pro linii civilní každodennosti a Zbyňka Havlíčka či Karla Hynka pro imaginativní linii poezie) k vůbec nejdůležitějším inspiračním zdrojům a vlivům na českou básnickou tvorbu devadesátých let. Především k Holanovi se otevřeně hlásí množství autorů – kupříkladu VÍT SLÍVA a okruh básníků volně utvořený kolem něj, do něhož patřili ROBERT FAJKUS (* 1967), VĚRA ROSÍ (* 1976), NORBERT HOLUB (* 1966)

⁵⁶ Kolmačka, Pavel: *Viděl jsi, že jsi*, Brno 1998, s. 20.

a jiní (Slíva také inicioval vznik sborníku *Holan. Devadesát* vydaného u příležitosti výročí básníkovy narození v roce 1995). Holanovi a Halasovi je připisována Slívova kniha *Na zdech stíny osik* (1999), podobné dedikace najdeme u Fajkuse, holanovské zkoumání bolesti a nicoty naší existence zakládá sbírku Věry Rosí nazvanou *Holý bílý kmen* (1999). Patrný je přímý vliv Holana na dřívější i současnou tvorbu takových autorů, jako je IVAN JELÍNEK, ZBYNĚK HEJDA nebo PETR KABEŠ. Sevřenou báseň jako tichou gnómu lidského života a světa nalezneme u VLADIMÍRA KŘIVÁNKY, pro nějž je typické čtyřverší se symbolicky užitým přírodním motivem či dějem (*Kameny písni*, 1990; *Testamenty*, 1999).

VIOLA FISCHEROVÁ, jedna z nejméně výraznějších básnířek devadesátých let, obkružuje ve svých reflexivních zámlkách téma milostné a téma smrti, přičemž obě se mnohdy prolínají – sbírka *Zádušní básně za Pavla Buksu* (1993) je celá inspirována smrtí autorčina manžela a také další texty (*Babí hodina*, 1993; *Jak pápěři*, 1995; *Divoká dráha domovů*, 1998) jsou laděny často nostalgicky, autorka se v nich stále snaží o zpřítomnění uplynulého, o záchranu něčeho podstatného před definitivním zapomením. Z přátelského literárního okruhu „šestatřicátníků“ pochází i PAVEL ŠVANDA, jehož texty charakterizuje filozofující rozměr (*Na obou březích*, 1996) a JOSEF TOPOL, tážící se ve svých verších vždy znovu po prazákladních zdrojích životní energie, která zdvihá člověka z jeho stesků, únav a skepsí k dalšímu pokusu o smysluplné bytí: „Co mi říká mně hluchému:/ Vstaň Lazare?/ Ne abych přežil:// Vstaň a miluj!“⁵⁷

Stejný rok narození jako zmínění autoři má i JIŘÍ GOLD (* 1936). Ten vydal po dvacetileté odluce několik sbírek básní (např. *Mezery v mlčení*, 1998; *Samospád samoty*, 1998), pro něž je typická abstraktnost verše, filozofická reflexe světa a vlastní existence, téma času a věčnosti, smysl pro „taoistické“ setkávání protichůdných významů: „všechno dokonalé/ soustřeďovat pro další nedokonalost/ nabírat světlo a potom kreslit/ stínem: potmě“.⁵⁸ Velmi obtížně zařaditelná je tvorba o dva roky mladšího Jana Nováka (* 1938; *Navštivte Peru!*, 1996), namáhající básnický jazyk svěbytnými jazykovými hrami, uhrančivou „nesrozumitelností“ významových torz, ale i pregnantními úhrny: „v odhodlání k smrti má síla/ v jejím odmítání má vůle/ v jejich střetnutích můj rozměr života“.⁵⁹ Poezie ZENO KAPRÁLA (* 1941; *Růžová cesta*, 1995; *Plané palposty*, 1998) je povahou „pomalá“; formálně precizované vázané verše se ubírají kupředu s klidnou, meditativní intonací a rytmem, jsou plné tichých symbolických obrazů, archaických slovních tvarů i syntaxe a vyžadují značnou čtenářskou trpělivost. Platí o nich vlastní autorova slova: „A třeba stavím mýtné domy/ jež rychlým vozům míhají.“⁶⁰

⁵⁷ Topol, Josef: *Básně*, Praha 1997, s. 207.

⁵⁸ Gold, Jiří: *Noci dní*, Praha 1994, s. 15.

⁵⁹ Novák, Jan: *Navštivte Peru!*, Praha 1996, s. 33.

⁶⁰ Kaprál, Zeno: *Plané palposty*, Brno 1998, s. 12.

Mezi mladší autory patří JIŘÍ STANĚK (* 1957), PAVEL RAJCHMAN (* 1958) a LUKÁŠ MARVAN (* 1962). Staněk inklinuje k básním rozlévajícím se do širokých veršových proudů, v knize nazvané *Tři básníci* (1998) však překvapil sevřeným holanovským tvarem, v němž je „*smrt ten věrný metronom verše*“⁶¹. Rajchman je jazykově dramatický, má sklon k novotvarům, častým oxymóron a fragmentaci veršů, v nichž se umanutě upíná k hledání jakéhosi univerzálního celku a složité jednoty (viz např. i názvy sbírek: *Apeiron*, 1993; *Androgyn*, 1996). Lyrický subjekt je doslova trýzněm rozumem („*Myslím... a to je neštěstí/ které rozevívá vesmír*“⁶²), jehož determinační význam, možnosti i omezení jsou neustále básnický prověřovány. Některé básně Lukáše Marvana působí přímo jako záznam meditačních procesů: „*Důležité je/ jak Je v té blízkosti vzdálený/ a já vzdálený s ním/ jak Je velký a cizí/ a já.../ sedí tu na židli/ Je tak malý a nízký/ až k závratí.*“⁶³ Jeho snaha blížit se k podstatnému nenápadně, být pozorný k detailu, mísit zdánlivé protiklady na malé ploše několika motivů, to vše odkazuje až kamsi k literární a filozofické tradici Orientu, z níž jako by napájela svou tvorbu i celá řada dalších básníků: Petr Kabeš, Ivan Wernisch, Jan Štolba, Jaroslav Žila, František Vašek nebo třeba Oldřich Janota. Podobně jako jinde v Evropě se velké oblibě v devadesátých letech těší haiku a další básnické formy, které fascinují autory možností vyjádřit v lakonické zkratce celek a někdy je i svádějí svou zdánlivou snadností. Najdeme je v díle Karla Trinkewitze, Libora Kovala, Ladislava Nováka, Josefa Mlejníka a dalších. Pevné místo má haiku (podobně jako parafráze epizod ze života mistrů zenu) ve formálně bohaté poezii IVANA WERNISCHE, kde je zdrojem osvobodivého humoru prýšticího z banality: „*při nácvičku sborového zpěvu/ v sušárně švestek/ narazil jsem si žebro*“⁶⁴, stejně jako evokací bezútešné, kruté absurdity: „*Ještě čekají/ ryby zamrzlé v ledu/ kdy bude konec*“.⁶⁵ Soubor haiku je také součástí sbírky *Ludwig* (1999), kterou napsala KATEŘINA RUDČENKOVÁ (* 1976), mladá básnířka vypovídající o skrytém emocionálním životě subjektu bez obvyklého „dívčího“ lyrického sentimentu, se zřetelnou inklinací k expresivnímu vyjádření (typickému také pro další mladé autory, Milana Děžinského, Radka Fridricha aj.).

VŠECHNU MOC IMAGINACI

Imaginativní linii poezie v tomto období reprezentuje kromě řady dalších autorů především poměrně široký okruh surrealistů. Ti jsou v devadesátých letech jedinou skupinou vyrůstající ze společného programu, nikoliv pouze z přátelských vazeb či podobného osudu. Přes veškeré programové modifikace zůstává hlavní úsilí

⁶¹ Staněk, Jiří: *Tři básníci (s Ondřejem Fibichem a Martinem Gregorou)*, Praha–Strakonice 1998, s. 47.

⁶² Rajchman, Pavel: *Androgyn*, Praha 1996, s. 39.

⁶³ Marvan, Lukáš: *Je to napsáno v čarách světa*, Brno 2000, s. 95.

⁶⁴ Wernisch, Ivan: *Zlatomodrý konec staříčkého léta*, Praha 1994, s. 31.

⁶⁵ Wernisch, Ivan: *Proslýchá se*, Brno 1996, s. 131.

surrealistů stejné – rozjitřovat lidské vnímání podvratnou silou imaginace, která zabraňuje redukovat náš život na stereotypně se protáčeající mechanismus produkcující nudu a otupělost. Surrealismus odmítá stát se pouhým uměleckým směrem či estetickou kategorií, chce být způsobem prožívání propustujícím celou existenci. Navazuje především na poetiku a teoretické postoje velkých poválečných autorů, Vratislava Effenbergera, Karla Hynka a Zbyňka Havlíčka (posledním dvěma vycházejí soubory básnického díla).

Oficiálně začíná po dvaceti letech vystupovat Surrealistická skupina v Československu (později Skupina českých a slovenských surrealistů), jejíž okruh na počátku dekády tvoří především literáti Alena Nádvorníková, František Dryje, Josef Janda, Andrew Lass, Ivo Purš, Jiří Koubek, výtvarníci Eva Švankmajerová a Martin Stejskal, filmař Jan Švankmajer, hudebník Ludvík Šváb a fotograf Jakub Effenberger; ze slovenských členů básník Albert Marenčin, výtvarník Karol Baron a teoretik Juraj Mojžíš. Skupina obnovila vydávání revue *Analogon*, jejíž součástí se brzy stala také knižní edice, ve které vyšly např. texty FRANTIŠKA DRYJE (* 1951) pod názvem *Požíraný druh* (1994) nebo sbírka *Tapír a pušku* (1994) JOSEFA JANDY (* 1950). Básněmi i prozaickými texty se prezentují především František Dryje (*Muchomůr – génius noci*, 1997; *Mrdat*, 1998) a ALENA NÁDVORNÍKOVÁ (* 1942), autorka sbírek *Praha, Pařížská – události, hry a vlakové básně* (1994) a *Uvnitř hlasů* (1995). Surrealismus si z předchozího období přinesl smysl pro černý humor, sarkasmus, absurdní grotesku i určitou civilnost. Programově skupina rozvíjí princip hry jako něčeho, co vždy obsahuje zárodek imaginace a čemu je vlastní humor i náhoda jako podstatný hybatel vlastního děje.

Paralelně se Skupinou surrealistů v Československu, tvořenou autory staršími (narozenejšími ve čtyřicátých či padesátých letech), rozvíjí na počátku devadesátých let svou činnost brněnsko-pražská skupina nazvaná A.I.V., kterou tvořili mladí literáti a výtvarníci Jakub Effenberger, Blažej Ingr, David Jařab, Kateřina Piňosová, Tomáš Přidal, Bruno Solařík, Roman Telerovský a Lenka Valachová. Výraznější byl jejich zájem o dramatický text a zkoumání jeho dosud neobjevených možností pro surrealistické vyjádření. Po rozpadu skupiny a zániku časopisu *Intervence*, jenž krátkodobě vydávali, spojila část autorů své aktivity s revue *Analogon*.

V průběhu devadesátých let ztrácejí skupinové aktivity na intenzitě, výrazná díla vytvářejí především surrealističtí solitéři (Pavel Řezníček, Karel Šebek) nebo ti, kteří jsou surrealismem spíše volněji inspirováni (Stanislav Dvorský, Petr Král), přičemž se vesměs jedná o autory narozené na počátku čtyřicátých let. První dva zmínění patří k jakémusi „bohémскому“ surrealismu, plebejsky divokému a neurvalému, básnická imaginace se mohutně napájí z představy lidské katastrofy viděné vášnivě, zuřivě i pobaveně, se vším obrazotvorným zaujetím. Ve verších PAVLA ŘEZNÍČKA (* 1942) vybuchuje živočišný smutek nad stavem světa a groteskní surovost metafor (*Kráter Resnik a jiné básně*, 1990; *Plovací sval*, 1995, výbor z básní). U KARLA ŠEBKA (1941–1995) je text hnán kupředu vlnami zoufalství a naléhajícího šilenství, při-

čemž psát je pro autora vskutku sebezáchovné: „[...] *musím zemřít neboť jsem právě ztratil slovosled/ což je největším neštěstím mého dosavadního života.*“⁶⁶ Ve starších skladbách STANISLAVA DVORSKÉHO (* 1940), vydaných až nyní v souboru *Zborčené plochy* (1996), které je možno označit jako postsurrealistické, se vedle smyslu pro ostrý, kritický humor prohlubuje intenzivní skeptické vidění, intonace únavy, dlouhé litanické výčty obrazů, které evokují mrtvolné usedání, jehož plíseň se rozrostla pod vší podstatou: „[...] *nějácí bledí mladíci na autobusové zastávce se dávají do/ sotva znatelného zpěvu/ zpěvu který se plynule mění v mrholení.*“⁶⁷ PETR KRÁL (* 1941) vedle delších textů ze svého surrealistického období (*Tyršovské přehánky*, 1994) publikuje novější básně surrealistickou obrazností pouze vzdáleně poznamenané. V kratších „úryvcích“ často inspirovaných životem měst si autor všímá civilních detailů, které uchopuje do tichých obrazů, vyznařujících zvláštní osamělost i magičností, tajemným významem ukrytým v nenápadných situacích, věcech a epizodách každodennosti (*Právo na šedivou*, 1991; *Staronový kontinent*, 1997).

Z nejstarší generace bývalých surrealistů, tvořících poválečnou Skupinu Ra, se objevují díla LUDVÍKA KUNDERY (* 1920) a ZDEŇKA LORENCE (1919–1999). U Kundery (*Napříč Fantomázií*, 1991; *Pády*, 1992 aj.) jsou vedle vlivu surrealismu stále více patrné také mnohé další inspirace, např. básnický humor Oldřicha Wenzla, jazykový experiment, ale i meditativnost Františka Halase aj. Podobně jako Kundera také Lorenc odmítá dílo jako čistý iracionální výron podvědomí a stále více akcentuje jeho racionální složku (*Prabásně*, 1991; *Paňák na zdi*, 1993). Z generace narozené kolem roku 1930 měl surrealismus různou míru vlivu na LADISLAVA NOVÁKA (1925–1999), MILANA NÁPRAVNÍKA (* 1931), EGONA BONDYHO (1930–2007) a IVO VODSEĎÁLKA (* 1931). Novák, nikdy nerozhodnutý pro spolupráci se surrealistickými skupinami, psal už ve čtyřicátých letech své „skorosurrealistické“ básně, které později podléhají řadě experimentů a inklinují k vizuální, hmatové či tzv. fonické poezii, zaznamenávané na magnetofonové pásky. Sebrané spisy vycházejí Bondymu i Vodseďálkovi, autorům, jejichž počáteční dílo je surrealismem výrazně inspirováno, než našlo svoje specifické vyjádření v tzv. totálním realismu, resp. trapné poezii. Také Nápravník vydává soubory surrealistických textů vzniklých už na konci padesátých let a v následujících desetiletích (*Básně, návěští a pohyby*, 1994; *Vůle k noci*, 1997).

I mezi mladšími básníky je řada takových, kteří po svém „balancují“ na hranici surrealistických tvůrčích principů a vedle mnohých dalších inspirací rozvíjejí i tyto vlivy do svébytných výrazů: JAROMÍR TYPLT (* 1973) – *Ztracené peklo* (1994, výbor), SVATAVA ANTOŠOVÁ (* 1957) – *Kalendář šestého smyslu* (1996), MARTIN BEZKOČKA (* 1971) – *Hrošák levituje ve Víněři* (1994) a další. Jejich básně jsou součástí té linie

⁶⁶ Šebek, Karel: *Dívej se do tmy, je tak barevná*, Brno 1996, s. 82.

⁶⁷ Dvorský, Stanislav: *Zborčené plochy*, Praha 1996, s. 112.

poezie, která stále shledává imaginativní kvality básně za zásadní, počítá se smyslovou účinností, asociativními možnostmi a metaforickou originalitou „nečekaných setkání“. Typické bývají delší skladby a horečnatá dikce, např. u SVATAVY ANTOŠOVÉ (*Ta ženská musí být opilá!*, 1990), JIŘÍHO STAŇKA (*Věrnosti*, 1996; *Na hrobech samojedů*, 1997), BOŽENY SPRÁVCOVÉ (*Výmluva*, 1995; *Večeře*, 1998), bohatá obraznost plyne v proudech a roste ve vrstvách např. u MARTINA LANGERA (*Já nezemřu zcela*, 1996), PETRA HRBÁČE (*Studna potopeného srdce*, 1996; *Podzemní hvězda*, 1998) nebo se kolážovitě skládá např. u MIROSLAVA HUPTYCHA (*Tarot a trakaře*, 1998). Někdy je přímo iniciována výtvarnými díly, jako je tomu u PATRIKA ŠIMONA (* 1973), autora *Aristokratické geometrie* (1994).

Svébytnou poezii, která rezignuje na obecnou sdělnost ve jménu magických sil básně coby zaříkávadla, vytvořil KAREL JAN ČAPEK (1962–1997) ve sbírkách *Menuet s krejčovskou pannou* (1993) a *Karel je nemocný a předčítá* (1997). Vyvolal tak poměrně ojedinělý polemický střet o povaze současné „mladé“ poezie.⁶⁸ Osvobozující hra představitosti, humor a smysl pro absurdní (anti)pointu jsou určující pro poetiku TOMÁŠE PŘIDALA (* 1968) – *Všechno má barvu mýdla* (1996), *Škytavka z hlediska literární teorie* (1998). Další autoři, jinak často neporovnatelní, docilují obdobné imaginativní působivosti svých básní zvláštními snovými výjevy a utkvělou strnulostí zastřených obrazů: EWALD MURRER (* 1964) – *Mlha za zdí* (1992), *Vyznamenání za prohranou válku* (1992), *Situace* (1995); LUKÁŠ MARVAN (* 1962) – *Levhart nebo leopard* (1993), *Stíny a příběhy* (1998); JAN ŠTOLBA (* 1957) – *Bez hnutí křidel* (1996), *Čistá vrána* (1998); SLAVOMÍR KUDLÁČEK (* 1954) – *Hodina amulet* (1994); *Jiná jména* (1999).

SKRZ KAŽDODENNÍ SVĚT

Východiskem básně v jejím úsilí „upozornit na tajemství“ (Ivan Diviš) nemusí být jen meditativní sublimace nebo výbuch osvobozené obraznosti; neméně častá je v české poezii devadesátých let zejména u řady mladších básníků také snaha nechat zazářit to magické přímo z každodenní reality. Nechat o něm vypovídat všední věci ve všedních dnech, přiznat životu profánní drsnost a banalitu, neutíkat se hned k velkým pojmům a naopak vtáhnout do básně běžnou mluvenou řeč, vulgarismy, dialekt, slang. Je to snaha přistihnout cosi šťastně či smutně úžasného v nejobyčejnější životní situaci, která se teprve za jistých okolností, za autorovy „svědecké“ účasti může stát nezapomenutelnou, protože jedinečnou. Takové jsou básně Bogdana Trojaka, Petra Motýla, Pavla Kolmačky, Petra Borkovce, Petra Maděry, Vojtěcha Kučery a dalších. Každý po svém a jinak tu důvěřuje vezdejšímu světu alespoň potud, že je stále při vši bídě nadán schopností překvapovat nás i přesahovat nás v tajemných významech.

⁶⁸ Bohuslav Balajka (*Tvar* 1993, č. 37–38) versus Petr A. Bílek (*Host* 1993, č. 5).

PETR BORKOVEC prošel ve své poezii jistým vývojem, jeho jazyk měl zpočátku až enigmatickou polosrozumitelnost říkadla, uřknutí, větného útržku a děje v jeho básních nabývaly charakter jakýchsi mystérií vyrostlých náhle z civilní situace (*Poustevna, věštírna, loutkárna*, 1991; *Ochoz*, 1994). Postupem času u něj dochází k tomu, co Jiří Trávníček označuje jako zprůzračňování; jeho jazyk se vyčeuje tak, aby jím bylo možno vykroužit velmi přesné, tiché obrazy určité chvíle a skrze tyto obrazy pak zahlédnout kruté či něžné tkvění světa v prázdnu i v záhadě (*Polní práce*, 1998). Prostor takové chvíle je často omezen na interiér bytu, na výhled do zahrady, na nejbližší okolí domu (*Mezi oknem, stolem a postelí*, 1996). Pozorností obrácenou k intimnímu interiéru každodenního života i ke krajině naléhající na okna připomene PAVLA KOLMAČKU, ale i BOGDANA TROJAKA (*1975). Také pro něj bývá tiché konání v domě a zahradě základem básnického obrazu. Pro tyto autory je typické, jak vysoké metafyzické kategorie, dostanou-li se do veršů, hledají profánní uzemnění, jak se vyjadřují prostřednictvím drobného, civilního detailu, pomocí kterého jsou zdůvěřňovány či ironizovány: „*Bůh –// Červeným světlem/ prosvícený palec.*“⁶⁹; „*Ve schránce/ noviny s článkem o Zmrtvýchvstání.*“⁷⁰

U ROBERTA FAJKUSE (*Sivý křik*, 1996) nebo PETRA MADĚRY (*Krevel*, 1997) je konstituce básní podobně lyrická jako u Trojaka, jejich působivost je založena především v přesně zvládnutém tichém soucitu s tím, co nás obklopuje. S mírnou ironií je archaizován básnický jazyk, v němž si zázraků obyčejnosti všímá MARTIN DAVID (*1964) – *Jiné výkladní skříně* (1999). Drsnější a potemnělejší záznamy existenciálních okamžiků, zažívané vždy jaksi na okraji, ve stínu, ve vlhkých zapomenutých koutech, najdeme ve sbírce MILANA DĚŽINSKÉHO (*1974) *Kašel mé milenky* (1997). V básních PETRA HALMAYE (*1958) z knížek *Strašná záře* (1991) a *Bytost* (1993) je intenzivně prožívána trýznivá nesamozřejmost lidského života, všechny osoby, události i věci stále odkazují k čemusi nedopovězenému z minulosti, a zároveň jsou vystaveny mrazivému čišení budoucího časoprostoru.

Poezie řady autorů je inspirována konkrétním prostorem, jeho historií a jeho obyvateli; takovým zdrojem jsou například Sudety pro RADKA FRIDRICHA (*V zahradě Bredovských*, 1999) nebo vendryňská oblast pro BOGDANA TROJAKA. Venkov, vesnické prostředí ve sbírkách MILOŠE DOLEŽALA (*Podivice*, 1995; *Obec*, 1996; *Les*, 1998), JAROSLAVA ŽILY (*1961; *Drápy kamenů*, 1994; *Nejstarší žena vsi*, 2000) nebo JAROSLAVA KOVANDY (*1941; *Osiny*, 1996; *Za oknem Erben*, 1999) je místem, kde ještě existuje paměť, odkud lze vytěžit příběhy předků či vzpomínky na dětství s nadějí, že v nich prosvítne obyčejná lidskost a jakási mytologická pravda světa. To ve verších Petra Motýla nebo Jáchyma Topola je naopak surově přítomna městská skutečnost s celou

⁶⁹ Trojak, Bogdan: *Pan Twardowski*, Brno 1998, s. 27.

⁷⁰ Borkovec, Petr: *Mezi oknem, stolem a postelí*, Praha 1996, s. 37.

svou zdánlivou antipoetičností. U PETRA MOTÝLA (*1964) sice nalezneme často zasněné a zamžené wernischovské končiny kdesi za zdí a houštinami keřů (*Ten veliký veliký kamenný dům nebo hrad tam daleko daleko v horách*, 1990), ale stejně tak i scenerie industriální Ostravy (*Šílený Fridrich*, 1992), Frýdku-Místku (*Černá pěna Ostravice*, 1995), okolí průmyslových závodů a stavenišť (*Lahve z ubytovny*, 1999), plně typické únavy i vzteku ze života vyrabovaného do bezútěšnosti, podvedeného iluzemi všeho druhu a točícího se v bludných kruzích fabrik, hospod, samoty na ubytovnách a marného snění. Všechno se nezúčastněně opakuje a padá do vlastní hlouposti a prázdna: „[...] u táboráku před bytovkou/ video s minulým táborákem před bytovkou.“⁷¹

Podobně u JANA VRAKA (*1967) je část inspirace „průmyslová“ (*Ostrava*, 1990), pozdější texty mají podobu spíše básní v próze, v nichž jsou životní banality, stereotypy a únavy líčeny s nenápadným suchým humorem (*Osm hlav*, 2000, spolu s Antonínem Marešem). Na pozadí města se promítají samoty a zvláštní, vyprahlé „stínové“ existence v prvotinách PETRA ULRYCHA (*1965; *Mina v tramvaji*, 1991) či EMILA HAKLA (*1958; *Rozpojená slova*, 1991); oba se později prezentovali jako prozaici. Od poezie k próze směřoval i JÁCHYM TOPOL (*1962), který vydal nejprve básně z období undergroundu pod názvem *Miluju tě k zbláznění* (1991) a následně ještě sbírku *V úterý bude válka* (1992). V té jsou syrové výjevy jakoby neúčastně pokládány vedle sebe či horečnatě vršeny a ve verších je všudypřítomná znepokojivá atmosféra nějakých krutých, zlých dějů, které se odehrávají pod povrchem a rozhodují o všem podstatném, ať už se lyrický subjekt ocitá na ulicích či ve zdánlivém úkrytu svého bytu. Vršení zjitřených obrazů je charakteristické i pro vrstevnaté skladby BOŽENY SPRÁVCOVÉ (*1969), v nichž nabývá město (Praha) mytických rozměrů a stává se přímo symbolem kypivosti a neklidu: „*Strašnice metastázuji Kypí Stojíme na Letné jak byl dřív Stalinův pomník a díváme se na tu krásu, díváme se jak Strašnice zachvacují Prašnou bránu Jak se drápu do Svatovítského chrámu.*“⁷²

KRITICKÝ OBRAZ SPOLEČNOSTI

Skeptické verše o zpusťování čehosi mravně sebezáchovného v člověku i v celé společnosti (a to nejenom z období komunistického režimu) lze číst u mnoha autorů; vedle britkých kritiků Ivana Diviše, Antonína Brouska aj. také velmi často u básníků bývalého undergroundu: Ivana M. Jirouse, Andreje Stankoviče, J. H. Krchovského, Luďka Markse a dalších. Také tito básníci sice nyní vydávají především svá dosud oficiálně nepublikovaná díla z předchozích dvou desetiletí či výběry z nich (Egon Bondy: *Bez paměti žilo by se lépe*, 1990; Ivan M. Jirous: *Magorova mystická růže*, 1997; J. H. Krchovský: *Noci, po nichž nepřichází ráno*, 1991; Jáchym Topol: *Milu-*

⁷¹ Motýl, Petr: *Hálec*, Brno 1999, s. 98.

⁷² Správcová, Božena: *Výmluva*, Praha 1995, s. 27.

ju tě k zbláznění, 1991; Vratislav Brabenec: *Sebedudy*, 1992; Milan Knížák: *Básně 1954–1990*, 1990; Petr Placák: *Obrovský zasněžený hřbitov*, 1995; Fanda Pánek: *Dnů římských se bez cíle plavíte*, 1993; Petr Hrabalik: *Bujaré výlety perverzní pomazánky*, 1991), objevují se však i některé nové sbírky, mezi nimiž nejvýrazněji působí ty od IVANA M. JIROUSE (* 1944), J. H. KRCHOVSKÉHO (* 1960) a PAVLA ZAJÍČKA (* 1951). Jírous (*Magorova vanitas*, 1998) i Krchovský (*Leda s labutí*, 1997; *Dodatky...*, 1997) jsou nadáni podobnou schopností pojmenovat lidskou tupost a bezcharakternost, jakož i vystavit vlastní subjekt sebekritickému a sebeironickému pohledu. Tam, kde je však Jírous většinou kajícíně lítostivý, objevuje se u Krchovského vypjatě stylizované cynické gesto. Zajíčkovy texty mají podobu záznamů z lyrického deníku (*Kniha měst*, 1993), jsou snově rozostřené, jakoby ponořené do němé anonymní mlhy, vypovídají o bezvýchodnosti a zcizenosti člověka osaměle tápajícího vprostřed slepě fungujícího světa. Chronicky pamfletické jsou rýmované glosy MILANA KOZELKY (*Gumové projektily*, 2000), intelektuální reflexí a pohotovým humorným postřehem bývají nadány texty JIŘÍHO OLIČE (*Marná snaha*, 1992). V poezii tohoto období najdeme i beatnické gesto „potulného básníka“ znechuceného netečným spotřebním světem, např. u JAROSLAVA E. FRIČE nebo MILANA CHAROUSTA (*Hadrová panenka*, 2000).

Výrazně kritický zůstává hlas LUBORA KASALA v jeho sbírkách z devadesátých let (*Vezdejšina*, 1993; *Hlodavci hladovci*, 1995; *Jám*, 1997). Kasalův projev je svébytný vypjatým důrazem na jazyk: neustálé shlukování slov podobné morfologické stavby i skladby hlásek vytváří nečekaná významová sousedství. Souzvučnost dodává často litanicky sestaveným veršům jakousi potenciální výbušnost. Nesouhlasně a se šíravou ironií je poměřován stav společnosti a světa: „[...] *jen sem tam hlava prostřelená/ či tucty hladomorů/ a mandele nelsonů za krkem Afriky/ anebo válka sem tam/ o benzín do kadilaků// jinak už je dobře/ obžerství na žerdích reklam/ neklamně vlaje/ horká krev hororů netečně teče.*“⁷³ Ve verších VÍTA KREMLIČKY (* 1962) je přítomna určitá bezbrannost subjektu, vydání se napospas skutečnosti i snaha o odmítnutí agrese ve všech jejích podobách. Sbírka *Cizrna* (1995) je autorovým pohledem na mnohé aktuální společenské události, především ji však prostupuje téma válečné Bosny první poloviny devadesátých let.

S exilovým odstupem podává bývalý surrealista PETR KRÁL v básních ze sbírky *Staronový kontinent* (1997) břitký obraz konzumně zblblého národa: „*Česko můj daleký ráj třaslavých knedlíků/ je i masivní stůl pod lokty a ze dna tupláku/ spodní van chorálu Dávné/ Žumpy.*“⁷⁴ Připomene tím IVANA DIVIŠE, pro kterého se stala zbabělost a z pohodlnělost českého národa obsedantním tématem. Prozaizované básně jiného exulanta, ANTONÍNA MAREŠE (* 1951), ze sbírky *Nix verstehen* (1999) jsou

⁷³ Kasal, Lubor: *Vezdejšina*, Praha 1993, s. 8.

⁷⁴ Král, Petr: *Staronový kontinent*, Brno 1997, s. 23

břítce ironickým popisem banálních životních epizod, v nichž vystupuje na povrch přizemnost existence a trapnost upachtěného úsilí po důstojnosti, kterou nám má zaručit poplatnost módě všeho druhu. Prozaizovaná říznost veršů je vlastní i MICHALU ŠANDOVI (* 1965), autorovi sbírek *Ošklivé příběhy z krásných slov* (1996) a *Dvacet deka ovaru* (1998) – také u něj jde o provokativní rozkrývání banálně malých, nudných životů, v nichž se naše skutky velkými pouze zdají.

Zmiňme na tomto místě také knižní vydávání souborů písňových textů, kterými se nyní představila řada folkových písničkářů či textařů hudebních skupin. Přestože je působivost díla bez hudební složky značně snížena, ukazuje se, že ne jeden z těchto textů se povahou blíží básni, která „přežije i na papíře“. Z písničkářů – z nichž se během normalizace postupně stávali jacísi novodobí bardí kriticky pojmenovávající společenskou situaci – vydal např. JAN BURIAN (* 1952) své humorné texty pod názvem *Hodina duchů* (1990) a sám je označil za knihu lyrických básní. Jeho bývalý jevištní partner, podstatně sarkastičtější JIŘÍ DĚDEČEK (* 1953), kromě písňových textů (*Reprezentant lůzy*, 1994) publikoval též básnické sbírky *Znělky* (1990) a *Defilé* (1991). Společně se staršími i novými nahrávkami vycházejí texty nejvýznamnějších „folkařů“ osmdesátých let, mj. JAROMÍRA NOHAVICI (* 1953; *Písňe Jaromíra Nohavici od A do Ž*, 1994), VLADIMÍRA MERTY (* 1947; *Narozen v Čechách*, 1992), OLDŘICHA JANOTY (* 1949; *Ty texty*, 1991). Soubory textů z dřívější doby se prezentují i písničkáři komunistickým režimem tehdy důsledně zakázaní, např. undergroundově drsný VLASTIMIL TŘEŠŇÁK (* 1950; *Plonková sedmička*, 1998). Písňové texty bývají leckdy smíšeny s „čistými“ básněmi – KAREL KRYL (1944–1994; *Kniška Karla Kryla*, 1990), CHARLIE SOUKUP (* 1951; *Radio*, 1998). JAROSLAV HUTKA (* 1947) vydává básnickou sbírku *Koryta krve* (1996) a ZBYNĚK BENÝŠEK (* 1949) soubor *Diagnóza a jiné básně* (1999). Objevují se vydání vypjatě kritických, syrových textů psaných pro undergroundové kapely (PAVEL ZAJÍČEK: *DG 307*, 1990), ale i řada jiných, v nichž převažuje třeba hravý lyrismus, experiment či poetika nonsensu: PETR VÁŠA (* 1965) – *Texty, básně, poémes, physiques visuels* (1993); ROBERT NEBŘENSKÝ (* 1964) – *Vltava* (1993) aj. Celou dekádu provázely polemiky o tom, jak se proměnila role folkových písničkářů po změně politického systému. Řada z nich skutečně jako by přišla o své určení, jímž byl protest vůči dobovým poměrům; jiní si své ostře kritické vidění společnosti zachovali, u dalších bylo patrné určité „změkčení“ i zjednodušení textu až k hranici žánru pop-music. Četná knižní vydání písňových textů – soustavněji se mu věnovala speciální edice Poe(r)zie – jsou projevem obecnější tendence sblížování básně a hudby, v němž někteří autoři spatřují přímo budoucnost jinak marginalizované poezie.

Extrémní postoje se v devadesátých letech rozhodli zaujmout autoři, jejichž díla komunistický režim preferoval a z nichž si pěstoval „své básníky“, spolehlivé strážce ideologických doktrín. Řada z nich, zejména příslušníci starší generace, kteří již dlouho zveršovávali pouze politická hesla, se ve svobodných poměrech nadobro odmlčeli (Ivan Skála, Jan Pilař, Karel Boušek, Pavel Bojar, Oldřich Rafaj). Jiní (Miroslav Florian,

Jiří Karen, Josef Jelen) společně s částí tzv. generace sýsovsko-žáčkovské, narozené vesměs ve čtyřicátých letech, vydávají nové sbírky nejčastěji v mnichovském nakladatelství Obrys/Kontur – PmD. Toto nakladatelství sehrálo významnou úlohu v období politické totality sedmdesátých a osmdesátých let, kdy zde vyšla řada děl tehdy umlčovaných autorů. Nyní vydává DANIEL STROŽ (* 1943) kromě vlastních sbírek (*Báz(s)ně*, 1992; *Aby ta země naše byla*, 1996) také knihy MIROSLAVA FLORIANA (*Sonetarium aneb Večer v králikárně*, 1995), JIŘÍHO KARENA (*Bud' rád, že nejsi kámen*, 1994), JOSEFA JELENA (*Na ostří nože*, pod pseud. Jaroslav Janský, 1993), KARLA SÝSE (*Píšu báseň zatímco za oknem padá muž*, 1992; *Pět let v mrtvém domě*, 1994), JIŘÍHO ŽÁČKA (*Zbrusu nové jarmareční písně českotuzemské*, 1995), JAROMÍRA PELCE (*Muž s temným pozadím*, 1994; *Hudba pro osamělá srdce*, 1991, výbor) či PETRA CINCIBUCHA (*Vůně fosforu*, 1990). S výjimkou Cincibucha a Žáčka se jedná o autory nesmiřitelně pamfletických veršů, kteří negativně vnímají změnu politických poměrů po listopadu 1989, mnohdy těž ve snaze obhájit své komunistické přesvědčení, dřívější postoje a stylizovat se do role novodobých „disidentů“. Kromě zahraničních publikací však Florian, Jelen, Pelc aj. sporadičtěji vydávají básně i „doma“, podobně jako další básníci vydatně publikující již za normalizace: JAROSLAV HOLOUBEK (*Ponorka v Zahradě Čech*, 1994; *Kdybych se nenarodil*, 1999) nebo JAROSLAV ČEJKA (*Nejlepší léta našeho života*, 1999). Nejčastěji se objevují verše Jiřího Žáčka – sbírky epigramů, aforismů, humoristických a satirických veršů (*Hurá zpátky do Evropy*, 1994; *Noční motýli. Text libris neboli metaforismy, minimaximy a bonmotta z let 1990–1996*, 1996; *Abeceda*, 1998), který se, podobně jako např. MICHAL ČERNÍK, intenzivně věnuje rovněž poezii pro děti.

RŮZNÉ DRUHY STYLIZACÍ

V poezii devadesátých let lze najít některé výrazné básnické stylizace, neboť autoři velmi odlišně nakládají s tzv. lyrickým subjektem. Na jedné straně autentické, jakoby z básnického deníku pocházející „já“, tedy snaha zkrátit znepokojivou vzdálenost mezi autorovým osudem a lyrickým subjektem z textu na minimum. Odhodlání zabránit tomu, aby se text stal vůči svému autorovi přespříliš autonomním, odhodlání „zůstat v básni“, vtáhnout do ní reálie své existence a nezástupně se čtenářem komunikovat (Ivan M. Jirous, Vít Slíva, Jaroslav E. Frič, Petr Motýl aj.). Na straně druhé snaha text z konkrétních životních okolností autorova života důsledně vysublimovat a získat báseň jakožto gnómičnou univerzálnost (Zeno Kaprál, Pavel Švanda, Pavel Rajchman aj.). Řada mladších básníků, narozených v šedesátých a sedmdesátých letech, se přiklání k výraznému stylizačnímu gestu, které jim umožňuje důležitý odstup od sebe samých, v němž mohou pak i sebe přesněji zahlédnout a to důležité „nerušeně“ vyslovit (J. H. Krchovský, Norbert Holub, Jaroslav Pízl, Jaromír Typl aj.).

Svou provokativností i důsledností je nápadná stylizace J. H. KRCHOVSKÉHO. Jako by se u něj přímo demonstrovala až jakási stylizační nezbytnost, neboť nalézt své vlastní já je svým způsobem nemožné – marné úsilí dopátrat se ho je ostatně hyb-

ným kloubem spousty Krchovského básní: „[...] rozplynul jsem se děsem/ nad tím, že vůbec nejsem.“⁷⁵ Identita lyrického subjektu se neustále láme v odrazech zrcadel, v nejistých představách o existenci na tomto i na onom světě, já stojí proti svému já v rozpolcenostech touhy; úsilí a netečnost se do sebe navzájem převracejí, stejně jako život se smrtí, stejně jako sen a bdění. Formálně vytříbené básně s výrazným rytmem a originálním rýmem přinášejí lyrický subjekt nejčastěji stylizovaný do role sarkastického posměváčka citovým iluzím, do role zombieho, který pohledem ze záhrobní shledává trapnou marnost vezdejšího světa. Krchovský patří mezi nejvýraznější představitele poezie navazující na tradice dekadence a symbolismu – což není tendence zdaleka ojedinělá, jak ukazuje např. dílo Zbyňka Hejdy, Ludka Markse, ale i Miloše Doležala, Tomáše Reichela nebo Petra Stančíka (Petr Odillo Stradický-Stanczyk ze Strdic) a jiných. Podobně jako u Krchovského nalezneme obsesivní téma smrti i cynické gesto, s nímž je přijímána bezvýchoďná osamělost a konečnost lidského údělu, také u MIROSLAVA SALAVY (* 1960) ve sbírkách *Mé baroko* (1995), *Krev můry* (1997), *Zarakvití* (1999).

Jinou výraznou stylizací se vyznačuje JAROMÍR TYPLT, který na sebe vzal v počátku devadesátých let úkol kontinuovat literární avantgardu v hledání nových výrazových možností, v úsilí osvobodit báseň k nezávislému životu a zároveň lidský život vpravdě osvobodit touto básní. Typlt se s typicky avantgardním sebevědomím pouští do vyhraněných postojů při hodnocení české literatury („Devadesátá léta mezi zátiším a bojištěm“, *Tvar* 1993, č. 16) a do manifestačních prohlášení. Jako taková prohlášení jsou stylizovány často i vlastní básnické texty (*Koncerto Grosso*, 1990). Autor, zpočátku vášnivě zaujatý surrealismem, se však po vydání výboru ze své tvorby *Ztracené peklo* (1994) na čas básnicky odmlčel, zkoumaje spíše možnosti dramatického textu a prózy. Exaltovanost verše, odhodlání jít si až do extáze pro právě básnické vidění je vedle Typlta vlastní také dalším mladým autorům: MARTINU LANGEROVI (* 1972) – *Palác schizofreniků* (1990), *Animální evangelium* (1992) a PAVLU CTIBOROVI (* 1971) – *...takže...* (1991). V Langerových pozdějších sbírkách (*Já nezemřu zcela*, 1996; *Průsmyky*, 1997) je patrné značné zcivilnění – nervnost a apel, „mefistotelsky“ vyzývající k maximálnímu prožitku, je však charakteristickým gestem obou autorů.

Stylizace JAROSLAVA PÍŽLA (* 1961) je především rétorická. Už ve sbírce básnických próz *Manévry* (1992) je jeho řeč v záměrně okázalém odstupu od sdělovaného, sugerujíc jakousi svrchovanou hru, která tu bude jejím prostřednictvím se čtenářem hrána. Později, ve sbírkách *Svět zvířat* (1996) a *Vodní hry* (1998), se texty uspořádávají především do určitých souzvučných magnetických polí, jedno sdělení je na základě zvukové příbuznosti jakoby vysouváno z druhého, čemuž odpovídá i typická interpunkce dvojtečky: „*Kapradina: krajka pradávna, rostlina krutá: rostlinná kostra:*

⁷⁵ Krchovský, J. H.: *Noci, po nichž nepřichází ráno*, Brno 1991, s. 11.

*páteř, žebra strohá: ostrý tvar: tvář, kterou neodvažuji se zřít...*⁷⁶ Důrazem na formální vytríbenost jazyka a básnické gesto pohybující se od patosu k ironii jsou Pízlůvi blízko stoupenci tzv. „neoklasicismu“ MARTIN REINER (* 1964; též publikoval pod jm. Martin Pluháček) a PETR ODILLO STRADICKÝ-STANCZYK ZE STRDIC (1968; vl. jm. Petr Stančík). Reiner cizeluje rým, „po vrchlícku“ používá klasických básnických figur a forem (*Decimy*, 1997), určitá archaičnost dikce (podobná Pízlůvi) mu pomáhá získat odstup potřebný k milostnému vyznání i humorné či ironické reflexi, jejímž předmětem je často báseň a její autor sám (*Tání chůze*, 1998). U Stančíka dominují mystifikační a mýtotočivé tendence a stylizace do role demiurga, pro něhož platí: „[...] *nic božského mi není cizí, ani plivat na vesmír.*“⁷⁷ Básně těchto autorů přijímají vědomě určitou umělost; dílo nemá působit mírou syrovosti autentického záznamu, ale dokonalým zvládnutím zvolených pravidel a figur.

Pro řadu sbírek je typické přesunutí lyrického subjektu z první osoby do třetí, přičemž „on“ bývá navíc opatřen konkrétním jménem. Vznikají tak stylizovaní básničtí hrdinové žijící v textu jakoby po svém. Neurčité lyrické já je nahrazeno ostřejšími konturami někoho „objektivního“, na něhož se autor může podívat jaksi zvenčí. Vynikne tak potom například jeho démonická uhrančivost či osobitost stejně jako jindy komičnost, osamělost a opuštěnost uprostřed anonymního světa. Název jedné sbírky dal jinak ke stylizacím neinklinujícího PETRA MOTÝLA bezručovský zjev šíleného Fridricha, v prvotině FRANTIŠKA VAŠKA (* 1961) nazvané *Hledání strýčka Váni a jiné básně* (1991) je zase strýček Váňa osobou, která poskytuje prapodivné „zenové“ odpovědi na rozličná tázání. JIŘÍ SYROVÁTKA (* 1959) stvořil dvojici Helmuta a Nory (*O Helmutovi a jeho stříkačce*, 1991), kteří vzdorují svými imaginativními schopnostmi chladně vykalkulovanému okolí. NORBERT HOLUB píše o fiktivním náčelníku Lapešovi (*Norbert Holub & Luděk Navara*, 1995) a EWALD MURRER o tajemném židovském venkovanovi jménem Pinke v magickém deníku *Zápisník pana Pinkeho* (1993).

Ve volbě těchto stylizovaných hrdinů je patrná snaha o nalezení koncepční soudržnosti, snaha předejít tomu, aby se sbírka „rozsypala“ do jednotlivých, spolu nesouvisejících básnických čísel. Zároveň lze tyto postupy číst jako usilování o určitou epizaci (většina postav se ocitá v drobných příhodách a příbězích) a specifický pokus čelit tomu, co je nebezpečím pro každou lyrickou báseň – že se stane pouhým nesdělným bředenutím v nejsoukromějších náladách, dojmech a pocitech.

JAZYK A HRA

Významná část poezie vždy směřovala zvýšenou pozornost vůči jazyku a promluvě, zkoumala jejich povahu a dosud utajené možnosti, slovo a řeč činila přímo hlavním tématem básně. Autoři odmítali pojetí slova jako pouhého prostředku sdělení, přizná-

⁷⁶ Pízl, Jaroslav: *Vodní hry*, Brno 1998, s. 82.

⁷⁷ Stradický-Stanczyk, Petr Odillo: *První kost božího těla*, Brno 1998, s. 40.

vali mu autonomní existenci zcela nezávislou na uživateli, přisuzovali mu svěbytné skryté významy a magickou, zařikávací sílu. Proniknutí do vnitřního světa slov, do vztahů a zákonitostí jazyka slibovalo vyjevit cosi důležitého z podstaty naší skutečnosti. Teprve začátek let devadesátých umožnil čtenářům seznámit se s významnými díly tohoto ražení, která vznikala již v šedesátých letech a pocházela od představitelů tehdejší experimentální poezie (Emil Juliš, Josef Hiršal, Ladislav Novák, Věra Linhartová, Miroslav Topinka, Karel Milota, Václav Havel aj.). Zatímco u EMILA JULIŠE (1920–2006) dochází později k nápadnému posunu a básně se vrací k tradiční formě sevřených veršových textů meditativního ladění (*Hra o smysl*, 1990), JOSEF HIRŠAL (1920–2003) zůstává věrný svému dřívějšímu zaujetí pro jazykový experiment v nové sbírce *Básně, třásně, rohynol* (1998) a společně s BOHUMILOU GRÖGEROVOU (* 1921) sestavuje rozsáhlý výběr české experimentální poezie šedesátých let nazvaný *Vrh kostek* (1993).

Hra jako tvůrčí princip je imanentně v literárním textu přítomna vždy. Někteří autoři ji však akcentují, zdůrazňují její význam, činí z ní hlavní mechanismus básně v úzké návaznosti právě na kombinační možnosti jazyka, šíří významových polí slov i jejich zvukové kvality. Takové lingvistické zaujetí nalezneme například u VÁCLAVA JAMKA (* 1949), který pod jménem Eberhardt Hauptbahnhof vydal (již v osmdesátých letech v samizdatu publikovanou) rozvernou sbírku *Kniha básňů převertovaná, již vlastnoručně protřpěl a v řeč svázal Eberhardt Hauptbahnhof, básník český* (1995). Smysl pro nonsens se tu střídá se satirickým tónem: „*Honem hydrant Hus nám chyt/ Uhasme ho sčerstva/ Chytne-li se toho lid/ Začne páchat zvěřstva.*“⁷⁸ Duchaplná jazyková hra je jedním z východisek poezie EUGENA BRIKCIUSE (* 1942), jak ukazuje soubor *Cadus rotundus – Sud kulatý* (1993), obsahující Brikciovy latinské básně v překladu Pavla Šruta do češtiny a Šrutovy básně v Brikciově překladu do latiny. S verši jako znepokojivě expresivními syrovými útržky promluvy experimentuje ve svých sbírkách *Anebo* (1992) a *Neřkuli* (1996) PATRIK OUŘEDNÍK (* 1957): „[...] *lemtání piva, řihání püllitru, flikování/ děr v paměti, ti říkám/ že sem tam byl –/ hovno bych tě tam/ musel vidět –/ nápodobně vole.*“⁷⁹

Snově zastřené a dětsky hravé jsou básně-říkadla PAVLA PREISNERA (* 1970) ve sbírkách *Ulomili* (1996) a *Usuch* (2000). Humor hry „vyživuje“ texty TOMÁŠE PŘÍDALA, PETRA VÁŠI, JANA BURIANA, JAROSLAVA VANČI (*Šarivari dírou v plotě*, 1991) a mnoha dalších. Silným inspiračním vlivem působí dílo T. R. Fielda nebo Emanuela Frynty. Někteří autoři se ocitají na pomezí insitní literatury nebo využívají jejích postupů, jako např. HONZA VOLF (básničkové kalendáře) nebo MILAN KRUPA (*Vypuštěná ledvina*, 1994), přičemž oba propojují básnický text s vlastním výtvarným vyjádřením do často neoddělitelného celku, podobně jako MARIAN PALLA (*Kdyby byl krtek velkej jako*

⁷⁸ Hauptbahnhof, Eberhardt: *Kniha básňů převertovaná, již vlastnoručně protřpěl a v řeč svázal Eberhardt Hauptbahnhof, básník český*, Praha 1995, s. 66.

⁷⁹ Ouředník, Patrik: *Anebo*, Praha 1992, s. 28.

prase, 1997). Bezelstnost dětského vidění, humor bez point a naopak vypointovanost na nečekaných místech, nonsense a charmsovsky očistná hra banalit uprostřed „převýznamnělého“ světa je základem díla mnohých autorů: „jednou bych chtěl potkat Japonce/ jak se šfouřá v nose/ a já bych ho po tý ruce/ sekl/ jako mimino/ a on by se se mnou soudil/ protože by byl velké zvíře/ a na jeho firmu by mohlo padnout podezření.“⁸⁰ Vedle již jmenovaných jde např. o JANA ANTONÍNA PITÍNSKÉHO (* 1955), PATRIKA LINHARTA (* 1973) nebo MNOGÁČKA ZGUBLAČENKA (* 1969) – *Věnováno Unkosance* (2000).

POSTMODERNÍ TENDENCE

Postmodernismus byl jedním z nejčastěji diskutovaných témat devadesátých let ve všech oblastech kulturního života. Celé období provázejí jistě potíže s definováním tohoto způsobu pojetí skutečnosti a také módní zájem o něj, intelektuálské zneužívání i striktní odmítání. Jeho vliv na mnohé umělecké projevy devadesátých let je nepopíratelný a platí to také pro mnohou poezii, psanou zejména autory střední a mladé generace.

Právě fenomén hry byl postmodernou nově akcentován, stal se nástrojem k demontáži „jednoty velkých pravd“, které v tomto pojetí přestaly platit. Využívá se zde schopnosti hry rozkládat skutečnost do nejednoznačných a četných možností, jež mohou platit střídavě i všechny najednou. Vyjadřuje se tak povaha světa jako čehosi klamavě proměnlivého, nestálého ve složitém labyrintu významů. S tím souvisí i humorný, ironický, kritický a blasfemický přístup k systému dosud vznešených hodnot, mezi něž patřila i poezie. Formální vytříbenost vysokého básnického stylu byla záměrně narušována, autoři se chápali námětů dosud vnímaných jako málo vznešené, případně ty vznešené podávali v parodiích, groteskách, provokativních kolážích a mixážích. Volné autorské seskupení tzv. „mikroorganismu Q“ se často obracelo pro inspiraci do sportovního prostředí (název Q je narážkou na fotbalistu Antonína Kvašňáka) a patřili k němu vedle DAVIDA VÁVRY (* 1957) mimo jiné také básníci JAROSLAV PÍŽL a TOMÁŠ KAFKA (* 1965), autor sbírek *Kvaše* (1994) a *Ze světa* (1996). Už názvy Pížlových sbírek jsou přímo instruuující (*Manévry*, 1992; *Vodní hry*, 1998): skutečnost je v básních vyslovována jako nepolapitelná mnohoznačnost jazykových manévru a her, proměnlivých rolí a masek. Podobně jako autory „Q“ oslovoval fenomén fotbalu také třeba brněnský okruh kolem *Almanachů Vítřholc*; zejména KAREL ŠKRABAL (* 1969) ve sbírce *Zapalte Prahu* (1998) ironizoval pomocí fotbalu tradiční lyrická klíše: „*Trápím se trápím myslím si/ Chtěl bych tě potkati v lukách// bosou// nahou// s vlajkou Bobby Brno/ na tyči.*“⁸¹

Jako reakci na neustálé modernistické vyhlížení vpřed, na „povinnost nového“, obrací postmoderna částečně svůj pohled zpět, do minulosti a ke tradicím, kterých se

⁸⁰ Palla, Marian: *Kdyby byl krtek velké jako prase*, Brno 1997, s. 78.

⁸¹ Škrabal, Karel: *Zapalte Prahu*, Brno 1998, s. 25.

snazí využít pro své pestré kompozice míchané z mnoha odlišných vrstev skutečnosti. Autoři si bez pietní zdrženlivosti „půjčují“ díla klasiků, aby je podrobili postmoderním dekonstrukcím nebo montážím, které připomínají dostaveníčko všeho se vším na nějakém definitivním, buď zábavně laděném, nebo apokalypticky znepokojivém karnevalu. Patos a vážnost jsou nahrazeny sardonickým, cynickým, rouhavě provokativním gestem, ono „používání minulosti“ se projevuje zvýšenou frekvencí persifláže a parodie, travestie či (sebe)ironizující parafráze, apokryfu a aluze. LUBOR KASAL například parafrázuje Máchův *Máj* ve skladbě *Jám* (1997), aluze a parafráze jsou frekventovaným postupem v básních MARTINA REINERA nebo NORBERTA HOLUBA, zpracovávajícího po svém například biblické látky v *Cizích sonetech* (1996). S častými perziflážemi se setkáme i u nejmladších autorů VIKIHO SHOCKA (* 1975), PATRIKA LINHARTA aj.

Jako by vše mělo být použito ve jménu mnohosti a nejednoznačnosti. Intenzivně se uplatňuje intertextualita, vysoké se prostupuje s nízkým, do básnického textu vtrhává živelně soudobý svět se svými pojmy, aktuálními výrazy, reklamním jazykem, s rytmem rychlých střihů a výkřiků – třeba v textech JIŘÍHO DYNKY (* 1959) ze sbírek *Minimální okolí mrazicího boxu* (1997), *wrong!* (1998), *líviový lenkový* (2000). Skutečné se kříží s fikcí, vysoce frekventovaným gestem se stává mystifikace jako v případě „postmoderního jukeboxu“ *Metro* (1998) od MICHALA ŠANDY (vydané pod pseudonymem Jana Kroustová) nebo v řadě textů PATRIKA LINHARTA. Velké mystifikátorské patrony mají mladší autoři v Ivanu Wernischovi či Eugenu Brikiusovi. Snaha o vytváření vlastních mýtů, fiktivních postav a celých mystifikačních světů je blízká Boženě Správcové i Petru Stančíkovi stejně jako Patriku Linhartovi, Michalu Šandovi, Viki Shockovi a dalším (souvisí s ní mimo jiné silná tendence k používání četných pseudonymů, hra s nimi, „střídáním identit“ apod.).

Poezie devadesátých let – to je obrovská záplava veršů, sbírek a jmen. Do malého časového úseku se nahrnula dlouho uměle zadržovaná kulturní minulost a narazila v něm na současnost, která teprve zmateně hledala svou podobu. Poprvé po dlouhé době mohou ležet na pultech knihkupectví vedle sebe díla katolických autorů, surrealistů, autorů vyznávajících modernu i postmodernu, experiment i tradiční formy. V té záplavě je přirozeně mnoho efemérního, nepůvodního, neinspirovaného a nevýrazného, ale také zjevné úsilí o hledání vlastního výrazu a přesvědčivá hloubka výpovědi. Poezie pokračuje ve své snaze znovu, svobodně pojmenovat, či lépe řečeno neustále pojmenovávat – a tímto svým způsobem narušovat „hotovou“ skutečnost a stále snad vzrušovat i čtenáře.

Petr Hruška

PAVEL ŘEZNÍČEK: KRÁTER RESNIK A JINÉ BÁSNĚ

(1990)



Básník, prozaik a překladatel Pavel Řezníček (* 1942) zveřejňoval své texty (vyjma juvenilií z konce šedesátých let) až do roku 1989 výhradně v exilových a ineditních literárních periodikách. Hojně přispíval do francouzských surrealistických časopisů, pravidelně sestavoval soubory svých básní pro vlastní samizdatové knihy. Dvě z těchto knih – *Kráter Resnik* (1986) a *Přelety kladkostroje* (1988) jsou shrnuty pod titulem, jímž Řezníček vstupuje do oficiálně vydávané české polistopadové literatury.

Stejně jako ve všech svých sbírkách je i v knize *Kráter Resnik a jiné básně* autor věrný surrealistické či postsurrealistické poetice. Řezníčkovy verše jsou typické prolínáním vnímané reality a fantazijních představ. Nesnaží se podle známé Bretonovy definice o „čistý psychický automatismus, kterým má být vyjádřeno, ať už ústně, ať už písemně, nebo jakýmkoliv jiným způsobem, reálné fungování myšlení“⁸², ale jeho verše jsou ze své podstaty reflektovanou hrou slovních konotací, z níž volně tryská pocit absurdity a grotesknosti života. Nezakrývaný princip hry je v autorově poezii provázen zálibou v neustálé mystifikaci namísto očekávané bezprostřednosti (což je evidentní i v Řezníčkových prozaických textech). Nejedná se tu o laciné dada-radovánky nevázanosti a bezděčnosti obrazů, ale o bizarní dialog vnitřních a vnějších rozměrů života – o dialog mezi viděným a prožívaným. Nekonvenčnost metafor a jejich spojení nepředstavuje samoúčelnou fantazijní exhibici, ale směřuje k vyslovení paradoxu okouzlení světem i jeho brutalitou.

Jan Gabriel v předmluvě ke knize *Kráter Resnik a jiné básně* soudí, že Řezníčkovými nejfrekventovanějšími slovy jsou *oheň*, *vlak*, *zvířata* a *maso*. Pro danou sbírku je možné doplnit další četné výrazy rozvíjející motiv tělesnosti (hojně se opakují slova jako *krev*, *prsa*, *bradavky*, *rozkrok* apod.). Jedná se o evokace živelnosti a temné pudové sexuality freudovského ražení. Všudypřítomná dynamika života je skryta v divoké podvědomé síle vystupující na povrch v překvapivých obrazech. I nejbudnější motivy jsou jí podřízeny. Vše je prostoupeno záko-

⁸² Breton, André: *Manifesty surrealismu*, Praha 2005, s. 39.

ny mnohdy brutální, agresivní živočišnosti – touhy po ukojení hladu, sexuality, moci. Odtažitost kontextů, v nichž se projevuje zmíněná živočišnost, vyvolává komický efekt.

Prudká obraznost Řezníčkových básní ironizuje sama sebe příděchem absurdity („*Moře je útržek z jatek/ kus novinového papíru/ zmuchlaného do tvaru kozy/ a hluchoněmého/ kaštanu*“, 32). Mnohé Řezníčkovy výpovědi vystupují jako zhutnělé anekdoty („*Ve vlaku sedí vrah a sundává si boty/ které ho tlačí*“, 46). Samotné názvy básní jsou komické svojí bizarností (*Vana míří na sever, Porcelán pro izolátory, Sláma na nosorožci, Měsíc se dívá na bauxit, Dýmka na kolečkách z frýdlantského zámku, Héba briba chtěla ryba, Luňák krahujec a poštolka operovaní za živa aj.*). Oblíbenou cestou k dosažení grotesknosti je pro autora prostá konfrontace vnitřních představ a vnějších vjemů: „*Altánek porostlý psím vínem místo pomníku sv. Václava/ Na horním konci Václavského náměstí/ Prsy stehna semeno se valí z východů metra/ Obaleného celofánem/ Na obrovitých hodinách místo ručiček dva faly/ Václavské náměstí/ Tisíce těch ženských s kozami obrovskými jako ústa milionářů/ Telefon/ Červený obrovský telefon místo altánku obrostlého psím vínem/ Který tu byl místo pomníku sv. Václava.*“ (19)

Z předchozí ukázky je patrný též jiný podstatný znak Řezníčkovy poezie, kterým je opakování motivů, jejich vrstvení a proměňování v přesahu jednotlivých básní. Například ženská ňadra (bradavky) jsou cigaretami (*Budeš milionářem nebo? ne?*), stínem slunečních hodin (*Kráter Resnik*), zuby (tamtéž), ústy milionáře (*Léto na Václavském náměstí*) i netopýry (*Bude ti špatně*). Slova náhle proměňují své významy a jejich denotáty jako by ztrácely vlastní identitu. Svět se rozpadá a znovu skládá v bláznivé tříšti nových sémantických obsahů. (Změna významů je často vyjádřena explicitně: „*nech ten telefon není to telefon je to hranička dříví*“, 16; „*Není to krev je to sláma*“, 27; „*Hvězdy byly stromy a stromy byly hvězdami*“, 29). Znovu je tu demaskován princip jazykové hry – nové „onálepkování“ světa.

K posunutí významu dochází často na základě zvukové asociace. Autor klade vedle sebe slova obdobná hláskovou skladbou, ale významově odlišná (*balón – obloha; orloje – orlové; dřevěná prsa – dřevěná prasata; školní mlž – školní plž; veverka – revolver; kusy – vousy; krev květin; hořící hořčice; marasmus orgasmu aj.*). Frekventované je též užití aliterace na začátku veršů (*zelená záda, kusy kostí, listy lopuchu, ještě jednou, prsa postříkaná aj.*). Častý je výskyt anafor, místy v kombinaci s proměnou významu slova pomocí jediného fonému (např. „*Je to noc jestřába/ Je to noc pižmové krysy/ Je to noc koňské nohy/ Je to moc pečených kaštanů*“, 14). Opakují se i celé verše v podobě rozvíjejících se či obměňovaných refrénů svazujících výbušnou obraznost. Zvuková složka Řezníčkových básní stojí svou uspořádaností v kontrastu s významovou rovinou. Slova vyjmutá ze svých obvyklých kontextů bortí reálnou podobu světa, avšak paradoxně ji též znovu obnovují v řádu nových významů.

Zmiňovaný princip hry je patrný i z veršového rozvrhu. Nápadně dlouhé výpovědi, košaté množstvím adjektiv autor dělí tak, že četné přesahy vytvářejí nové sémantické vztahy. Kromě obvyklého členění v souladu se syntaktickou stavbou věty či souvětí („*Hnědavé zvíře poezie spí v kapradinách/ které obrostly café Cyrano na Place Blance*“, 13) je časté osamocení závěrečné části rématu či posun (štěpení) významového těžiště výpovědi v případě „roztržení“ do třech částí: „*Moře je stará chalupa a spálená košile/ na těle závodního chrta/ Mu k vítězství nepomůže.*“ (38) Graficky je hra s rozvržením veršů zdůrazněna pomocí četných odrážek a nepravidelného strofického členění. Závěrečný verš či dvojverší stojí často osamocené v pozici svérázné pointy.

Evidentní autorova snaha o vyvázání slov ze „smluvených“ kontextů není jen groteskní zábavou, ale nese v sobě permanentní nepokoj jako charakteristikon světa. Za černým humorem brutality je skryt smutek nad člověkem zmiňaným ve svém vlastním potřeštěném panoptiku. Splývání reálných míst, osob či dějinných událostí a autorských mystifikací ústí v tragikomický obraz života („*Dříve než se modrý abbé zbláznil/ vysypal do vany svůj připravovaný slovník/ lužicko-srbský/ vykoupal se/ a dobrovolně se přihlásil/ na nejbližší kafilerii*“, 51). Ve jménu vysvobození z obvyklých konotací ztrácejí slova svoji věrohodnost. Jakýkoliv výklad je legitimní – jakoukoliv hodnotu je možno devalvovat či parodovat. Deziluzivní Řezníčkovu obraznost lze vposled vnímat jako svéráznou deskripci světa se všemi jeho axiomy. Život je představen jako hra vzpírající se vlastním pravidlům. Jeho podstatu lze hledat ve vždy přesahujícím a všeobjímajícím zázraku poezie („*Všechno se mísí/ V jednu kaši/ Vlášenyk velryby hotentoti březový háj/ S oběšeným Gauguinem/ Trám na vodě na kterém leží necviknutá jízdenka/ Jmenuje se to poesie/ Všechno se slije/ Do cucavé štangle pendreku*“, 40).

Sbírka byla nazvána podle jedné z úvodních básní první části. Samotné pojmenování je charakteristické svojí dvojnácností. Obraz kráteru na planetě Venuši nabízí čtenáři v souladu s celkovým rázem autorovy poetiky erotické konotace, ale skrytě též tragický osud astronautky Judith Resnikové, zahynulé při explozi amerického raketoplánu Challenger. Řezníčkův groteskní svět netají svoji odvrácenou tvář – humor je jen jiným způsobem prožívání bolesti. V kontextu české poezie rozvíjející dědictví surrealismu se zdá být Řezníčkova poetika originální pro výše naznačený princip „hry doopravdy“. I nejbizarnější obraznost v sobě nese tušený prožitek skutečnosti. Verše jako by stále sdružovaly hravou jazykovou grotesku se snahou o antiiluzivní pojmenování mnohdy brutální a živelné podstaty světa. Vedle konvenční a tradiční obraznosti Řezníček bojuje zároveň s konvenčním přístupem k životu a k jeho pravidlům. Hlavními zbraněmi mu v tomto boji jsou především ironie a černý humor. V tomto směru lze vystopovat jistou blízkost s estetikou francouzské patafyziky (Alfred Jarry, Raymond Queneau). Z generačně spřízněných českých autorů surrealistické orientace má značně soliterní Řezníčkova poezie zřejmě nejbliže ke tvorbě Karla Šebka. Oba básníky spojuje kromě bohémské divokosti

a „neuhlazenosti“ veršů též vědomá plebejskost a odpor k intelektualismu i k revizi surrealistických postojů. Šebkova i Řezníčkova poezie působí obdobným způsobem dravě a „drze“ nespoutaně. Zatímco grotesknost Šebkových veršů se snoubí se zoufalou bolestí rozpolceného nitra, Řezníčkův „vzteklý smích“ přechází v úžas i úděs ze syrově obnaženého života.

Ukázka

Měli dva vozíky

Pak měli tři vozíky

Hadry srpy tváře jako mlíko

Měli dva chodníky netopýry prsy

Dva prsy jak netopýři v jeskyni tvého těla

Fialová opona

Moře s tělem hmyzu

Zelenina

Na telekomunikační věži

Výčítky inspektora státních drah

Už zase jsou na dvorku

Ty postavy

V kožích stažených z koní

Ty housle z koňské kůže

Slunovrat

Budu zase odemykat jeskyni plnou vozíků a pavučin

Byl to prsten s démantem potaženým pavučinou

Byly to šaty princezny z Neandrtálu

Ovesná zrnka-loutkoherci

Dva prsy jako netopýři na jeskyni tvého těla

[...]

(26)

Vydání

Kráter Resnik a jiné básně, Nezávislé tiskové středisko, Praha 1990.

Reflexe

Celý svět se tu míchá jen a jen podle logiky a apetitu autora a čtenáři nezbývá než závidět Řezníčkovi, jak mu chutná, obdivovat stále překvapivou a barevnou skladbu jeho potravy a jen občas si nechat projít hlavou tichou myšlenku, zda ta černá propast, od níž a do níž se velikým veletočem odvíjí jeho poezie, je skutečně to věčné básnický intenzivní tušení zkázy a zániku, nebo jen veliká rozevřená Řezníčkova tlama. Odehrávají se tu bizarní a často nepokrytě cynické příběhy, šokující setkání i občasné jazykové hříčky, nemáte ale příležitost zastavit se

a pokochat se nějakým obrazem, protože vše se to řetězí ve zběsilém tempu a bleskově stříhá, neboť za vším je neukojitelný hlad, fantazie a bohorovnost tvůrce.

Jaromír F. Typlt: „Chorobnost nekrologů (Osud surrealismu v české poezii)“, *Lidové noviny* 14. 8. 1990, s. 5.

Současný pohled kolem sebe je u Pavla Řezníčka, jako u každého surrealisty, totálně nepopisný. Přitom jeho poezie je přeplněna reáliemi, názvy, dobovými narážkami, jmény, výroky (pravdivými minimálně, většinou falešnými), to, co by však mohlo být čteno jako popis, tj. rozvinutý obraz, končí nanejvýš na třetím řádku a ustupuje dalšímu. Vzniká dojem „pomatenosti“ vnější i vnitřní básnické krajiny. Myslím však, že Řezníček je chápán jako básník jedinečného (završeného) postoje, takže nad „pomateností“ reálií děje se v jeho básních ještě něco navíc. Řád. Zákonitost v domnělé nahodilosti. Kráter není kráterem prvotního chaosu (jako kupříkladu některé z archetypálních pozdních skladeb Arpových), řinutí se semenné lávy je uspořádané, fascinuje krásou.

Zbyněk Vybíral: „Kozy, sýr a semeno“, *Tvar* 1991, č. 3, s. 14.

Řezníček není spisovatel – kritik, výzkumník podstaty a stavitel absolutních soustav, je spíše spisovatel – kombinatorik od Pánaboha. Pracuje pro naši dobu: dobu, která buduje na předpokladu nekonečné mnohosti a mimoběžnosti světů.

Pavel Janáček: „Kouzelník Žito a jeho nové světy“, *Lidové noviny* 3. 6. 1993 (příl. *Národní* 9).

Slovo autora

Je mnoho názorů na surrealismus, ale podle mne jde v surrealismu pořád o to nezákladnější: hledání nadreality, to jest každodenního zázračna v tom nejšídivějším životě – nadrealita je obsažena v realitě. Meziválečná avantgardní tvorba je krásná, ovšem je to už historie, vývojová etapa, takhle by se surrealismus už dnes nedal dělat. Současný surrealismus opustil revoluční utopickou romantiku a klesl dolů – do běžného života.

[...]

To, co píšu, má význam především pro mě. V poezii se totiž člověk ocitne úplně někde jinde. Poezie není pro masy. Nechci pohrdat čtenáři, ale už, tuším, Halas říkal, že básník píše jen pro básníka. Pokud někdo poezii rozumí, tak je asi básník, i když třeba vlastní verše sám netvoří.

„Pavel Řezníček řekl“ (připravil Lubor Kasal), *Tvar* 1991, č. 6, s. 8.

Bibliografie ohlasů

KNÍŽNĚ: J. Gabriel in *Kráter Resnik a jiné básně*, Praha 1990, s. 5–7.

RECENZE: J. F. Typlt, *Lidové noviny* 14. 8. 1990; Z. Vybíral, *Tvar* 1991, č. 3; L. Kasal, *Tvar* 1991, č. 6; Z. Fišer, *Iniciály* 1991, č. 16.

Jiří Krejčí

IVAN DIVIŠ: MOJE OČI MUSELY VIDĚT

(1991)



Osobnostní i básnický vývoj Ivana Diviše (1924–1999) byl drasticky přerván básnickým odchodem do emigrace v roce 1969. Vzhledem k souběhu osobních i existenciálních důvodů neváhal emigraci označit za „trest smrti“, protože byl vyhoštěn nejen z jazyka, ale byl mu odňat i domovský prostor oné reality, z níž čerpaly jeho vzpomínky. Divišovi trvalo více než deset let, než dospěl k poznání, že emigrace je „paradigmatický kříž“, na němž se vykupují hříchy a viny světa. Teprve toto poznání mu vrátilo dar básnické tvorby, v níž se znovu pokusil dosáhnout smíru se světem i skutečností (*Beránek na sněhu*, 1980) i konfrontovat svůj

vztah k ztracenému domovu (*Odchod z Čech*, 1981; *Moje oči musely vidět*, 1991); tato dvojice básnických knih, v nichž se Diviš vyrovnával s emigrantským traumatem a v nichž se básnický konkretizoval jeho vztah k domovu, představují v komplementární podobě jakýsi ideově strukturní celek.

Básnická sbírka *Odchod z Čech* je v podstatě polemickým dialogem s domovem, v něm se odráží Divišův subjektivně vyhocený odsudek světa, jehož negaci se básník vzpírá; do této destruktivní podoby světa zapadá i obraz znormalizovaných Čech, s nimiž je autor, ať chce, či nechce, nerozlučitelně spoután jazykem i zážitkovým komplexem paměti. Diviš, v rozkmitu mezi steskem a nenávistí, hledá nějaký pevný bod, aby mohl překonat své emigrační trauma, aby mohl revidovat svůj vztah k češtví. Do procesu zapojuje básník nejen svou paměť, ale především svou bolest a křesťanskou víru, s jejíž pomocí dospívá k závěru: toliko šokem zoufalství z vlastní malosti a beznaděje se obrodí podstata národního bytí, jež nalezne samo sebe v Bohu.

Pozornost věnovaná *Odchodu z Čech* je nutná, chceme-li pochopit a interpretovat Divišovu básnickou skladbu *Moje oči musely vidět*, protože tu lze víceméně považovat za jakýsi apokalyptický epilog básnické sbírky předchozí. Skladba byla napsána v letech 1987–1989 a je věnovaná památce Pavla Wonky, jedné z obětí komunistické zvlá. Jestliže v *Odchodu z Čech* Diviš ještě snil o duchovním obrodě Čech, básnická skladba *Moje oči musely vidět* je už jen zoufalým nářkem i zuřivým odsudkem, protože přestala existovat naděje jak pro básníka, tak pro jeho vlast. „Nafta nenávisti“ zalila vše, „srdce se proměňuje v kámen“ (18), a tak se Divišovi

proměnily Čechy v předobraz kosmické katastrofy, po níž se bude na zemi dařit už jen tvorů „*bez míry, středu a mezí, / jehož hatmatilkou je rouhání, [...] a jehož vládcem je [...] opásaný démon*“ (57). V dvojlomné optice schizofrenního vztahu lásky a nenávisti, tak příznačné pro *Odchod z Čech*, sice ještě i v této skladbě zazní tklivé dvojverší: „*Nešťastná země! Cizí země! moje / požehnaná vlasti!*“ (26), ale nenávist vítězí, protože všude kolem se zdvihá „*sprostota / Velké francouzské, Velké říjnové, Února, Normalizace*“ (35).

Divišova kniha je rozčleněna do dvaceti tří různě obsáhlých zpěvů. Jejich první pětice je jakousi historicko-epizující rekapitulací všudypřítomného zla v dějinách, které provází člověka od počátku; jím je problematizována a znejišťována integrita člověka i skutečnosti. Lidé chtějí poznat skutečnost, její smysl, ale ona přestala existovat, „*neboť to, nač hledí z okna, neboť to za oknem, / je nic, není to skutečnost*“ (20). Její ztráta probouzí v lyrickém subjektu jedinou touhu, „*aby moje strašné tělo / už jednou přestalo být*“ (16). Axiologický rozpad všeho a anihilace reálného přivádí básníka posléze až k jakési přízračné katalogizaci všech hrůz a nepravostí, jimiž musel během svého života projít, nebo jež poznal. Od pátého zpěvu následují, uvozené titulním veršem „*Moje oči musely vidět*“ (23), jednotlivé litanické části skladby, v nichž defilují před básníkovým vnitřním zrakem děsuplné momentky „malých“ i „velkých“ dějin jeho vlasti i celého světa. Strukturální podoba skladby má rysy určitého pásma, nikoliv však pásma apollinairovských asociací, spíše je to tok často zcela disparátních faktů a událostí, jež se na nás valí jako doklady kataklyzmatického charakteru dvacátého století, které zavrhló skutečnost ve jménu zvrhlých utopíí. Tok faktů a událostí je zároveň prostorem básníkových reflexí, v nichž podává svědectví o člověku, jenž se ocitl na dně lidství; jeho řečí je už jen zoufalý nářek, jeho touhou je zapomenutí, jeho láskou nenávist. Takový je náš úděl, „*to máme vepsáno do genů / natlučeno démonem jak pepř do hmoždíře / své přirozenosti* –“ (40). „*Pochopil jsem,*“ konstatuje básník, „*že jsem prázdny a že nejsem nic*“ (41). Přízračnost světa, znicotňující samu lidskou existenci, přivádí básnický subjekt na samotný práh nicoty – „*vyseru se vám, vyseru se vám na takovej život, / na život mezi přízraky, / všechny vás zabiju, a protože jsem zabil – / musím zabít i sebe!*“ (22). Stálé kladení otázek „*Proč? Panebože proč? Panebože proč!?*“ (32) nepřináší východisko, spíše vede k zoufalé rouhavé vzpouře: „*[...] jak žádná spravedlnost neexistuje, / jak Bůh očividně na člověka a na svět sere.*“ (28)

Divišovo neustálé tázání po smyslu všeho, pro něž je charakteristická jeho stálá pře s Bohem – typický ideově tematický leitmotiv bezmála veškeré autorovy pozdní básnické tvorby –, je v této skladbě přítomna v krajně vyhocené podobě. Ambivalence Divišova vztahu k Bohu, k jeho všudypřítomnosti ve světě, je doslova napínána na skřípec absurdity tolikerého zla ve světě. I přesto, že jej „*rozezral lišejník gnóze*“ (47), básník neustále touží po setkání s tím, který je dokonalou bytostí, „*jedinou, které lze uvěřit beze zbytku / a již se dlužno klanět, / ačkoliv ona toho nevyžaduje*“

(42). Aniž uvádí Kristovo jméno, z předchozího textu je zřejmé, že je to Kristus, je muž klade zásadní a klíčovou otázku: „[...] proč nás Bůh tolik mučí? Proč to dopouští?“ (42) A z Kristových úst dostává odpověď o hlubokém tajemství lidské svobody: „*Neuvažuješ správně, řekl. Bůh, jak/ ho nazýváš,/ jsi ty sám./ Všechno ti bylo dáno./ Co jsi s tím učinil, jak jsi s tím naložil?/ Ale teď už se nemuč –/ a pojď se mnou.*“ (42) Ani toto gesto smíru, ani onen výrazně křesťanský kategorický imperativ svobody volající po proměně sebe sama nepřináší básnickému subjektu katarzi a vykoupení z mučivých otázek. Básník jej chápe a vnímá – je oddaným a zasvěceným čtenářem Dostojevského – „*sám sebe zničí a změní [...] jinudy to nemůže jít*“, ale vše je marností, protože „*podářilo se mně hovno –*“ (51), jak konstatuje autor v závěru. Zbývá pouze jediný divišovsky charakteristický moment spásy, jediné východisko – moc poezie, životodárný stimul tvorby zajišťující přežití a dávající životu smysl: „[...] *ale taky moje oči musely vidět že existuje poesie/ absolutně nezničitelná, jak tohle všechno jednak/ přikrývá pláštěm,/ jednak rozvinuje štůček, z něhož se stříhají svěží/ nádherné prapory a vlajky a svatební roucha –/ moje vnitřní oči musely vidět sebe sama při procitání,/ v němž zřetelně slyším slova:/ zahájit den řevem lvů!*“ (60)

Básnická skladba *Moje oči musely vidět* má mnoho charakteristických znaků divišovské poetiky: celá řada faktů a zcela nesouvztažně disparátních výseků skutečnosti (aniž by byly výrazně epizovány) je na nás „vychrlena“ v parataktickém a enumerativním sledu, nic zde není tak nesouvztažného, aby to nespojila Divišova bezbřehá asociativní obraznost. Intenzita básníkovy zoufalství porušuje pravidelnou strukturu veršů, mnohdy výrazně prozaizovaných, artikulace se podrobuje apelu, s nímž básník varuje, proklíná a táže se po smyslu. Tematická linie skladby, neustále zvýrazňující ďábelskou fragmentarizaci světa a nelidskost člověka, úzce souvisí s veršovou strukturou, v níž se juxtapozicí jevů setkávají ta nejprotikladnější a nejprotichůdnější fakta. Je to viditelné zejména na tom, jak je tematická posloupnost jednotlivých zpěvů i jejich rytmická stavba neustále porušována, jak si básníková imaginace podmaňuje stále nové a nové oblasti reality; básnický text jako by byl v jistém smyslu stimulátorem psychologických situací z básníkovy života. V Divišově poezii, založené na extenzitě básnického výrazu, hrají přirozeně důležitou roli jazykové prostředky. Diapazón Divišova jazyka je neobyčejně široký: sahá od patetické dikce litanických invokací, jež nemají, jak by odpovídalo jejich žánrovému vymezení, prosebný charakter, ale mnohem spíše karatelsky apelují až k vulgarismům nejnižších jazykových vrstev. V prostoru jediného básnického zpěvu se můžeme setkat s moudrou a gnómicke strohou filozofující reflexí („*člověk dozrává jen ponětím smrti druhých/ a to dozrávání se děje nesmírně pomalu*“, 59) i s vyhocené vulgární vizí sexuální proveniencie („*moje oči musely vidět důstojnické paničky,/ které nemyslely na nic ale na nic leč na šoustání*“, 58). Toto využívání různých jazykově stylových vrstev – od biblického patosu až k slangové vulgárnosti – a jejich vzájemné střetávání je jedním z nejzávažnějších Divišových významotvor-

ných postupů a patří k charakteristickým rysům skladby. Zároveň se ovšem veškerá vulgarita a expresivita klnutí i proklínání promítá na horizont vznešeného – symbolizovaného poezií –, tak jak to odpovídá tradicím romantického chápání poezie, k němuž měl Diviš vždy velmi blízko.

Skladba *Moje oči musely vidět* představuje jednu z nejosobitějších podob české exilové básnické tvorby vyrovnávající se s prožitkem ztráty domova. Zároveň je v ní zřetelně přítomno gesto „prokletého básníka“, jímž je znovu stvrzován Divišův romantický básnický habitus. Svou apokalyptičností a apelativností, s níž hledí autor na realitu domova, má tato skladba zdánlivě blízko k Zahradníčkově monumentální básnické knize *Znamení moci*, v níž je vysloven rozhořčený soud nad nastupující komunistickou totalitou. Divišovi však chybí Zahradníčkova hluboká křesťanská víra vnímající hrůznost skutečnosti na horizontu lidské pýchy negující Boží jsoucno. Divišův odpor k české skutečnosti, jímž básník často popírá samu objektivní realitu i existenci opravdového lidství, jako by naproti tomu vyrůstal z modelu gnostického pohledu na svět, jenž míří od daného k utopii nebo k nicotě. Přiznal-li se básník sám, že jej „rozežral lišejník gnóze“, potvrzuje tím svůj hněvem vyprovokovaný vztah ke skutečnosti, která je – podle gnostiků – v samém jádru porušená a odcizená vzdálenému a nedostupnému Bohu, s nímž básník polemizuje a o jehož přízeň bojuje. Tímto poznáním se Divišova skladba přiřazuje v českém básnickém kontextu k poezii inspirované zdánlivě neřešitelnými krizemi a pohromami, jak to dokládají například některé básnické texty Vladimíra Holana (zejména *Zpěv třikrátlový*), vyprovokované tragickou společensko-politickou situací po mnichovském diktátu v roce 1938.

Ukázka

Vzepřel jsem se, roztrhal svou duši a řekl:
takhle sprosté to všechno být nemůže!
Něco tu platit musí, a tak jsem volal,
běhal od knihy ke Knize, z hospody do hospody,
mlátil hlavou o stěny, nespal a spát toužil
a řekl jsem si: sám sebe sprav –
sám sebe znič a změň, sám sebe znič
a změň, jinudy to nemůže jít,
snad se ti to podaří,
ale podařilo se mně hovno –
kouřící a pyramidální
(51)

Vydání

Moje oči musely vidět, Československý spisovatel, Praha 1991.

Reflexe

Poéma *Moje oči musely vidět* je skutečně velkolepá: básník se tu odhodlal k velkému tvůrčímu gestu, dokázal tu ztělesnit svůj hněv a rozhořčení, ale i své zhnusení z toho, co prožil, poznal a procítil. Jeho skladba však už není natolik – možná – působivá po stránce filozofické. V každé době je dobro a zlo v odvěké, vyvzdorované rovnováze a Divišovy oči by přece „*mohly vidět*“ s nemalou intenzitou i tvořivý, sebezáchovný pól lidské existence. Autor tu promlouvá jako svrchovaný básník, zároveň však i trochu jako Savonarola – a rub a líc svých postojů smiřuje našťestí konstatováním, že „*poezie je absolutně nezničitelná*“. Už předtím ovšem Diviš napsal, že si v žádném případě nemůžeme „*plést poezii s psaním básní*“ – a jeho skladba, toť skutečně kýžený příklad Poezie s oním velkým P.

Vladimír Novotný: „Básníkův veliký hněv“, *Nové knihy* 1991, č. 45, s. 1.

Jenže Divišovo svědectví o životě, který byl a je neustále křiven a lámán (rozhodně ne zpověď, z čeho by se měl zrovna on v tom smyslu zpovídat?), není svědectvím o jevech, ale o podstatě, jež se den ze dne nemění. Není to jen výpověď o životě v Čechách, o Česích a čecháčcích, ale český básník se bez dovolení rozhodl hovořit o světě. A co vidí? „*Poprvé stojí tu tvor,/ který nemá srdce ani zatvrzelé,/ ani zle zarputilé,/ ale který nemá srdce vůbec.*“ To je vykřičník.

Jiří Rulf: „Otazníky? Vykřičníky!“, *Lidové noviny* 6. 11. 1991, s. 9.

Diviš sestupuje až na samo dno lidské schopnosti snášet bolest, k onomu okamžiku, ze kterého existují jen dvě cesty, jedna do absolutního nebytí, druhá ke katarzi jako cíli a zároveň zdroji nových sil. Verše „*už nejsem schopen milovat*“, ale i celkový charakter skladby (v analogii snad nepříliš násilné) ukazují k velkému zjevu polské poezie, básníku tragického osudu, Edwardu Stachurovi, jehož nedokončená poslední skladba *Dopis na rozloučenou* je zprávou o přebolestné cestě k rozhodnutí opustit dobrovolně tento svět. Stachura zvolil první z naznačených cest [...], Diviš druhou: „[...] *ale taky moje oči musely vidět že existuje poesie/ absolutně nezničitelná [...]/ moje vnitřní oči musely vidět sebe sama při procitání,/ v němž zřetelně slyším slova:/ zahájit den řevem lvů!*“ Nezbývá než básníkovi poděkovat, člověk byl zase jednou (pro tuto chvíli) zachráněn.

Miroslav Zelinský: „Diviš – čtenář Zahradníčka?“, *Tvar* 1992, č. 1, s. 15.

Velikost Divišovy poezie – a tato poéma má znaky velké poezie – byla vždy spojena s velikostí a opravdovostí básníkových apelů. Je tomu tak i tentokrát, jen s jednou jedinou výhradou, která snad ani nepatří do literárně kritické glosy. Když jsme společně před lety sedávali v Petrkově u Bohuslava Reynka, vždycky nás fascinovala Reynkova otázka „*čí viny smýváme?*“, s níž Rejnek hleděl na rozpadající se svět kolem sebe, aniž ukazoval prstem na očividného viníka. Toto až průzračně přesné gesto pokory, které se nám tehdy zdálo nepochopitelné, však bylo stigmatem opravdovosti básníka-křesťana, jenž se zdráhal vynést soud. A právě pokora jako poslední stupeň k velikosti, která nejen dává, ale také vykupuje, tentokrát Ivanu Divišovi chybí...

Jaroslav Med: „Diviš furiosus“, *Literární noviny* 1991, č. 49, s. 4.

Slovo autora

Já odjížděl z této země 14. srpna 1969, odjížděl jsem nerad a odjížděl jsem navždy... I když se po strašně dlouhé době prokázalo, že přece jenom ne navždy, mnoho lidí už není mezi námi a můj syn vyrostl. Tenkrát seděl vedle mne v kupé a vůbec nevěděl, co se s ním děje, a nade mnou v zavazadlové tašce byla pouze aktovka s dvěma rukopisy [...]. Byl jsem tedy pravým opakem jakéhokoliv ekonomického emigranta, byl jsem politický exulant. Kdybych tehdy býval byl věděl, co mě čeká, tak bych býval byl za jízdy vyskočil z okýnka vlaku [...]. Ano, a jak tomu v životě bývá, a u mne se to ověřilo, v exilu mě čekalo deset tisíc ohavností, a dvě nebo tři věci krásné.

„Báseň nemá být krásná“ (rozhovor vedl Marek Fikar), *Svobodný zítřek* 3. 9. 1990, s. 1.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: V. Novotný, *Nové knihy* 1991, č. 45; J. Med, *Literární noviny* 1991, č. 49; P. A. Bílek, *Mladá fronta Dnes* 31. 10. 1991; J. Rulf, *Lidové noviny* 6. 11. 1991; M. Zelinský, *Tvar* 1992, č. 1; M. Strnad, *Právo lidu* 29. 1. 1992; J. Vojvodík, *Národní politika* 1992, č. 6 (příl. *Zvon*).

Jaroslav Med

IVAN JELÍNEK: SVĚTLO A TMA

(1991)



Touto sbírkou se Ivan Jelínek (1909–2002) po desetiletích života v exilu vrátil po dlouhé publikační odmlce (poslední sbírky mu v Čechách vyšly v roce 1946: *Kudy II, Básně 1939–1945*) v nové situaci svobodného polistopadového politického vývoje jako zralý a zcela osobitý básník znovu k domácímu českému publiku, jemuž však byla jeho básnická tvorba fakticky neznámá. Jeho tvorba z padesátých let reflektuje osud exulanta, variuje pocity samoty v nepřátelském světě, vykořeněnosti a hořkosti, je však nese- na i snahou překonat tento trýznivý stav. Postupně autor hledá záchytný bod v tvorbě, v básnickém slovu a ponor

k elementárním zdrojům mateřštiny je mu bolestnou útěchou. Jelínek si vybudoval svérázný a komplikovaný básnický svět využívající příběhů z řecké mytologie i látky novozákonní. Cestou k alegorickým symbolům vycházejícím z mytologické tradice křesťanské i antické a číselné symboliky si vytváří metafyzické univerzum života i světa, v němž pocity nicoty a zmaru jsou překonávány tvůrčím činem a hlubokou náboženskou vírou. *Světlo a tma* navazuje na knihy předchozí, je však jiná svým bilančním a sumarizujícím aspektem, přitom však i osobním vyznavačským zaujetím a úporným soustředěním na úzký okruh obsedantních autorových témat. Tato filozofická reflexivní lyrika, oscilující mezi kontrastními póly lidské existenciální situace – bytím a nicotou –, symbolizuje básníkův zápas se slovem, s pomíjivostí života, přibližuje jeho prožitek času i dar křesťanské víry.

Sbírka je dedikována Karlu Brušákovi, učiteli bohemistiky na cambridgeské univerzitě, s kterým vedle dlouholetého přátelství vázal autora obdobný osud českého exulanta ve Velké Británii. Je uvedena mottem z eleatského filozofa Parmenida: tento myslitel načrtl zcela nový obraz kosmu, v němž jsoucno nevzniká ani nezaniká, je věčné, nemá konce ani začátku, je časově nepřetržitě a stejnorodé. Vesmír je podle Parmenida naplněn dvěma základními elementy – světlem a tmou, které od nepaměti jako základní principy světa koexistují spolu, a všechny formy přírodního dění i podoby lidského života jsou založeny na jejich vzájemném mísení, takže každá věc vzniká jako nová směs prastarých látek. Motto („*Vše je stejnou měrou plno světla a temné noci.*“) slouží Jelínkovi jako základní bod jeho životní a básnické filozofie, který celá sbírka variuje a rozvíjí. Parmenidova metafyzika nabízí básníkovi

útěchu před neodvolatelnou smrtí i výchozí konstitutivní obraz světla a tmy, který je, podobně jako v Parmenidově filozofii, smíšen v Jelínkově poezii v řadu oxymóronických spojení a paradoxních obrazových srostlic: „*Světla záplava/ stírá dá tmu./ [...] Tmy záplava/ světlo vrší.*“ (28); „*Od kud pojednou to sálání/ z temnoty rázem sametové?/ [...] To světlo z tmy se valící!*“ (47); „*Váza tmy bezuchá/ světlem zalyká se*“ (56); „*Paprsky spředen/ a zpěvem ucepován/ na moučku tmy.*“ (62) Obdobný kontrastní způsob vidění, podporovaný často i násilně konstruovanou formální výstavbou jednotlivých básní, je příznačný pro celou sbírku. Oxymóronický princip se objevuje v protikladnosti jednotlivých motivů a vytváření opozitních neologismů (*nicota – něcota; hladomorna – živomorna*), ve zvukových homonymních hrách (*trnu – trnů*), v kontrastních oxymóronických obrazech: „*Nezrozeno se rodí,/ ač věčnost sama i co tříšť času trvá./ Nekonečnosti oko, brva konečnosti.*“ (16) „*Už zase světlo/ otvírá dni křídla,/ sebe co otčina/ v tmě zapomenutá;*“ (48) „*Do plna, z plna, do pusta/ tvé tmění záře zeje.*“ (61) Stejně je patrný v záměrně kontrastní kompozici jednotlivých strof či v rozvíjení celých básní.

Vedle tohoto výchozího kosmologického i existenciálního kontrastu světla a tmy se ve sbírce prosazuje jako jedno z vůdčích témat otázka údělu básníka i váhy a smyslu básnického slova (viz básně *Slovo, Za slovo mě bere, Otevření, Věnování*). Již úvodní báseň *V poutu s dýkou* pojmenovává základní situaci básníka: „*Prostřednictvím, prostřed/ své řeči/ – i v té jsi beze zbytku –/ z trnokvětu, bodlin trnů,/ kde v báseň trnu v květu./ V jejím se poutu modlím/ prostřed na odvetu/ tvé řeči.*“ (13) Slovo, vedeno vyšším tvůrčím záměrem, vzdoruje nicotě, je nehmotným poutem a prostředníkem „*mezi člověkem – přírodou,/ mezi člověkem a člověkem,/ mezi člověkem a bohem,/ oblohou nad Kalvárií*“ (17). Básníkova cesta je však cestou za slovo, za hranice poznatelná a běžně komunikace: „*Za slovo jdi./ Tam vede cesta/ k samé zdi hlásek/ z masek proměny.*“ (19) Je to cesta, na jejímž konci „*se objímá. Žasne/ anděl s bláznem*“ (20), cesta, kde „*nevědomo hyne/ v doslovno výsosti*“ (19), cesta mučivých pochyb, osaměle vedoucí bludištěm otázek, „*smyslu zmýleného*“ (20). Motiv slova má v Jelínkově sbírce trojí rozměr – manifestuje osobní básnickou cestu, je svět pořadajícím principem a konečně je i připomínkou náboženského vykoupení a trojjediné podstaty boží: „*To ty, co slovo jednotě,/ vše usjednotíš.*“ (59) „*Kde posléz trojí osoba/ to vrchovato nerozdvojí.*“ (65) Slovo je tedy nejen stavebním materiálem básně, ale osamostatňuje se, zvětčuje, vyvazuje se z pravidel běžné řeči, stávající se jakýmsi podobenstvím původního Logu působícího v nerozlišené hmotě na počátku stvořeného světa, a nabývá tak svým směřováním k neměnným podstatám svou ontologickou formu.

Jestliže v první části sbírky (*V provazišti dějů*) je klíčovým tématem básnické slovo jako osudová cesta, pak v druhé části (*Na větrném poli*) je rozhodujícím a sjednocujícím tématem čas (viz básně *Čas ví, Touhy času*), lidská pomíjivost, stárnutí a podzim (básně *Dech podzimu, Proti prázdné zdi*). Čas je nahlížen z perspektivy věčnosti,

v kontrastech malého i velkého, časného i věčného, lidské intimity i přírodních živlů, z perspektivy blízké starozákonní knize *Kazatel (Čas ví)*. Věčnost je pak „*stopa bohů, lidí, běsů*“ (35), náhodná skvrna rozlité tuše na výkresu Času personifikovaného do podoby japonského malíře (*Touhy času*). I zde najdeme ono výchozí Parmenidovo dědictví: „*V časnost co věčno prožito./ Opět a opět srostito./ do nití ač rozcupováno./ Sám jas, ač tmami ukryto.*“ (63) Jako doprovodný motiv tématu času se v této části knihy objevuje motiv vody coby pralátky, ze které byl stvořen svět: „*V geologickém čase vody*“ (33); „*Geologická, ač tekutá je voda./ mramor a průsvit/ se zauzlením žil/ rozlišit se šířit bude.*“ (39) Ústřední téma času si podrobuje i filozoficky pojaté krajinné momentky (básně *Podzim, Hled', réva, Dech podzimu, Vánoční, Únorová etuda, Velikonoční*), které jsou laděny osobně a konfesně a vystupuje z nich hluboká a neotřesitelná náboženská víra.

Pro lyrického mluvčího Jelínkovy poezie je příznačný až kazatelsky sebevědomý a vzosný tón výpovědi i skrývání vlastního vyznavačského „já“ do seberefektující podoby „ty“, nebo do plurálových podob „my“ a „vy“. Tato lyrika osciluje žánrově mezi modlitbou a homiletikou. Když volí autor osobní zpovědní polohu, mají některé básně blízko k žánru modlitby, většinou však přinášejí filozofické úvahy explikované v básnických obrazech a myšlenkových variacích a jsou zaměřeny stroze a kategoricky k imperativnosti sdělení. Lyrický subjekt je tím, kdo vymezuje, sumarizuje, bilancuje, nabádá a soudí – v této sebevědomé básnické dikci je charakteristický rys Jelínkovy zralé poezie, který je ještě podpořen lapidárností, eliptičností a gnómičností sdělení: „*Takže se potácím/ všude, vždy tvůj lenní/ na schody k tobě vzhůru dolů,/ až na své dno/ a za mor jázkosti/ v úmorné úzkosti básně.*“ (58) Filozofické kategorie, abstrakta, přírodní jevy, stavy lidské duše jsou v této lyrice imaginací sjednocovány na sukovité srostlice veršů.

Snaha, aby poezie byla autonomní formou sebereprojekce a nalézala smysl sama v sobě, vede autora k vytváření vlastních zákonitostí básnického jazyka, který se často vymyká běžným pravidlům řeči. V jeho poezii nalezneme množství neologismů (často vzniklých nezvyklým spojením dvou slov – *trnokvět, slovoníc, zeměmíč, živomrtvá, milodějně, černohlína*), archaismů staročeských (*manství, otčina*), barokizujících (*hled, chleboklid, živomorna*) a obrozenských (*střída, stezník*), etymologizací, oxymóronů a aliterací. Jako by chtěl básník podniknout cestu zpět až ke zdrojům své mateřštiny. I syntax je v Jelínkově poezii výrazně deformovaná, dějová dynamika podmětu a přísudku bývá často porušena a slovo, osvobozené elipsou ze své dějovosti, strmí v prostoru básně ve své předmětnosti a záhadné osamělosti. Ponor do jazyka a někdy až archeologické odkrývání jeho prastarých vrstev souvisí patrně i s tím, že autor většinu své zralé tvorby napsal v jazykově cizím prostředí exilu a jeho návrat k domovu se odehrával právě pouze prostřednictvím jazyka. V každém případě charakterizuje jeho básnický jazyk archaičnost a eliptičnost, což dodává jeho poezii starobylý patos a vznešenou prorockou dikci.

Jelínkův publikační návrat do českého kontextu na počátku devadesátých let přispěl k rozšíření soudobého básnického chóru o hlasy těch, kteří byli komunistickým režimem exkomunikováni z literatury a volili cestu exilu či možnosti samizdatové literární komunikace. Jelínkovy metafyzické verše přispěly k silné tendenci po obrodě spirituálně laděné poezie v tomto desetiletí a svým naléhavým morálním gestem halasovské proveniencí, neústupným směřováním k filozofickým podstatám a duchovním rozměrem umělecké výpovědi zapomenutého exilového autora básnický rehabilitovaly. Jeho tvorba připomněla díla obdobného typologického směřování, svým konstruktérským duchem a imaginativní symbolistickou hermetičností navazuje na valéryovský impulz, rozvíjený u nás Josefem Palivcem. Vstoupila také do kontextu tvorby těch postavantgardních autorů, kteří trýznivě zvažovali smysl básnického činu, jako byli František Halas, Vilém Závada, Vladimír Holan (zvláště v metafyzické reflexivní poezii třicátých let) či Jan Zahradníček.

Ukázka

Za slovo mě bere

[...]

I

Za slovo jdi.

Tam vede cesta

k samé zdi hlásek

z masek proměny.

Cesta nezvěstná.

Neuhni. Neuhýbej

o vlas, o vlásek.

Vystav se. Neskrývej

nevýslovno změny.

Tam kvásek milosti

ti těsto kyne.

A nevědomo hyne

v doslovno výsosti.

[...]

(19)

Vydání

Světlo a tma, Československý spisovatel, Praha 1991.

Reflexe

Jde o linii, která bývá spojována s Halasovým jménem. Vyznačuje ji odklon od avantgardního opojení moderním světem a nedůvěra ke skutečnosti, jejíž rozpory ozřejmuje; princip vjemo-

vé asociace nahrazuje podpovrchovou analytickou sondou. [...] Sdílel základní halasovský přístup k životu, jeho lyrický fond však byl natolik silný, že si dokázal najít vlastní odstín. Ve sbírce *Světlo a tma* se projevuje akcentem na překonání trvalého protikladu existence, naznačeného názvem knihy.

Miroslav Petříček: „Zarputilá poezie“, *Nové knihy* 1991, č. 19, s. 2.

Poslední sbírka *Světlo a tma* je jakousi básnickou fenomenologií světa: Jelínek postupně ohmatává prvky, které pokládá za konstitutivní – slovo, čas, světlo – tma, voda (zde ve smyslu pralátky), Bůh. [...] Nejúporněji se Jelínek nezabývá ani titulním protikladem světlo – tma, ani Bohem, jistotou pro něho zjevně dosaženou a nyní jen znovu a znovu pojmenovávanou; nejvíce ho na sklonku básnické dráhy vzrušuje otázka slova. Je jeho básnické slovo vskutku slovem svět otevírajícím? Je věrným obrazem Slova jediného? Starý básník je, zdá se, přesvědčen, že ano.

Martin C. Putna: „Meziprostory Ivana Jelínka“, *Literární noviny* 1991, č. 26, s. 4.

Opakování, paradox a zrcadlový chiasmus – toť vše principy poezie, dané jejím radikálním vymaňováním se z utilitarity běžné mluvy, ztrátou zájmu na kategoriálním řádu jazyka a binárně organizované síti světa, hledáním toho, co ještě není rozděleno do částí a střípků, jakož i vystoupením z linearity a uplývání, krouživým ohledáváním všeho, co již minulo, a co přece teprve v tomto pohybu je schopno se vydat způsobem zcela bytostným – a trvalým. Proto i všechna Jelínkova do sebe vrůstající slova, významové nejistoty, stírání záchytných plošek pro čtenářovu zkušenostní konfrontaci i tolik příznačné konstruktérství jazyka – to vše tu stojí jako obrat k podstatám, k tomu, že báseň je zkušeností extrému, a proto něčím, co nelze zdolávat pouhým pochopením, tj. v navyklých binaritách.

Jiří Trávnický: „Strmý osamělec“ in *Poezie poslední možnosti*, Praha 1996, s. 204.

Klíčovým motivem – emblémem, zvýrazněným navíc i titulem sbírky, je protiklad světla a tmy, jenž je nejen protikladem vizuálním, nýbrž nese především existenciální a filozofické konotace (viz *Tma a jas*). Tma označuje temný, tragický pól lidské existence, definitivitu smrti: „*Tmo, tmíčko,/ smrti myčko,/ jistá jsi sázka./ Plačko nad námi/ bez smilování,/ falší hráčko,/ s tebou se objímáme,/ ty sibyl vrásko*“; světlo či jas jsou pak druhým pólem života i s jeho klamy: „*Jase, jasnosti,/ vrátka klamnosti/ odemčená./ Bábo porodů,/ chůvo, drahá dojná,/ všemu hojná kojná,/ matko všepůvodů*.“ Tento dipólový model biofilní a nekrofilní existenciální konstanty však u Jelínka neplatí jednoznačně, v jiných básních se motivy tmy a světla sblížují, prostupují a navzájem ovlivňují: „*Světlá záplava/ střádá tmu* [...]“

Vladimír Krivánek: „Ivan Jelínek: Světlo a tma“
in V. K. a kol.: *Český dekameron*, Praha 1994, s. 109.

Slovo autora

V Kanadě a v USA jsem moc nepsal, „sedm let jsem u nich sloužil“ a na poezii neměl čas, až teprve znovu po návratu do Anglie. Malý cyklostylovaný „samizdat“ pod názvem *Ulice bře-*

men mi vydala Bohemica Vienesia ve Vídni a v malé edici Lucernička, kterou dělal v Mnichově literární kritik dr. Antonín Kratochvíl, vyšla menší sbírka *Skutečna*. Svě knížky jsem však vydával hlavně vlastním nákladem. Nejprve jsem prodal svůj Volkswagen za 600 liber a vydal za to v Římě knížku *V sobě letohrad* – náklad 600 kusů. Psal jsem a vždycky, když jsem něco nahospodařil, našel jsem si tiskárnu (těch chyb v korekturách, když sazeči neuměli česky!) a knížku zaplatil.

„Jablko se kouše... Na schůzce s básníkem Ivanem Jelínkem“
(rozhovor vedl Miloš Vacík), *Nové knihy* 1991, č. 22, s. 8.

Bibliografie ohlasů

KNÍŽNĚ: V. Křivánek in *Český dekameron*, Praha 1994, s. 108–110; J. Trávníček in *Poezie poslední možnosti*, Praha 1996, s. 199–215.

RECENZE: J. Trávníček, *Tvar* 1991, č. 33; P. Miroslav, *Nové knihy* 1991, č. 19; M. C. Putna, *Literární noviny* 1991, č. 26; pal [= Pavel Janáček], *Lidové noviny* 29. 4. 1991; V. Šibrava, *Lidová demokracie* 20. 6. 1991; (or), *Rovnost* 30. 7. 1991.

Vladimír Křivánek

PETR KRÁL: PRÁVO NA ŠEDIVOU

(1991)



Východiskem poetiky Petra Krále (* 1941) zůstává i v jeho první v Čechách vydané polistopadové sbírce „osudové“ setkání se surrealismem, zprostředkované zejména členstvím v Effenbergerově pražské skupině. Ačkoliv se autor brzy po odchodu do Paříže (1968) začíná postupně vzdalovat od svých kořenů, ráz jeho poezie je i nadále surrealismem spoluurčován. Osobitost stylu Král prohlubuje v konfrontaci reálného se „sur-reálným“ – v reflexi odosobněného, zmateného, osamělého a záhadného života člověka uprostřed velkoměsta.

Třicet dva básní zařazených autorem do knihy *Právo na šedivou* zřejmě vznikalo v rozmezí sedmi let. (Datována je pouze první z června roku 1982 a závěrečná ze září 1989.) Báseň *Paměti* je výjimečná tím, že je tvořena koláží vět vybraných z memoárů Luise Buñuela *Do posledního dechu*.

Volná kreativní obraznost namísto tradiční obraznosti mimetické, důraz na prostor a eliminace časovosti, konfrontace „nesouvislých“ významů, silné rozrušení obvyklých sémantických vztahů výpovědi, tendence k formálním experimentům – to vše odkazuje ke zmiňovanému dědictví avantgardní poetiky. Především silným akcentem „každodenní metafyziky“ však sbírka překračuje surrealistická východiska. *Právo na šedivou* je koláží různých impresí a reflexí skrytého života města. Rozličné volné obrazy každodennosti, které před čtenáře básník klade, nejsou nahodilé, nečerpají iracionálně z pramenů podvědomí, ale směřují vždy dostředivě od prožitku k základnímu tématu, jímž je odcizení člověka vlastní podstatě existence – pocit „šedého“ přžívání v odlidštěném světě.

Výrazem znepokojivého odcizení je samotná forma básní. Obrazy jsou volně řazeny po způsobu „kinematografické metody“ pásma. Dlouhé volné verše jsou nepravidelně členěny a nabízejí tak rozličné interpretační varianty umocněné četnými přesahy a často chybějící interpunkcí. Spojení rozvitých větných struktur je obvykle asyndetické. Nejfrekventovanější spojkou je parataktické „a“ na začátku veršů. Obrazy vyvstávají rovnocenně, paralelně – bez autorova hodnocení. Kromě napětí tvořeného znejasněním hranic veršů a výpovědí je pro Královu poezii příznačné zhutnění metafor. Toho básník dosahuje zejména pomocí četných vazeb posesivních genitivů (např. *uhlí dlažby, kůže dlažby, žíla kolejí, šatník večera, armáda chvil, kap-*

ka masa, pláže pleti, ústí těl, ústí pily, plech hlávek, plech vody, dno oka, bóje pihy, asfalt nebe aj.). Složitě vystavěné a nepřehledné město se podobá veršům, které o něm vypovídají. (Snad s vědomím rizika dezinterpretace opatřil Král sedm básní sbírky krátkými vysvětlujícími komentáři.)

Z hlediska vzniku básní knihu spojuje, jak sám autor v závěrečné poznámce vysvětluje, inspirace pobyty v různých evropských metropolích (Praha, Paříž, Lisabon, Barcelona, Benátky, Terst, Berlín, Brusel). Nejedná se tu však o žádný básnický cestopis. Kulisy měst jsou neurčité a sobě navzájem podobné. Ze samotných veršů dokonce nelze (až na „pařížské“ básně) určit, o jakých městech promlouvají. Autor ponechává stranou vše, co definuje vnější odlišnost místa, a soustředí se na znaky prostupné a zaměnitelné – nabízí se tak srovnání s Královou lyrickou prózou *Praha* (2000) či s Nezvalovou surrealistickou ódou na město *Praha s prsty deště*, kde je tomu právě naopak. Metro, čekárny, hotely, kavárny, restaurace, bistra, obchody, sklepy, skladiště, chodby, průchody, zahrady, parky, bulváry, předměstské ulice – to jsou místa, kterými čtenáře *Právo na šedivou* provází. Jejich společným jmenovatelem je fakt, že se vesměs jedná o veřejné prostory, které jsou svou povahou vždy odosobněné – lhostejné ke svým návštěvníkům. Topos se stává jediným homogenním, anonymním prostorem lidského života, k němuž se vztahuje jako charakteristikon stále se vracející motiv šedivé barvy.

Královým veršům dominuje vizuálnost. Básně lze vnímat jako barevné kompozice, v nichž právě šedá barva hraje dominantní roli. Vyskytuje se explicitně v různých spojeních celkem v šestnácti básních sbírky. Šedá je barvou kamene i zrna, klobouku, kabátu i hvězdy, asfaltu vozovky i mramoru, prachu, fasád domů a trosk města. Šedý je den, šedivě padá déšť, šedá je nálada. Zástupně je šedá přítomna v šeru soumraku, v popelavě barvě městských holubů, v sinalých lidských tvářích a v jejich stínech. Šedost (šedivost) věcí („*a můj šedý klobouk vyrobil zešedlý kloboučník*“, 34) se stává určujícím znakem každodennosti („*mezi zvoněním příborů ta zběžná mdlouba šedé/ jak nás v ní možná zas cosi bez následků miji*“, 9). Šedá prostupuje sbírkou jako barva neutrální, barva reality „zredukované“ na svou podstatu („*Je trvalá šedá a v ní občas my sami/ jak si jdem náhle vstříc*“, 48).

Zvláštní postavení mají v konfrontaci s šedou barvou motivy bílé a černé – polarity, jejichž smíšením šedá vzniká. Bílá je pro Krále především barvou ženského těla („*Je to tu Pohroz bílým prsem mlčení svých špehů*“, 30; „*Rozloha mlčí šero nás smazává/ až na přesnost bílé oblych boků*“, 32; „*Trvala upachtěná sháňka po znamení naprosto černém uhlu/ mezi stehny dní po definitivním kovu bílé kyčle*“, 40; „*Z šera si necháš vyplout vstříc chvění bílé pleti*“, 41 aj.). Bílá představuje vytržení z šedi všednosti – alespoň krátký únik –, zazáření lásky, byť eliminované na pouhou tělesnost. Bílá evokuje naději či čistotu („*hlavně zůstat bílý až do konce Improvizovat nechat trást své ruce tak trochu/ všude*“, 53), ale odkazuje též k absurditě pomíjivého světa („*Bílí čišníci se nám zubí vstříc/ na prahu slibně škvříčího pekla*“, 22).

Černá vystupuje nejčastěji kontrastně k motivu bílé („*Tě, která je pouze černý plamen ve žhoucí výhni okna./ stačí zato nepatrné zvlnění, aby se vřala spárem – a zakotvila už navždy naši krev*“, 76; „*vyhřezlo z černého dekolte tak pustě bílé torzo*“, 78). Vůči šedivosti města se vymezuje sporadicky užitá zelená barva života, stromů a trávy („*Hluše v zeleni šedivá mluví kámen*“, 15) i červená nepokojné krve, nahoty (opravdovosti), masa („*Nahatý pěkně do živého/ v krvavém mase cihel*“, 19; „*ústa té, již mijiím, mě věrně následují, vpalují mi do zad své krvavé znamení*“, 80).

Jiným impulzem narušujícím monotónní šedou je motiv ticha. V tichu se ozývá „to nevyččené“, co otevírá možnost přesazení ubíjejícího hluku města. Ticho je vzácnou příležitostí zaslechnout sám sebe, vrátit se k přehlúšené podstatě, povznést se nad přítomný okamžik („*Znovu i naděje že tichne celý vesmír*“, 33; „*V poštovní dvoraně tě obklopí mírně povýšené ticho/ šedých mramorů, jitřeně dosud zmlkající ozvěnou/ let, kdy se svět zdál patřit lidem*“, 87). Ticho přináší poznání pomijivosti: „*Kudy kam pod pokožkou všech/ Asphalt šedivých kdo/ s koho/ Ticho kostí.*“ (57) Poznání přichází „*souběžně s řádky ticha které táhnou hlavou*“ (39).

Jednotný prostor Královy poezie je budován skrze konfrontaci anonymity odosobněného města (světa) a osobní touhy vymanit se z moci všednosti. Ve všem, co město nabízí, je zjevná cizota, ale i latentně přítomné tajemství, skrytý rozměr, náznak tušené naděje v okamžiku, v zaostřeném detailu, který nabízí možnost prolomení. V obrazech spíše tušené motivy lásky a ticha náhle vystupují ze všednosti města, aby evokovaly touhu po nalezení identity, po úniku z osamocené údělu jednoho z mnoha životů v jedné z mnoha chvil („*Ještě chci zabušit, přilnout k vratům a třísknout o ně sklenicí/ až hořkost u dna přeteče přes okraj chvíle*“, 77). Zároveň však platí, že reflexe hledání možného prolomení všednosti směřuje ke generalizaci – ve dvaceti z dvaatřiceti básní sbírky nalezneme kolektivní „my“ v pozici lyrického mluvčího. Plurál lze vztahovat k osudu exulantů, k básníkovi generaci, ale též k obecné situaci člověka na konci dvacátého století. Básně nechtějí být jen introvertním sebezpytem. Prožitek, výsostně osobitý a nesdílitelný, je konfrontován s vědomím společné touhy po vymanění se z šedé.

Zkušenost města přináší poznání deziluze i záblesků magické naděje. Z lásky zbývá tělesnost, z touhy poznaná marnost, a přece obrazy nesměřují k vyslovení pustého smutku nebo k laciným romantickým řešením. Básně neunikají do světa zeleného venkova, neutíkají se k abstraktní všemohoucnosti lásky, do tušené budoucí naděje či do sentimentu vzpomínek, ale vyslovují své „právo na šedivou“ – právo na život v šedém světě a s ním souvisící právo na pozorné hledání barev v jeho skrytých rozměrech.

Svou šedivostí se město hlásí k chodci jako výzva na cestu. Není jen nevyhnutelným životním prostorem, ale i nerozlučným obrazem pozorovatele a zdrojem jeho sebeobjevování. „Právo na šedivou“ se stává nárokem zápasu o vlastní existenci („*S bídou vyváznout zavěšen jak zděšená kapka masa/ na kraj propasti*“, 19). Teprve zjištění, že „*svět je tu, už navždy nedokončený*“ (82), nabízí porozumění pravidlům

tohoto zápasu. Nelze zakoušet trvalé prolomení všednosti, ale jen okamžiky ticha, v nichž se ozývá hledané vytržení.

Sbírka *Právo na šedivou* zpřítomňuje dědictví avantgardy bez toho, že by sklouzala k epigonství či k samoúčelným exhibicím osvobozené obrazotvornosti. Surrealistický přístup ke skutečnosti je autorovi prvotním prostředkem vyjádření fascinace životem. Vedle tendencí Ludvíka Kundery k formální pregnantnosti, úsilí Stanislava Dvorského o výrazovou expresivitu, Nápravníkových objevů magických hlubin světa či jazykové grotesky Pavla Řezníčka vykazuje Králova tvorba v kontextu postsurrealistického proudu současné české poezie osobitou cestu důrazu na tajemství skryté v „šedé“ přítomnosti – na každodenní metafyziku.

Ukázka

[...]

Konec natáčení: na prahu studia jen kabát navlékaný hlídačem
 větší nad obzor noční chobot rukávu. Níž při zemi, se zčeřením
 navlhých křidel,
 rozlévá se už předem po troskách zítřejší svítání. Ztemnělé lešení
 je na chvíli málem krásné...

Cele zaujat svým těkáním, nedal jsem jistě ani slib,
 že se co uzavře. Ty to víš a nevíš. Ve vláze soumraku
 se otvírá osamělá jizva i s možností ji hmatat, jet po ní zvolna prstem
 a pak ji taky přijmout. Říci to konečně jasně, jeden za druhého:
 svět je tu, už navždy nedokončený.

(81–82)

Vydání

Právo na šedivou, Mladá fronta, Praha 1991.

Reflexe

Hra přelévavých impresí všech barev odvozených od šedivé je v knize ovšem jenom mámivé a klamně čeření. Pod ním je, nebo spíše se v hloubce vzdouvá, šedivá jako drama: šedivá naší zárodečnosti, šedivá naší existence, naší hrůzy, katastrof a unikavosti lásky, prchavého vanutí života. [...] Přesto se ta knížka čte jako neustálý, znovu a znovu mladý úžas nad městy, zahradami a světem, a **právo** na šedivou je v ní nakonec jakási zatvrzelá odvaha k radosti z existence a z údělu žít každou, i tragickou krásu života.

Sergej Machonin: „Svět je tu už navždy nedokončený“, *Literární noviny* 1992, č. 18, s. 5.

Už ve výboru *Éra živých* (Mnichov 1989) bylo zřejmé, že s čtenářskou náповědou Král = surrealistista vystačíme i nevystačíme. Vystačíme především tam, kde jsme svědky Králova rozbíjení imaginárně čistých obrazů, jejich surreálně absolutního obrazorytectví – a to především re-

flexivitou a gnómami. A kde si se surrealismem nevystačíme? Všude tam, kde se o slovo hlásí absolutno, ale to jiné, neimaginární, tedy to, které již nelze předvést v barvách a tvarech, absolutno jako stav do sebe vrstlé sobědajnosti: slovo an sich.

Jiří Trávniček: „Blaženství pocitu“, *Tvar* 1993, č. 11, s. 11.

Králova šedivá je především životním pocitem, snad až reflexí vracejícího se fin de siècle: melancholie, smutek nad uplývajícím a nejisté očekávání budoucího, skepse téměř hlaváčkovská, ale nesená širokocodechým proudem slov, vrstvicích se obrazů, jakoby jen staticky připodotýkaných.

Petr A. Bílek: „Povinnost šedi“, *Mladá fronta Dnes* 25. 2. 1992, s. 14.

Básník uchopuje svět prostřednictvím zdánlivě poměrně nevýrazných obrazů, které klade juxta-pozičně vedle sebe, osamostatňuje je a současně je uvádí do nových vzájemných interakcí [...]. Podobně jako s básnickými obrazy pracuje Petr Král i s jazykem; verš je někdy sestaven z jakoby nesouvisajících slov, čímž básník ruší primární sémantickou výstavbu textu a vytváří prostor pro hru sekundárních významů [...].

Michaela Tesková: „Právo na šedivou“, *Lidová demokracie* 10. 3. 1992, s. 4.

V jednom punktu je Králova poezie ve srovnání s jinými českými básněmi, ať vycházejí kde-koli, zcela unikátní: ve specifické hustotě verše či řádky.

Ludvík Kundera: „7x o různostech“, *ROK* 1991, č. 6, s. 89.

Slovo autora

Dávno jsem se surrealismem zúčtoval a dnes se stydím, že jsem jeho radikalismu sám podlehl. Byl jsem jím ale taky utvářen, a nejenom ke své škodě: zvlášť v našich podmínkách byla surrealistická skupina i enklávou, kde se myslelo s výjimečnou důsledností a pronikavostí – blbci se tu netrpěli –, nechota „členů“ podléhat iluzím a jejich schopnost demystifikovat vnější zdání už vůbec neměly obdoby.

[...]

Města jsou – nebo byla – fascinující zároveň mnohostí osudů, míst, předmětů, lidských činností, které se v nich stýkají, a jejich prolínáním a propojováním, veřejným i tajemným oběhem mezi jednotlivými okruhy a vrstvami, který z měst učinil nový, netušený prostor pro setkání – včetně „krátkých spojení“, drahých surrealismům.

„Město je náš les“ (rozhovor vedl Petr Hruška), *Host* 1999, č. 10, s. 6–8.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: L. Kundera, *ROK* 1991, č. 6; J. Rulf, *Lidové noviny* 18. 12. 1991; S. Machonin, *Literární noviny* 1992, č. 18; J. Šulc, *Literární noviny* 1992, č. 49; P. A. Bílek, *Mladá fronta Dnes* 25. 2. 1992; M. Tesková, *Lidová demokracie* 10. 3. 1992; J. Trávniček, *Tvar* 1993, č. 11.

Jiří Krejčí

J. H. KRCHOVSKÝ: NOCI, PO NICHŽ NEPŘICHÁZÍ RÁNO

(1991)



Oficiální knižní debut J. H. Krchovského (* 1960) je výběrem z devíti samizdatových sbírek vzniklých v letech 1978–1991. Autor při jeho uspořádání částečně vycházel ze samizdatového výboru *Kruh kolem lůžka* (edice Kde domov můj, 1986), ale doplnil jej i o novější básně.

Již samotná volba pseudonymu Krchovský naznačuje, že mezi klíčové motivy básníka patří smrt, konečnost a marnost lidského snažení. Další podstatnou součástí pseudonymu jsou iniciály J. H., jimiž se autor jednak hlásí ke svému vlastnímu jménu, jednak jejich smysl sám občas vysvětluje jako sdělení, že se na tomto světě cítí „jako

host“. Jistota smrti se zde tedy pojí s nejistotou vlastní identity a s pocitem odcizení, přesto však celý pseudonym zároveň budí dojem důstojné archaičnosti a je libozvučný. Funebrální výjevy obvykle souvisí s motivy podzimu, tedy se zánikem života, s příchodem tmy a s vládou temných sil. Název výboru – *Noci, po nichž nepřichází ráno* – odpovídá těmto tradicím, ale ne zcela přesně budí dojem, že převládající tón básní bude vážný a tragický. Podobné očekávání mohou vzbuzovat i názvy některých jednotlivých sbírek, z nichž autor čerpal při uspořádání výboru (např. *Procházka urnovým hájem, Mé lebky stín*). V básních Krchovského se však tragično neustále prolíná s komičnem a vytváří jediný groteskní celek – situace a epizody, které autorský subjekt prožívá, postrádají úlevnou jednoznačnost. Ukázkou takovéto ambivalentnosti ustálených významů je báseň, která stejně jako většina ostatních textů souboru postrádá název, jehož funkci obvykle sehrává zvýrazněný incipit. Úvodní verše odpovídají lyrickým konvencím: hrdina je sám a prožívá pocit hlubokého smutku. Tuto situaci však neřeší zcela obvyklým způsobem: jde večer na hřbitov. Zde se jeho beznaděj prohlubuje, klade si existenciální otázky a poté následuje rozporuplná pointa: „*Slyším však hrobníka: – Hej, pane, zamykám/ mrtví chtějí taky spát, běžte už domů!/ ...poslušně odcházím, – proboha, ale kam?!/ – vracím se k aleji hřbitovních stromů.*“ (66) Mezi „spícími“ mrtvými je lyrickému subjektu lépe než mezi živými – uvědomuje si, že hřbitov je pro něj skutečným domovem, místem klidu a bezpečí. Z pointy není zřejmé, zda v ní převažuje tragično, nebo pocit úlevy. Podobně jako v mnoha dalších básních i zde se v závěru veškeré děje náhle nečekaně zastaví, čímž vynikne nepatřičnost a trapnost celé situace. S otevřeností

významu kontrastuje uzavřenost formy, jež se projevuje v přísném dodržování rytmických a rýmových struktur, přičemž pečlivě volený rým není pouze prostředkem zvukové shody, ale zvláště v závěru básně bývá významově značně zatížen. Rým užitý v pointě je u Krchovského nejednou založen na protikladu vysokého a nízkého (např. „*Ach, život je tak trapný, Bože/ jak uprnutí do soulože*“, 71) či na střetu různých stylistických či jazykových rovin (např. *mementem – cementem, unikum – kurníku, smrt – prd, na pochvě – Pán Boh vie*).

Dalším klíčovým motivem Krchovského básní je proměnlivá a nejistá identita jejich lyrického subjektu, který neustále mění role, ale svůj pravý životní postoj nenachází v romantickém světabolu, hrdém dandismu ani v anarchistickém rouhačství. Podobné střídání rolí však není výrazem rozmarné hravosti, protože na počátku této bludné pouti za pojmenováním vlastní identity je zoufalé tázání, které nikdy není uspokojivě zodpovězeno. Důstojná image estétského klasika, kterou čtenářům sugeruje portrét na obálce, je v mnoha textech narušována sebeironizujícími gesty, při nichž lyrický subjekt sám sebe vnímá s odporem a hnusem a marně se pokouší nalézt svou pravou tvář v zrcadle, nebo si ji znovu vytvořit navlečením masky. Pohled do zrcadla je zdrojem nenávisti vůči sobě samému, jež může vést i k touze po sebezničení: „*Ranil mne, urazil, potupil, nakrk mě!/ ten sviňák v zrcadle zas se mi smál!/ rád bych ho konečně viděl už na prkně/ – pak ať se posmívá, že chci žít dál!*“ (60) Další alter ego proměnlivého básnického subjektu je přítomno v návratném motivu stínu, který představuje jakousi temnou stránku osobnosti, jíž se – na rozdíl od zrcadla – nelze zbavit a která člověku neustále připomíná jeho tragickou samotu (viz název samizdatové sbírky *Valčík s mým stínem*). Použití masky není v Krchovského básních motivováno potřebou zakrýt tvář, ale nalézt svou pravou podobu. V jedné básni Krchovský ironizuje tradiční lyrické schéma „jaro – láska – štěstí“ („*Děťátka vesele hýkají z kočárků/ důchodci jako hmyz ožívají pod slunkem*“, 90), s maskou na tváři se pokouší o perverzní stylizaci („*s punčochou na tváři obcházím po parku/ lákaje děvenky nemravným posunkem...*“, 90). Soustředěnost na vlastní subjekt je však tak silná, že výsledný estetický dojem je především groteskní, neboť mnohem více než o překročení společenského tabu zde jde o jeden z mnoha pokusů překonat svou samotu („*já vím, ta punčocha, ta se jim nelíbí/ kdybych však odkryl tvář, co potom, – chtěly by?*“, 90). Přesto je nesporné, že zvláště v básních s milostnou tematikou je autorovo narušování konvencí nejčastější, ať už jde např. o líčení soulože v katolickém chrámu (*Boží hod v chrámu sv. Mikuláše*), či otevřené popisování trapných situací souvisících s mužskou erekcí.

Samizdatové sbírky i pozdější knižní výběry J. H. Krchovského jsou většinou opatřeny výraznými názvy. Pro autorovu poetiku typická nejednoznačnost je přítomna v oxymórických titulech *Bestiální něha* či *Jarní elegie*. Sbírkové názvy, v jejichž názvu se objevuje slovo „valčík“ (*Valčík s mým stínem, Nové valčíky*), jednak evokují atmosféru přelomu devatenáctého a dvacátého století, jednak obsahují informaci, že básníkovým

oblíbeným metrem je daktyl. Pouze dvě básně ve výboru *Noci, po nichž nepřichází ráno* jsou opatřeny samostatnými tituly (*Fallphila, Boží hod v chrámu sv. Mikuláše*). Absence názvů odpovídá kompoziční výstavbě, jež spočívá v promyšlené gradaci textu završené překvapivou pointou, která většinou vyznívá absurdně nebo vtípně v duchu černého humoru.

Vydání *Noci, po nichž nepřichází ráno* zaznamenalo okamžitý bestsellerový úspěch, na nějž navázalo uspořádání dalších výborů (*Leda s labutí, 1997; Dodatky, 1997*) a poté jejich souborná knižní edice. Od kontextu počátku devadesátých let, který se vyznačoval důrazem na autenticitu a návratem k duchovním tradicím, se Krchovský odlišoval důslednou apolitičností, neepigonským oživením poetiky českých dekadentů a anarchistických buřičů a osobitým využitím impulzů Bondyho totálního realismu, Vodsedálkovy trapné poezie a literární tvorby undergroundových autorů. V osmdesátých letech patřil Krchovský mezi hlavní představitele mladé generace českého literárního undergroundu (spolu s Jáchymem Topolem, Petrem Placákem a Luďkem Marksem). V souvislosti s poezií Krchovského a Markse se začalo užívat pojmu „neodekadence“, neboť v poezii obou autorů se často objevoval motiv zániku, zmaru a hnusu z civilizace, přičemž rádi užívali pravidelný, melodický, nápaditě rýmovaný verš a tradiční strofické formy. Obecnou představu o dekadentním básníkovi Krchovském v devadesátých letech podporovalo také to, že všechny edice jeho sbírek byly opatřeny archaizujícími, estétsky stylizovaným portrétem autora. Tato stylizace je jedním z projevů básníkovy ironického odstupu od vlastního subjektu i od vžitých představ o vznešeném poslání poezie. Označování Krchovského za přímého pokračovatele poezie Jiřího Karáska ze Lvovic, Karla Hlaváčka a Františka Gellnera je značně zjednodušující, neboť přinejmenším stejně důležitým inspiračním zdrojem jeho tvorby byli v mládí folkoví písničkáři (Vlastimil Třešňák, Vladimír Merta, Jaroslav Hutka), dále Václav Hrabě a později ho silně ovlivnili Egon Bondy a Ivo Vodsedálek. Melodičnost a pravidelný rytmus básní Krchovského, které čerpají z tradice písně a ironického popěvku, inspirovaly hudebníky undergroundových a alternativních rockových skupin ke zhudebňování jeho textů (Milan Hlavsa, Nahoru po schodišti dolů band aj.). Estetický účinek básní J. H. Krchovského mimo jiné spočívá i v napětí mezi užíváním tradičních básnických prostředků českých dekadentů, buřičů i písničkářů a totálně realistickým porušováním kulturních i společenských tabu.

Ukázka

MARASMUS? ASKEZE?! UŽ MĚ TO NEBAVÍ!

stejně tak celibát, ten mne sral po léta
nevím, proč Březina nezůstal Jebavý
může snad krásnější jméno chtít poéta?

(83)

Vydání

Noci, po nichž nepřichází ráno (ed. Walter Czerny), Host, Brno 1991; 2.–3. vydání, Brno 1996, 1997; 4. vydání in *Básně* (ed. Miroslav Balašík), Host, Brno 1998; zčásti in *Mé lebky stín*, vlastním nákladem, Praha 1991; zčásti in *Vše nejlepší...* (ed. Daniela Varadínková), Maťa, Praha 1998.

Ceny

Cena Revolver Revue, 1992.

Reflexe

[...] veršová schémata, tradiční metra, závěrečné „pointy“, rekvizity dekadence – manifestační pohrdání „bídným plebem“, pohrdání i sebou samým, útěcha v perverzích, póza básníka morózního, básníka, jenž nastavuje světu masku co nejhnusnější, aby se kochal tím, jak postrašení měšťáckové hrozí pěstičkou, básníka manifestujícího svoji beznadějí či alespoň (což je ovšem v jistém smyslu totéž) svoji neúčast na nadějích sdílených masami – komu by toto vše nepřipomínalo slavná léta devadesátá, především pak Karáska, Hlaváčka a Neumanna. Krchovského poezie totiž opravdu v určitém ohledu neodekadentní je, ba možno dokonce předpokládat, že je vlastně daleko upřímněji a autentičtější dekadentní než poezie šlechtice ze Lvovic, takto poštovního úředníka.

Martin Machovec: „Dementní misantropie – pravda, či báseň?“, *Tvorba* 1991, č. 1, s. 12.

Rolí či maskou, ovšemže neviditelnou, tohoto „já“, je **pomezí a rozkmit**: mezi jazykem a tématem, mezi negací a ironií, mezi hrou a hrou na hru. I **dekadence**, svými ornamenty (duše, zemdenost, hnus z civilizace, katastrofismus, kult zmaru, dekorativnost) u Krchovského všudypřítomná, je držena na distanci. Pocit, který sám o sobě byl kdysi zrozen jako odstup od barbarské reality – tj. jako oddání se stylizaci a umělosti –, je ve verších J. H. Krchovského sám dáván do ironických uvozovek. Dochází tím k distanci od distance. K jakési metadistanci. Ani dekadenci, která asi nejméně pokřtila Krchovského poezii, se tu nevěří.

Jiří Trávnický: „...vůbec si nevěřím a tudíž věřím si“ (Krchovského hry na „já je někdo jiný“), *Iniciály* 1993, č. 33, s. 51.

Jako v dekadenci ošklivé a hrůzné bývalo zjevováno krásným tvarem, tak básník hrůzy světa i svých prožitků podává melodizovanou dikcí, instrumentací rýmů a celkovou zvukomalbou. Napětí tvaru a sdělení, to je to, co vytváří účinnost této poezie. Krása ošklivosti, podávaná s velkým tvárným úsilím, melodizovaná hrůza, baudelairovské dědictví... Krchovského básně z osmdesátých let, jejich klasicizující tvar (např. užití alexandríny) a šokující sdělení – ráj ambivalence –, to bylo určité novum mezi převažujícím trendem autentického básnického zápisu.

Vratislav Färber: „Vzkazy z nicoty“, *Literární noviny* 1992, č. 23, s. 5.

Dlouho jsme nepoznali básníka, který dokáže proniknout k samému jádru věci svým myšlením tak, že vnímá a cítí jeho sílu a chvění, že vlastně vyjadřuje souzvuk s neuchopitelnou

tajemností světa prostřednictvím melodie. V hudbě slov je u něj vyjádřena nejzákladnější myšlenková i citová intence: dostat se do průsečíku siločar své nucené existence v tomto světě a vyplnit, snad i na chvíli zlikvidovat ten schizofrenní pocit z ní plynoucí. Je spojnicí sil, které nutí jeho poezii zpívat. A nevdává, že prvním a úhelným kamenem jeho tvorby je pohrdání. Opoprvžení jako jistota i naděje. Ale rád je nechává prorůst groteskností a rád je odvádí jinam zkratkou pointy.

Igor Fic: „Poezie sebezničujícího gesta“, *Host* 1993, č. 3–4, s. 129–130.

J. H. Krchovský je bezesporu typ básníka prokletého či proklateckého, ze své negace civilizačního vědomí si učinil inspiraci i účel, ani na okamžik neváhá svou imaginaci i básnickou svébytností provokovat, šokovat, ba se i rouhat, bezohledně znesvěcovat vše, co nám bývá svaté: vidiny dětství, poetickou čistotu, přirozenou zbožnost, než dokonce i samu opodstatněnost noci, po níž v jeho uměleckém i osobním světě nepřichází očištné ráno... To všechno je dozajista mnohdy velice efektní, působivé, místy naprosto nesporné a paradoxně i svěží, ne vždy je to však přesvědčivé a přetrvávající v naší paměti.

Vladimír Novotný: „Událost, nebo umělost?“, *Mladá fronta Dnes* 19. 3. 1992, s. 14.

Slovo autora

[...] mně vyhovuje určitá zkratkovitost, mám rád kondenzáty, koncentráty, zahuštěné shluky, nebo řekněme vazby, spojení slov, významů, smyslů, asociací, kde opravdu žádné slovo není nadbytečné, není navíc, není nahraditelné jiným, a s těmito parametry bych prózu vůbec psát nemohl, protože bych se nedostal přes první stránku. Jsem ve svých nárocích maximalista – sice minimalista, ale opravdu maximální –, každé slovo navíc mi připadá rušivé a zbytečné.

„Ještě nejsem tak blbej, abych mohl být slavněj“ (rozhovor vedl Ivan Wernisch),

Literární noviny 1997, č. 26, s. 13.

Bibliografie ohlasů

KNÍŽNĚ: M. Balaščík in J. H. Krchovský, *Básně*, Brno 1998, s. 247–250.

STUDIE: M. Machovec, *Literární archiv* 1991, sv. 25, s. 41–75; I. Fic, *Host* 1993, č. 3–4, s. 127–131; P. Hrtánek, *Host* 1998, č. 7, s. 18–25.

RECENZE: L. Marks, *Vokno* 1990, č. 19; M. Machovec, *Tvorba* 1991, č. 1; T. Kubíček, *Box* 1992, č. 2; V. Färber, *Literární noviny* 1992, č. 23; J. Trávníček, *Iniciály* 1993, č. 33; A. Halada, *Tvar* 1993, č. 3; P. A. Bílek, *Lidové noviny* 13. 5. 1993 (příl. *Národní 9*); J. Peňás, *Respekt* 1998, č. 48.

Martin Pilař

EWALD MURRER: ZÁPISNÍK PANA PINKEHO

(1991)



Tvorba Ewalda Murrera (* 1964) má podobná východiska jako poezie mladší generační vrstvy básníků, kteří osobitě navazují na reynkovskou tradici (Martin J. Stöhr, Tomáš Reichel, Pavel Petr, Bogdan Trojak). S Petrem Borkovcem a Pavlem Kolmačkou ho navíc spojuje zájem o českou poezii šedesátých let, zvláště o autory, kteří přijímali impulzy ze starší i modernistické poezie vzniklé v germánském a anglosaském literárním kontextu (Jiří Gruša, Ivan Wernisch, Petr Kabeš aj.). V osmdesátých letech Murrer publikoval samizdatově, a to samostatně i ve sbornících. Pod hlavičkou bývalé samizdatové edice in margine vyšla v roce 1991

první textová verze sbírky *Zápisník pana Pinkeho*.

Toto tištěné vydání v sešitové podobě mělo velmi omezenou distribuci, a proto se nesetkalo s podstatnější čtenářskou ani kritickou odezvou. Za definitivní verzi sbírky lze tedy považovat vydání z roku 1993, které se sice téměř neliší od zmíněného postsamizdatu (s výjimkou básně 20. *červenec*), ale mnoho textů je odlišně typograficky upraveno. Úvodní verše básní jsou v definitivní verzi vždy odlišeny kurzivou a následující text je mnohem pečlivěji členěn do odstavců a řádků tak, aby se blížil spíše volnému verši než básnické próze. Projevuje se to v častější segmentaci textu do krátkých odstavců a v odsazování závěrečného verše, který mívá charakter absurdní pointy či dovětky. Rovněž z Murrerovy sbírky *Mlha za zdí* (1992), která vyšla nedlouho po první textové verzi *Zápisníku pana Pinkeho*, bylo zřejmé, že pro lyrický subjekt jeho básní není křesťanská tradice daností a jistotou. Při procesu poznávání se zde autor vrací do neurčitěho snového časoprostoru, v němž ještě člověk nepojmenoval své místo ve světě pomocí předkřesťanských mýtů a ve kterém nezaujímal roli nadřazenou světu zvířat a neživých věcí. Také v této sbírce se klíčovým motivem Murrerových básní stala mlha, která není jen přírodním úkazem, ale personifikovaným noetickým principem, z jehož proměnlivosti se vše rodí a jenž se zjevuje vždy, když se člověku začnou zdát kontury předmětného světa příliš jasné. Dalšími klíčovými motivy jsou zahrada a dům, tedy ostře vymezené prostory, v nichž se člověk pokouší chránit své jistoty. I tyto neživé věci se v Murrerových verších chovají jako živoucí organismy, mají své tajuplné podzemí a z jejich sevření se lze osvobozovat vědomím duchovní vertikály. Zatímco v *Mlze za zdí* převažovaly krátké lyrické básně

psané volným veršem, do sbírky *Vyznamenání za prohranou válku* (1992) jsou zařazeny kompozičně propracované cykly obsahující básnické prózy. Některé z textů této sbírky jsou propojeny líčením osudového vztahu k postavě Barbary, která je vedle Pinkeho další výraznou personou Murrerovy poezie.

Zápisník pana Pinkeho, jenž vznikl v letech 1982–1989, je možno považovat za syntézu rané fáze Murrerovy tvorby. Sbírká má podobu deníkových záznamů chasidského Žida ze zapadlé vesničky Voronsko na Podkarpatské Rusi, která je s okolním světem spojena pouze železnicí. Jednotlivé zápisy jsou v úvodu stránky datovány a zachycují období mezi 6. březnem a 10. prosincem blíže neuvedeného roku. Kniha obsahuje celkem 91 zápisků pana Pinkeho a je zakončena nedatovaným dovětkem, jenž je podepsán autorem. Texty mají proměnlivý rozsah (od 3 do 45 řádků), struktura zápisků je však jednotná. Po dataci následuje krátký, typograficky odlišený lyrický text připomínající motto. Na něj navazuje pasáž kolísající mezi volným veršem a básnickou prózou, přičemž platí zásada, že ty kratší jsou spíše hutnými lyrickými básněmi plnými překvapivých kontrastů a tajemných zámlk, ty nejdější pak připomínají básnickou minipovídku. Motto (o rozsahu 1–6 veršů) je někdy relativně uzavřenou výpovědní jednotkou vyjadřující pocity či názory lyrického subjektu („*Jsem jiný, než bych byl,/ kdybych se znal,/ než jsem se narodil*“, 31); jindy mají charakter věcné, téměř scénaristické poznámky, jejímž cílem je určit místo a čas, v němž se odehrává následující pasáž, popřípadě navodit atmosféru („*Kola vozu/ v hluboké cestě*“, 69, nebo „*Mlha je hlas,/ hlas hlasu*“, 92). Pasáže za mottem jsou obvykle výrazně delší, jsou situovány do konkrétního prostoru Voronska a jejího nejbližšího okolí a obydleny rázovitými místními figurkami, promlouvajícími zvířaty, jež tvoří přirozenou součást světa lidí, a personifikovanými neživými předměty a jevy. Dojem autentičnosti popisovaných dějů je navozován zmínkami o korespondenci a ocitováním dvou dopisů, které doplňují pasáž za mottem. Mezi hlavní postavy sbírky patří samorostlý venkovský mudrc Pinke, který je pevně zakořeněn v tradicích svého kraje a své komunity. Druhou důležitou hlavní postavou je pražský obchodník Chaim Finke, který k Pinkeovi přijíždí pracovně, postupně si však starodávnou magičnost Podkarpatské Rusi zamiluje a rozhodne se zde zůstat. Pinke si píše s Ewaldem Murrerem, oceňuje na něm, že „*má rád historie z našeho kraje*“ (27), a Murrer ho proto v létě bez ohlášení navštěvuje. Zatímco v těchto epizodách Murrer organicky splývá s ostatními figurkami, dovětek v závěru knihy je psán z většího časového i prostorového odstupu a téměř nepříznakovým způsobem potvrzuje autorovo ztotožnění s fiktivním světem, který sám vytvořil. Nejdůležitější zvířecí postavou je černý kocour Elem Ryšon, který zde nevystupuje jako tradiční symbol tajemství či zla, ale je jakýmsi místním vychytralým vševědem, který dění nejen sleduje, ale přímo do něj zasahuje: „*Pošta mi přinesla dopis psaný škrabavým písmem kočičí tlapy. Elem Ryšon mě zve do Voronska.*“ (103) Mytickým protějškem Ryšona jsou bílí jednorožci, s jejichž rohy obchoduje Žid Fuks. Bílý jednorožec se

pro Finkeho postupně stává „oživlým snem“, symbolem čehosi ideálně čistého a fyzicky neuchopitelného.

Ve fiktivním světě oživlých předmětů a jevů je napětí mezi profánním a sakrálním přítomno například v kontrastu mezi polámanými housličkami cikána Dilmače a varhanní hudbou, která občas zaznívá z oblohy. Zvláště v první polovině zápisníku se texty skládají v mozaiku zachycující všednodenní magičnost života venkovanů spjatých s přírodou. Tajuplné děje se odehrávají hlavně v době mezi soumrakem a svítáním, v šeru nebo ve tmě. Domy i lesy jsou tmavé a prosvětluje je pouze světlo petrolejek, svíci a ohnivé kořalky. Když se Finke ptá, proč Pinkeho dům nemá okna, odpověď zní: „Zdejší krajina, zvířata, vlkodlaci, trpaslíci – lépe bez oken.“ (6) Šedá či černá barva prostupuje uzavřený prostor vesnice i hospody v jejím středu. Noční scenerie zřejmě převažují i proto, že Pinke usedá ke psaní hlavně večer – provádí jednak rekapitulaci všedních úkonů („*Saul Potok u svého cihlového domku, stromky sázel, duby*“, 44), jednak bezprostředně reflektuje hnutí své zjitřené obraznosti („*Zde v černu tajemný květ vzkvétá v hodině půlnoční. Krásný bílý květ veliký*“, 43). Uzavřený mikrokosmos Voronska (název vesnice rovněž implikuje černou barvu: rusky voron = havran) Pinkemu přestává stačit ke štěstí a stále více je přitahován ideálem čistoty a jasu. Uvědomuje si, že je „*poutníkem po malém kraji*“ (76) a v posledním zápise odchází z Voronska „*obklopen bělostí zimy*“ a „*oslněn srstí bílých jednorozců*“ (102). Navzdory bílé barvě je v Murrerových textech mlha univerzálním živlem či zárodečnou matérií, jež stejnou měrou přináleží k mocnostem temna i světla.

Uvedené kontrastní motivy jsou podstatným stavebním prvkem tematické struktury textu, nejsou však vnímány jako neslučitelné krajnosti, zdánlivě vzdálené prostory se často prostupují: andělíčci vyhrávající na obloze na varhany shora vesele mávají na vesničany a nakonec je rozežene pes hostinského Bema. Murrer navazuje na folklorní a pololidové pojetí mytičnosti v tom ohledu, že kouzelné či posvátné věci dokáže přirozeně začleňovat do všedních výjevů. Místy se tak blíží chagallovskému prolínání světa ruských pohádek a židovských pověstí, jemuž je vlastní humorný odstup od vesnických figurek a spontánní radost ze zázračna. V jedné z básnických mikropovídek Murrer líčí, jak Pinke a Finke navštívili vědmu: v její chatrči to vypadá jako v kanceláři a kostlivec se svítícími očními důlky se více než bájněmu Kostěji Nesmrtnému podobá úslužnému úřednímu sluhovi. Archetypálnosti v její vážné i úsměvné podobě odpovídají jazykové prostředky, z nichž nejnapádnější je Murrerovo stylisticky příznakové zacházení se slovosledem a syntaxí. Zatímco lyrická motta jsou psána básnickým jazykem, který autor používal ve svých předchozích sbírkách, Pinkeho zápisky jsou stylizovány směrem k písmácké jednoduchosti a strohosti. Estetická působivost těchto záznamů spočívá v tom, že stejně lakonicky a místy i neohrananě jsou popisovány události banální („*Ráno řeka vyvrhla na břeh rybu*“, 17) i fantastní („*Na stromech sedí trpaslíci, shazují listí a dělají mi pod nohama podzim*“, 17). Vesměs jde o krátké, málo rozvinuté věty, které jsou paralelně kladeny vedle sebe nebo pod

sebe. Dojem nepojmenovatelnosti tajemných dějů je podporován řetězením holých a jednočlenných vět („*Bouře v podvečer hrozná./ Ptáci v letu zbití./ Cestování hůl za vsí leží opuštěná*“, 66). Dojmu starobylosti a vážné obřadnosti textu je dosahováno postponováním shodných přívlasků a častým kladením sloves na konec výpovědi.

Murrer svým fiktivním básnickým deníkem potvrzuje jednu z výrazných tendencí, které se projevovaly ve sbírkách básníků vstupujících do kontextu české poezie v první polovině devadesátých let minulého století – totiž potřebu stylizovat autorovo lyrické já do literární postavy, která vystupuje jako „on“ (tedy do básnické osoby, která představuje jakési autorovo alter ego). Několika básníkům, kteří v té době víceméně nezávisle na sobě začínali knižně publikovat, umožnil tento postup vyjádřit určitou míru distance nejen od vlastního subjektu, ale zároveň od zobrazovaného objektu i od básnické tradice. Četné doklady zmíněné tendence lze nalézt například ve sbírkách a básnických cyklech Petra Motýla, Jiřího Syrovátky, Martina Langer, Norberta Holuba aj. Stylizované osoby jejich veršů prožívají různé reálné i imaginární situace, jež často mají charakter relativně uzavřené dějové epizody, v textech jmenovaných autorů proto nabývá na důležitosti epický prvek. Básnická persona je obvykle zobrazována v jednotlivých situacích, které jsou paralelně kladeny vedle sebe, aniž by byly propojovány do vyššího epického celku. Pro zmíněné autory bylo charakteristické nejen prolínání lyrických a epických postupů, ale také porušování vžitých žánrových hranic. To se projevilo mimo jiné v přejímání a transformování těch prozaických žánrů, u nichž část české literární kritiky v první polovině devadesátých let zdůrazňovala jejich autenticitu (čili nefiktivnost). Mladí básníci znovu zkoušeli možnosti žánrů autentičtí literatury (v čemž částečně navazovali na Jiřího Koláře, Jana Hanče i Egona Bondyho), přičemž je přitahovalo napětí mezi tradičně chápaným deníkem a fantaskní mytičností dějů, postav a obrazů, jimiž zabydlovali prostor svých fiktivních deníků a zápisníků. Takovéto básnické deníky se vedle žánrového synkretismu vyznačují smyslem pro tajemno, jež se v syntaktické úrovni projevuje zámlkami a eliptičností výpovědi, a lze je považovat za „*reprezentativní žánr zjiřené subjektivity*“ (Vladimír Křivánek).

Murrerův *Zápisník pana Pinkeho* je oslavou snovosti a svobodné imaginace. Její zdroje však autor nehledal pouze v impulzech modernistické poezie, ale především v nejstarších vrstvách mytologie. To mu zároveň umožnilo dotknout se přirozené etiky člověka žijícího v souladu s přírodním řádem a pociťujícího pokoru před věcmi a jevy, jež ho přesahují. Pouť pana Pinkeho za bílým jednorozcem je i přes svou archetypální zakotvenost originálním příběhem obyčejného člověka toužícího po čistotě a duchovním ideálu. Murrer bývá řazen mezi pokračovatele reynkovské tradice, stejnou měrou by se však dalo uvažovat – a to zvláště v případě *Zápisníku pana Pinkeho* – o rozvíjení odkazu Jakuba Demla či některých undergroundových autorů (např. vězeňské poezie Ivana M. Jirouse). Ze všech naznačených tradic Murrer osobitě čerpá hlavně v tom ohledu, že se metaforické významy jeho básní opírají

o konkrétní, někdy až expresivně pojaté detaily ze všedního života a že zázračno je vnímáno jako přirozená součást běžné lidské zkušenosti.

Ukázka

29. říjen

*Večerní toulky tmou,
sevřené hrdlo úzkostné.
Ruka kostná.*

Mlha opadla. Celá ves běžela na náves, dívala se vzhůru. Na obloze malí andělíčky seděli, na varhany vyhrávali bujaře. Sedlák Kornilov jim první zamával, pak již jsme mávali všichni. I andělé nám mávali a volali na nás.

Pak pes hostinského Bema náhle do oblak vzlít, štěkaje andílky rozehnal, hříšník.

Domů jsme šli smutně. Bem na psa nemluvil, k řetězu ho uvázal a těžký trest uložil.

Rabi se usmíval, starého psa chlácholil, trest mu zlehčoval. V noci pak neviděn, prý taroky s ním hrál.

(99)

Vydání

Zápisník pana Pinkeho, in *marginé*, Praha 1991; 2. vydání, Inverze, Praha 1993.

Překlady

Anglicky (1995): *The Diary of Mr. Pinke*, Twisted Spoon Press, Praha.

Reflexe

Celá kniha se vlastně stává jednou velkou zprávou o návratu do snu, na nějž se s námahou rozpomínáme, zpáteční cestou ke kořenům duchovna, do doby, kdy skutečnost byla ještě celistvá, čas plynulý a hladký. Andílci a létající pes, stromy, které vás obejmou jak bratra, příznivý vítr. Pan Pinke žije sám v domě bez oken, jeho čas je však plný návštěv, toulek a putování, pozoruje a vnímá krajinu kolem sebe, stejně tak jako panoptikální přehlídku svých přátel, laskavým a lahodným jazykem rozmlouvá se čtenáři o ztracené době autentického bytí, kdy ještě nebylo rozporu mezi životem a poznáním. Popisem dávných tajemství se ovšem také on dopouští jejich vytřzení z mlčenlivého řádu počátků a utvrzuje rozpad původní jednoty člověka a jeho nejbližšího světa, jak je vyjádřen v samotném tvaru Murrerovy knihy.

Jiří Studený: „Zpátky do snu“, *Iniciály* 1991, č. 19–20, s. 58.

Svět Murrerových textů je prostě od nezprostředkované životní zkušenosti oddělen jazykem určité literární tradice, jezdí se v něm na voze či na povětroni, ne v upoceně tramvaji, pije se jiskrné víno z číší, a ne zteplalé pivo u výčepu. Není to zpověď, nedá se měřit tzv. autenticitou, je to jemná konstrukce, kterou můžeme soudit podle toho, jak v obecnost svých obrazů přijímá a přitom neredukuje i naše osobní, jedinečné příběhy. [...] Symbolika Murrerových textů vyvstává zřetel-

ně z pozadí jiných poetik, ale máloco je jim tak vzdálené jako okázalost mezitextových her, tak oblíbených v dnešní literatuře zaujaté nitrem vlastního jazyka a mezemi vlastních možností.

Pavel Janáček: „Krajina pro jeden každý náš příběh“, *Lidové noviny* 19. 8. 1993 (příl. *Národní* 9).

[...] čas je na jedné straně určen datováním jednotlivých zápisů v lineární posloupnosti dnů v roce, na straně druhé vysunut do jakéhosi „mimočasu“ neuvedením konkrétního letopočtu. [...] Atmosféra je dominantou mozaiky detailů, které s obdivuhodnou jemností a citem komponuje autor v celek uzavřený a svrchovaný, v celek držený a udržovaný v celém díle. Zdá se, že teprve imaginativní, svézákonný, poetizovaný deník plně odpovídá povaze Murrerovy „múzy“, která byla v předchozích sbírkách spíše mrzačena v básních a drobných prózách. Je to „múza“, již nevyhovuje báseň ani drobná próza svou izolovaností a uzavřeností, nýbrž právě deník možností spojit krátké, fragmentární texty ve vyšší celek atmosférou a „vypravěčem“.

Tomáš Reichel: „Zápisník pana Murrera“, *Host* 1993, č. 5, s. 206.

V *Zápisníku pana Pinkeho* (1993) je cesta k prvotnosti rozestřena i v samotné formě knihy: jde o deníkové zápisky chasidského Žida pana Pinkeho, jejichž hrdinou je též Ewald Murrer. Básník putuje ke svému druhému já, přičemž jedním nechává zrcadlit druhé. Murrerův Pinke je určitý vypravěčsky, ale zcela zastřený časově; jako by se vyprávělo na pomezí skutečnosti a snu, času a mytického zá-času.

Jiří Trávníček: „Zprůzračňování“ in Z. Kožmín – J. Trávníček: *Na tvrdém loži z psiho vína*, Brno, Books 1998, s. 268.

Slovo autora

Nebojíte se, že vaše poezie není nová?

Ne. Naopak jsem rád, že je z mé poezie patrná návaznost na některé velmi staré směry. Inspiruje mne lidová poezie, pohádky, mýty, legendy. Z nich si „vypůjčuji“ symboliku, promíchávám ji se symbolikou novodobou a směs pak vlévám do nádob tvořených křehkým náznakovým příběhem, který nemá za úkol vyprávět sám o sobě, ale naznačit čtenáři, jak vnímat příběh vlastní. Nebojím se starého. Nikdo není výlučný, každý svou dovednost hledá v minulosti, ve zkušenosti lidstva. [...] Vlastně mohu říci, že má poezie „nová“ je, protože každý poetický svět, který se dokáže vymezit a charakterizovat, je nový.

„Dívám se skulinkou snu“ (rozhovor vedl Pavel Janáček), *Lidové noviny* 7. 8. 1993, s. 5.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: J. Studený, *Iniciály* 1991, č. 19–20; T. Reichel, *Host* 1993, č. 5; P. Janáček, *Lidové noviny* 19. 8. 1993 (příl. *Národní* 9); F. Jeřábek, *Lidová demokracie* 26. 8. 1993; (vlk), *Český deník* 14. 9. 1993, č. 213; J. Brünner, *Severočeský regionální deník* 15. 3. 1994; J. Hinman, *The Prague Post* 1995, č. 36 (příl. *Night & Day*).

Martin Pilař

ZDENĚK ROTREKL: SNĚHEM ZAVÁTÉ VINOBRANÍ

(1991)



Básník Zdeněk Rotrekl (* 1920) vydal v letech 1940–1947 tři básnické sbírky (*Kyvadlo duše*, 1940; *Kamenný erb*, 1944; *Pergameny*, 1947), čtvrtá jeho básnická kniha (*Žalmy*) byla po komunistickém puči v únoru 1948 rozmetána v sazbě. Od té doby Rotrekl prožil více než čtyřicet let nesmírně těžkého života; v roce 1949 byl zatčen, odsouzen k trestu smrti, jenž mu byl posléze zmírněn na doživotí, propuštěn byl v roce 1962. I když se v roce 1969 dočkal rehabilitace, nebylo mu umožněno vydat nic ze své básnické tvorby; díky svým nekompromisním postojům mohl publikovat pouze v samizdatu a v exilových nakladatelstvích. V úhr-

nu to znamená: od roku 1947 až do vydání *Sněhem zavátého vinobraní* byl Rotrekl prakticky vyloučen z domácího čtenářského okruhu a téměř neznámý. Právě proto musel vstoupit do literatury v roce 1991 tímto obsáhlým výběrem, který připravil z básníka celoživotního díla spisovatel a básníkův přítel Jan Trefulka. Koncepce výboru, zahrnujícího Rotreklovu poezii z let 1940–1989, je velmi subjektivní a z literárněhistorického hlediska poněkud problematická; sám editor výboru k tomu v úvodu dodává: „[...] *udělal jsem to nejhorší, co jsem mohl. Sestavil jsem výbor z jeho poezie proti všem známým pravidlům, nedržel jsem se přísně ani chronologie, ani tematiky, některé sbírky nebo části jeho díla jsem zařadil s malými změnami celé, jiné jsem zcela porušil a složil do oddílů, které jsem si sám vymyslel.*“ (5) K tomu je potřeba dodat, že ani v obsahu knihy není u jednotlivých básní uvedena sbírka, z níž byly verše vybrány. Rotreklovo básnické dílo je velmi rozsáhlé a výrazově členité: sahá od aristokratického estetismu, litanického patosu, náročné intelektuality a jazykového experimentu až bezmála k surreálné absurditě a asociativně nespoutané fantastice. To vše určuje v hrubých obrysech půdorys Rotreklova díla, jež nepodléhá systému nějaké vývojové logiky, ale je otevřeným a proměnlivým prostorem nespočetných básníkůvých životních prožitků.

První tři oddíly výboru (*Erby*, *Zahrady* a cyklus *Děje*) obsahují převážně Rotreklovu poezii z let 1940–1948, v níž je viditelná snaha překonat určitou existenciální bezvýchodnost („*Co platno nalézání/ když černě do oken se dívá*“, 18) a nalézt transcendentální východisko pro své životní postoje. I když je zde viditelná návaznost na poezii jeho „básnického učitele“ Františka Halase (výrazová úspornost, lexikální vrstva),

Rotrekl si buduje pomocí silně expresivních veršů svůj vlastní básnický svět, pro nějž je charakteristická jistá aristokratická výlučnost a intelektuálnost. Tento svět – vymezovaný milovanou zahradou básníkovy mládeže, v níž „v purpuru se míhá lodžia“⁸³, a mytickým zámečkem Schönwald (reálně existuje u Náměště nad Oslavou), „kde lev bájí střeží brokát, zvyky stříbra“⁸⁴ – má zřetelně rilkovskou podobu. Jeho „trýzeň naplněn být obřadem“ (22) je příznakem jakéhosi „patricijského stesku“ po životě bohatě vrstveném kulturou, jejímž erbem byla vznešenost. Rotrekl touží poetizovat skutečnost jako jedinečnou metaforu bytí, jež teprve v básnickém tvaru získává svou estetickou hodnotu, tak jako „jantarová růže“ (Rotreklův typický básnický emblém) nalézá zkameněním svou věčnost. Básníkův fantaskně snový svět, pro jehož poetické vyjádření je charakteristická ornamentalizující stylizace, neologizující hermetičnost a přítomnost symbolistní dekorativnosti, je narušován předtuchou budoucích společensko-kulturních změn. Právě ony („Máme na všem lví podíl viny/ rozbořili – zkažili – znečistili“, 73) vnášejí do jeho fantaskních vizí leckdy jistou apokalyptickou drsnost a zvýšenou expresivitu, již je provázen básníkův zápas o jistoty křesťanské víry. Ten jej vede k hledání celistvosti v atomizovaném světě; každý předmět jako by byl symbolem celého vesmíru, každý okamžik pak branou do věčnosti.

Tragicky tvrdá realita padesátých let, zejména Rotreklovo uvěznění, zcela rozbila tento jeho dosavadní básnický svět. Poezie dalších dvou oddílů výboru (*Eskorty, Basic Czech*), v nichž je všudypřítomna vězeňská realita, už postrádají jakoukoliv ornamentalizující zdobnost, básníkův výraz se oprostuje a verš prozaizuje. Obklopen nejbanálnějšími předměty z vězeňského prostředí, bojuje v čase, v němž je „Krysa – erbovní zvíře tohoto času“ (93), o svou lidskou důstojnost a identitu: byť sebevíce pokoušen beznadějí („Marností všeho se zalykáš“, 92) překonává ji svou hlubokou křesťanskou vírou, která „proti naději doufá“ (117). Rez, hnití, omšelost a puch – takové jsou atributy vězeňského prostředí, z něhož se vytratil jakýkoliv smysl a v němž se iluze stávají pravdou a naopak. Autor hledá básnický výraz v barokní antitetičnosti a v apelu litanie či vzývání, protože stále se „stojí na hrotu víry a beznaděje“ a stačí málo, aby „nebylo nic co bylo“⁸⁵.

Nejpregnantnějším básnickým výrazem Rotreklova vězeňského prožitku a jeho odsudku komunistické totality je oddíl *Basic Czech*, nazvaný podle stejnojmenné sbírky, jež vznikla v roce 1979. (Název *Basic Czech* parafrázuje tzv. „basic English“, příručku elementární angličtiny používanou pro zjednodušenou mezinárodní komunikaci.) Básníkův model redukované učebnice českého jazyka, založený na neobvyklých jazykových kombinacích a permutacích, má svým experimentálním charakterem blízko k tzv. konkrétní pozici – výrazně viditelné je to už u vstupní básně

⁸³ *Kamenný erb*, Praha 1996, s. 91.

⁸⁴ Tamtéž, s. 93.

⁸⁵ *Hovory s mateřídouškou*, Tišnov 1994, s. 7.

sbírkou *Lopata*. Rotrekl zde chtěl zobrazit absurditu české společnosti, v níž se, podle jeho soudu, mísí halasný optimismus s beznadějnou realitou a v náročných jazykových variacích odhaluje zrudnost totalitního pseudojazyka, jenž je prázdnotou své sémantiky jakousi metonymií totalitní reality.

Další část knihy má název *Nezděné město* a je odrazem básníkova bytostného vztahu k rodnému Brnu, k němuž je od dětství připoután silnými citovými pouty. Brněnským geniem loci, charakterizovaným prolínáním česko-německo-židovského živlu, je prosycen nejen proud jeho brněnských evokací, ale je zde patrná i generačně básnická spřízněnost s Ivanem Blatným, autorem *Melancholických procházek*. Pateticko-litanickým tónem oživuje Rotrekl duchovní podobu Brna (*Brněnská litanie*) a v lyrických momentkách posléze evokuje tvář různých brněnských lokalit, spontánně oživovaných v jeho vzpomínkách.

Dva poslední oddíly výboru (*Nedotýkáni, Naděje*) jsou koncepčně nejproblematičtější, protože shrnují Rotreklovu poezii z nejrůznějších časových období, jejímž základním tematickým laděním je básníkův vztah k Bohu. Pro Rotrekla, hluboce věřícího katolíka, je ovšem vztah k Bohu všudypřítomným prožitkovým a světonázorovým horizontem veškeré jeho básnické tvorby; od samého počátku je v jeho verších v nejrůznější podobě přítomen stálý zápas o identitu křesťana ve světě totalitních ideologií („*Víra tedy je zápasem o víru*“, 210). Z tohoto zápasu vyrůstá i zvláštní paradox Rotreklovy poezie: bytí člověka je zde vnímáno jako dar, za nějž neseme odpovědnost, zároveň je však samo bytí člověka jedním velkým otazníkem, protože se celým svým životem vlastně ptáme po smyslu všeho, co jsme prožili a čím jsme trpěli. Svůj náboženský prožitek, formovaný katolickou ortodoxií a odmítající jakoukoliv vnějškovost a okázalost, Rotrekl vtělil často do zcela nábožensky netradičních souřadnic; nejzřetelněji je to patrné v jeho poezii s mariánskou tematikou (v básni *Klokočí* se například u paty mariánského sloupu setkává pomněnka s rezekvítkem v navigaci). V Rotreklově poezii se touha po Kristu a dialog s Bohem neustále prolíná s brutalitou totalitní skutečnosti, vzestup vzhůru je vždy spojen s pádem až „*za hlínu*“; tento vnitřní proces jako by se stával sám o sobě tématem jeho veršů, usilujících o prolnutí křesťanské transcendence s modernitou soudobé reality.

Postihnout a interpretovat celek Rotreklovy poezie, tak jak je zpřítomněn výbohem *Sněhem zaváté vinobraní*, je velice složité, protože je zde simultánně přítomna řada poetik utvářejících v průběhu let podobu této básnické tvorby. Dva základní charakteristické rysy autorovy poezie jsou však zcela evidentní: je to jednak užívání nepravidelně rytmovaného volného verše, jednak výrazná intelektuálnost veškeré jeho tvorby. Rotrekl je „poeta doctus“, jehož erudovanost je všudypřítomnou složkou jeho veršů, které jsou plny kulturně historických a biblických aluzí, symbolů, citátů z různých jazyků, lexikálně sémantických protikladů (vulgarismy – neologismy) i jazykových variací připomínajících avantgardní experimentování. Intelektuálnost této poezie ještě podtrhuje složitá konstrukce veršů (mnohdy odmítající syntaktická pra-

vidla), v nichž se častá enumerativnost plynule proměňuje v litanii a jediné veršový rytmus mnohdy propůjčuje lyrické výpovědi básnický status. Ani jistá spontánnost této poezie, daná asociativní obrazností, která umožňuje setkání surreálné vize se surovým vězeňským faktem, zahrady dětství se snově obludnými přízraky, věčnosti s časností, neumenšuje intelektuální ráz Rotreklových veršů, budujících si často své postavení na jakémsi rozhraní mezi „zde“ a „tam“; a právě tento pohyb jako by se stával sám o sobě tématem a centrem nejedné Rotreklovy básně.

Jedním z důležitých klíčů pro pochopení Rotreklovy poezie je jeho všudypřítomné zaujetí pro baroko a jeho prožívání (obširně tento prožitek formuloval v esejistické práci *Barokní fenomén v současnosti*, samizdat 1987, knižně 1995). Rotrekl velmi často vnímá objektivní realitu světa jako barokní „teatrum mundi“, v němž se s barokní autentičností střetává nízké se vznešeným či něha s brutalitou. Bizarnost, snová přeludnost i časté míšení surreálna s konkrétním detailem – to vše souvisí s básnickovým osobitým prožíváním „barokovosti“, k němuž ho patrně přivedla jeho katolictvím prosycená touha po kulturní kontinuitě. Touto „barokovostí“ je také do značné míry ovlivněn jeho vztah k jazyku i jeho experimentování s básnickým tvarem. Uvažuje-li se v těchto souvislostech o vlivu Františka Halase či o generačním brněnském fluidu, jímž ho oslovil Ivan Blatný, je to jistě oprávněné, nicméně v nehlubších imaginativních vrstvách směřoval jazyk Rotreklovy obraznosti („*čemu se divíš čeremná ságo čerkazí?*“, 260) nejen k jeho obdivovanému básníku-spoluvězni Josefu Palivcovi, ale až k Bedřichu Bridelovi či Janu Kořínkovi. Právě a jediné tato „barokovost“ umožnila autorovi, aby se v jeho verších setkávaly ty nejprotikladnější jevy jako přízraky vystouplé z diskontinuity současného světa. Osobitost a ojedinělost Rotreklovy poezie je především v tom, jak básník dokázal netradičním způsobem spojit svou autenticky prožívanou křesťanskou víru se soudobou modernitou, promítající se jak do jeho výrazových prostředků, tak do vztahu ke skutečnosti.

Ukázka

[...]

Kam odchází naděje?

Kdo ví –

třeba do dunění hlíny o rakev

Bývá pak toto tré ale největší

je nadějeplné odcházení

Víra tedy je zápasem o víru

láska je to co nás přežívá o krůček

všechna naděje je v odcházení

Odejďeme

odejděme dřív než bude pozdě

do dunění hlíny o rakev

do toho co nás přežívá o krůček
do volby kterou drkotajíce
nevyslovíme ani zuby
[...]

(210)

Vydání

Sněhem zaváté vinobraní (ed. Jan Trefulka), Atlantis, Brno 1991.

Ceny

Tvůrčí prémie Čs. literárního fondu, 1992.

Reflexe

[...] nebuduje své dílo jako uzavřené hájemství postupné vývojové logiky, tvarové dokonalosti a stylové čistoty: je průběžně otevřeným ne-systémem, dynamickou výměnou energií všemi směry.

A tak ve výboru můžeme najít verše barokně úponkovité i gnómicky sražené; divoká fantastika proudů asociativních vizí, připomínajících surreálné krajiny, sousedí s halasovsky přerývanou strofou, učenecky přesný otisk reality s jazykovým pokusnictvím, obřadná litanická stylizace s civilním záznamem a ten zase s hravým uměním nahodilostí.

Rudolf Matys: „Sněhem zaváté vinobraní“, *Nové knihy* 1992, č. 6, s. 1.

Vedle náboženských invokací má Rotreklova poezie ještě jeden důležitý rozměr: rozměr politický. Rotrekl je režimní oběť, ideovost je navíc i dědictvím jeho esoterických počátků. Patrně by se i bez tragického údělu z podstaty autorova katolicismu postupně obnažovala. Tragické osobní téma vrcholí ve čtvrtém oddílu knihy. „Eskorty“ jsou „obranným zpěvem“: defenzivní životní postavení zde hájí poslední zbytky jistoty a smyslu. Básník by chtěl „zadržet déšť/ těžké dopadání nevykoupěného světa/ zadržet odcházení“. I v těchto básních nejvyšší autenticity je však pohříchu mnoho extenzivnosti. Ideově vyjadřuje tíhu básníkovy údělu nejpřehnaněji cyklus *Umírání psa*, umělecky nejdůsažnější však zůstávají ty Rotreklovy básně, kde si autor dopřeje prostor k nadechnutí a rozpomene se na svá křídla.

Milan Exner: „Poezie mlčenlivého vzdoru“, *Tvar* 1992, č. 16, s. 10.

Barokní akcent Rotreklovy poezie by byl pouhou manýrou, kdyby nebylo básníkovy hluboké křesťanské víry, jeho bytostného katolicismu, který jediný toto tíhnutí ospravedlňuje. A ospravedlňuje je právě typem básníkovy víry, která má mnoho znaků onoho pascalovského náboženského dramatu, v němž zápasí víra s nevírou o duši člověka. „*Víra tedy je zápasem o víru*“ – píše básník a vtěluje svou náboženskou ortodoxii (nejčastěji přítomnou v mariánském kultu) do zcela nábožensky netradičních souřadnic, které kreslilo šílenství doby, v níž básník žil.

Jaroslav Med: „Kolmý jak voda v studni“, *Literární noviny* 1992, č. 16, s. 5.

Leckdo by mohl očekávat, že v tvorbě tak renomovaného publicisty a veřejného činitele katolické orientace najde výraznou hojnost religiózních námětů, hymnickou a vznešenou náboženskou poezii proklamující jistotu víry – není tomu tak. Jsou sice i nejedny takové verše v antologii, zejména ony psané ve formě litanické, vcelku však Rotreklův životní pocit je znamenán oddanou nejistotou (ve smyslu verše *Víra je zápasem o víru*), odevzdaností do vůle Boží, souručenstvím se vším ostatním stvořením. Tak vypovídají verše soustředěné do oddílů *Nedotýkání* a *Naděje*. Nedotýkání má patrně znamenat – ve smyslu příběhu nevěřícího Tomáše – spokojiti se s tušením jistot, nevyžadovat důkazů. A onou životní jistotou, těžkými zkušenostmi a utrpením vykoupenou, je: i v nepřízní časů **kráčet** – mít a neztrácet naději.

Jaroslav Červinka: „Životní žeň poezie“, *Akord* 1991/1992, č. 9, s. 34–35.

Slovo autora

Život mně nenachystal nic. Já jsem si nachystal. A „vylamoval“ jsem se vnitřně k svobodě vždy větší a plnější právě v těch absurdně mezních situacích, ať to zní sebestarodnější, mezi těmi ostatními, třináctiletými dráty, avšak ke svobodě v řádu, in ordine, podotýkal můj svatý Tomáš Akvinský. A z čeho jsem „čerpal“ víru? Ta otázka zní podezřele. Čerpám dovolenou, vodu z potoka na zalévání květin. Ten „výmlat zrní nebeského“ (Jan Zahradníček), podtrhuju slovo výmlat, není nic jednoduchého.

„Pletu si život s poezií a naopak“ (rozhovor vedla Luba Svobodová), *Nové knihy* 1991, č. 23, (příl. *Nových knih*).

Bibliografie ohlasů

KNÍŽNĚ: J. Trefulka in *Sněhem zaváté vinobraní*, Brno 1991, s. 5, 297–303.

RECENZE: J. Červinka, *Akord* 1991/1992, č. 9; M. Exner, *Tvar* 1992, č. 16; R. Matys, *Nové knihy* 1992, č. 6; J. Med, *Literární noviny* 1992, č. 16; P. Král, *Literární noviny* 1992, č. 31; A. Měšťan, *Reportér* 1992, č. 40; V. Novotný, *Mladá fronta Dnes* 31. 1. 1992; K. Komárek, *Lidová demokracie – Brno* 11. 2. 1992; L. Soldán, *Svobodné slovo – Brno* 13. 3. 1992; I. Slavík, *Lidová demokracie – Brno* 31. 3. 1992; I. Harák, *Severočeský regionální deník* 29. 4. 1992.

Jaroslav Med

BOHDAN CHLÍBEC: ZASNĚŽENÝ POPEL

(1992)



Bohdan Chlíbaec (* 1962) debutoval na konci minulého režimu v samizdatovém sborníku *Básně* (1989, edice in margine) spolu s Pavlem Kolmačkou, Miroslavem Salavou a Ewaldem Murrerem; na svůj první oficiální opus *Zasněžený popel* navázal sbírkou *Temná komora* (1998).

Sbírkou *Zasněžený popel* rozdělil autor do tří oddílů: první tvoří drobnější lyrické reflexe založené na nahlížení a re-konstruování okolní životní reality, následuje šest básní s tematikou sakrálních míst, genia loci a lidského utrpení a svazek uzavírá básnická povídka *Exemplum*.

Pro Chlíbaec je charakteristický výrazový minimalismus – zpravidla buduje báseň volným řazením obrazů, konstatování, postřehů, komentářů a sentencí, jejichž často prozaický ráz lyrizuje až jejich členění, posloupnost a konfrontace s kontextem; civilní a běžné získává v novém pohledu rozměr zvláštního, paradoxního či podivuhodného. Úsečná, místy ironická lapidárnost nevzbuzuje dojem strohosti, ale působí jako zpráva o výsledcích dlouhého, trpělivého a objektivního pozorování shrnujícího svoje závěry do jedné či více maxim, jež zajiskří překvapivým objevem či poznáním. Metafory se v Chlíbaecově výrazu vyskytují jen ojediněle, neboť autor zjevně neusiluje zprostředkovat skutečnost básnickým pojmenováním, ale přímým vyjádřením – výjimku tvoří personifikace, poukazující k skrytému propnutí vztahů nebo k významovému napětí ukrytému v abstraktních pojmech. V druhém oddíle, kterým prochází motiv lidské smrtelnosti, ohrožení a úzkosti, intenzita autorova výrazu zesiluje, opouští perspektivu méně závazných úvah a spekulací a uchyluje se k moci koncentrovaného a expresivního obrazu: „[...] praskají kola/ jako kosti vyhozené z rakve“ (51); „Někdo se přepásal zástěrou/ a smývá psí chlad z mého srdce./ Kosti tají v žáru studu.“ (55) Finální text svou hutnou sevřeností, vypjatou sugestivitou, archaickou inverzností i alegorizujícím vyzněním připomíná pokus o poměření s prozaickým tónováním Jaroslava Durycha.

Při konstituování Chlíbaecova poetického mikrokosmu zaujímá dominantní funkci svěbytné a významotvorné vidění prostoru, jeho vymežování, rozkrývání a posunování. Prostor tu lze chápat i jako místo pro růst a rozvoj lyrického subjektu, otevřenost světa pro jeho směřování. Je ale spojen i se schopností překvapivého

a svěžího vidění reality v nových či jiných souvislostech – neočekávaně rozevřená skutečnost poskytuje pohled na věci ve věcech, představy o představách, zavinité tajemství odlišných dimenzí. Ve strukturování vnitřního prostoru se nachází i přístup k duchovní realitě: „*Všechny tyto věci odsuneme stranou,/ to, co vznikne, je uvolněný prostor/ připravený k chválám.*“ (47) „*Uvolněný prostor*“ poukazuje na možnost vyvázání ze všech návyků, schémat a určeností, na příležitost k obnově nikoliv únikem či povrchní výpravou do lákavého území nové a dosud nezakoušené zkušenosti, ale směrem k přeměně, očistění a znovuobjevení toho zdánlivě již důvěrně známého, ovládnutého a zakonzervovaného. Chlíbcův prostor se rozděluje na okruh sakrální (kostel a klášter, hospic – místo odchodu ze života, hřbitov – středobod ritualizovaného rozloučení a připomínka našeho místa v řádu; ale patří sem také vnitřní stav milosti a inspirovanosti) a okruh profánní (ulice, byt, hospoda, rutinní prožívání všednosti). Posvátný prostor oslovuje vlastnosti specificky lidské – soucit, svědomí, vědomí věčnosti a konečnosti, strach ze smrti, schopnost reflektovat smysl vlastního života i úděl a směřování člověka. Vedle horizontu absolutna však v člověku existuje potřeba přirozeného zázemí zajišťovaného spolehlivostí a útulností intimního prostředí s jeho základním algoritmem jistot, klidem, i určitou pomalostí a vyčkáváním, jež teprve samy o sobě umožňují obhlížení světa záhadného, nejistého, různorodého a dráždivě nevypočitatelného. Dosažení prostoru posvátného se spojuje s úsilím, vůlí a námahou: klášterní „*budova je ponořena na dno světa*“ (55), z něhož ji bude třeba teprve vyzdvihnout. Překrývání prostorů, sakrálních i profánních, intimních a veřejných určuje situaci našich životů, přístup ke světu i jeho hodnocení. Podstatným způsobem Chlíbec akcentuje pokušení se světem manipulovat, přestavovat jej, vytvářet realitu virtuální či nastavovat její jiné konfigurace; přílišná hravost se však může stát opozitem závažných a nezprostitelných lidských povinností ve světě, nutnosti jemně, citlivě a zdrženlivě vcházet dovnitř plurality vztahů a respektovat též nevyhnutelnost hranic („*Budeme hrát různé hry,/ vše bude správně podle pravidel./ Nikdy si neublížíme doopravdy*“, 26; „*Matka s dcerou nastupují do vozu./ V dešti zadýchávají skla oken./ Pravděpodobně se nikdy nedozvíme/ nic dalšího./ Summa: dvě srdce,/ kterých se týká vlité světlo./ Můj dech je zamlžen ve stejném dešti*“, 12).

Konstantní rekvizitou Chlíbcových básní je rámeček přírodního nečasu a nesnázi, chladu, zimy, bláta, sněhu či deště; jeho protipólem se stává útulek poskytující světlo, teplo, „*útěchu kamen*“, hřejivost intimity a sounáležitosti. Dvojí význam slova „*pokoj*“ („*V pokoji (in medio pax)/ neexistuje samota*“, 29) ale zdůrazňuje rozpornost a neúplnost pouhého zabydlení místa, pokud není dovršeno naplněním duchovním a mravním. Déšť získává i význam až jakéhosi prvotního či věčného deště, stálého průvodce lidské existence, jenž svým splývavým a pozvolným charakterem neustále připomíná odtékající čas. Pobývání v dešti je i symbolem lidské vydanosti silám, které ho přesahují, realitě, jež není podrobena jeho vůli.

V těchto souvislostech a vazbách Chlíbec inscenuje obrazy krajiny vystavené zimě a chladu („*Cesta vesnicí je plná/ sněhové i blátivé kalamity*“, 14; „*Psi bloudí po zasněžené zemi,/ hledají lidský kořen*“, 37; „*Zasněžené jsou ulice/ vedoucí ke klášteru./ Temnější je v něm tma*“, 39). Studenost a vychladlost přemáhá a zastíňuje životodárnou sílu tepla, ohlašuje příchod a věčnou přítomnost biologického oslabení, odumírání, úpadku a smrti. Zima se jeví jako temná moc vyprazdňující a vyčišťující svět, ale zároveň i jako elementární měřítko hodnot, odkaz k prázdkladu lidského spočívání v přírodě, k atavismům vytlačovaným moderní civilizací. Příroda se tu představuje ve své bytostnosti („*Vodnatý a bezkrevný je dnes sníh, [...] Zemdeně chvějí se vločky*“, 59), na kterou se lze vyladit. Úkryt před chladem nastoluje často jen teplo fyziologické, které ještě nepřináší pravou vřelost, zůstávající za horizontem chvíle jako náznak možnosti či objekt touhy. Přechody k nitru zasahovaném zimou přinášejí pochopení, že i celá naše emocionalita je sui generis přírodou – od tohoto faktu se pak odvíjí složitý a obtížný komplex nedorozumění, zmatků, dezorientací a nestálostí. Rezultátem může být ohled a stálá kalkulace s lidskou slabostí a nemohoucností („*Ledové oči hledají úniku,/ kterého však není./ Úzkosti srdce vyprošují chvíli,/ kdy bude možno usnout/ na prsou naplněných vlahým teplem*“, 55).

V Chlíbcově vidění „svět je holý“ (17) a vyžaduje tedy osídlení a zabydlení. Legitimní cestou je hledání účasti na životě druhých i prostřednictvím vlastní radosti a štěstí. Jakoukoliv uměle nastolenou idylu stále ohrožuje neúprosnost přírodních i psychologických zákonů. Z konstelací daností a determinací jako by nebylo úniku: „*Zdál se mi sen:/ dvě veliké kry se srazily/ a pronikly se./ Vytvořily tak otvor,/ který by mohl být východiskem./ Nemohu tomu však uvěřit,/ znám plavební dráhu obou ker/ a vím, že se nikdy nemohou setkat.*“ (18) Vzájemné „pronikání“ vyjevuje předmět snu, skryté a důležité touhy, ale ve světě normálních relací a propočtů nemá místo. Chlíbec nasvěcuje a zkoumá různé varianty míjení, ztrácení, nesetkání a nepoznání, vytvářející mapu mezilidských vzdáleností a mozaiku omylů, rozlad a neporozumění. Souznění a soubytí se nemusí uskutečnit vůbec či nezůstanou trvalá, neboť se proti nim vzpírá vůle k sebeprosazení a všudypřítomný egoismus.

Žízeň po sjednocení a celistvosti vychází z představy původního ideálu: „*Cítím pokaždé melancholii,/ když žena vysloví slovo člověk;/ myslím, že je to vždy Adam,/ jenž chová Evu/ ještě ve svém boku.*“ (21)

Překonávání dualismu se odehrává na půdě spirituality, v níž má svou odůvodněnou pozici výdobytek racionality („*Logika je jedním z nižších/ mystických stavů*“, 27), ale především výkupný zápas a ochota riskovat, bojovat, nasadit sebe sama („*Ani ve filozofii není spásy/ bez krve*“, 29); vrcholem je harmonie, sladění všech složek lidské podstaty („*Srdce nejspíše dosáhne hloubky,/ ale mozek je blíže světlu,/ z obou se napájí duch*“, 34). Chlíbcově poezii je cizí neorganické, iluzivní a vnějškové artikulování nadějnosti a útěšnosti jako mechanického razítka povinného humanismu

– jeho přesvědčení se upíná především k úběžníku *chrámu* jako spojnice minulého, současného a budoucího, který i přes opuštěnost a poničenost budovy uchovává nejhlubší a nejcennější hodnoty lidského směřování a záruku přežití a smyslu – „*Jen kostel vzbuzoval naději, / že vše ještě nezemřelo*“ (53).

Na přelomu osmdesátých a devadesátých let se Bohdan Chlíbaec volně přiřadil k okruhu křesťansky orientovaných autorů kolem polistopadové revue *Souvislosti*, k dalším jemu příbuzným autorům patří např. Tomáš Reichel, Ewald Murrer, Pavel Petr, ke kterým jej váží spirituální horizonty jeho lyriky i téma samoty a intimizace prostoru. Zůstal však především solitérem soustředěně vytvářejícím v ústraní svou osobitou poetiku bez ohledu na publikační příležitosti a dobové klima.

Ukázka

[...]

Nejšťastnější chvíle, ještě ráno,
při míjení staré ženy,
zatím co rafie plují
v světle ciferníku.

Je oblečena do špinavé vody.

Svět je holý.

(17)

Vydání

Zasněžený popel, Vokno, Praha 1992.

Reflexe

Jeho poezie jako by složila dva z řeholních slibů, totiž chudoby a čistoty: je nanejvýš zdrženlivá, pozorující tíše svět, o němž ví, že jej nelze (a ani netřeba) vlastnit, a je nanejvýš cudná.

Martin C. Putna: „Knihy z Vokna vypadlé“, *Literární noviny* 1992, č. 38, s. 4.

Je to poezie zdvojení a vzájemného odcizení prostorů, jejich opětovného průniku, a tedy vlastně hledání „prostoru k rozlišení“. Chlíbaecovy momentky tento prostor budují tak, že se snaží nenarušit spočinutí věcí v prostoru i v sobě samých: básnická fenomenologie je provázena minimalismem ve využívání básnických prostředků.

Jiří Rulf: „Telegrafické recenze“, *Iniciály* 1992, č. 30, s. 58.

Hodně textů je charakteristicky bez názvu, jsou to obrazy – epizody opatrně vylomené z podstatnější hry, jejíž jméno se nepíše, ale sdílí...

Pavel Janáček: „Od reality k poezii“, *Lidové noviny* 23. 7. 1992 (přil. *Národní* 9).

Básník chce mít jasno, i když ví, že je to nemožné. Jeho místo je zde, na konci chodby, která ústí do chrámu, neboť v tomto chrámu se nachází krajina, jeho duše, jeho stav ducha, v němž nevidí nic než tmu, ale v němž tuší svou přítomnost před někým, kdo mlčí.

Petr Cekota: *Noci bezmoci*, Olomouc 1997, s. 61.

Slovo autora

Měl jsem potom velkej strach, že zešílím. Hrozně jsem se toho bál, a proto jsem usiloval o to bejt pořád střízlivej a mít věci přehledný, i v životě. A tím jsem strašně křivdil jak Bohu, tak lidem, protože já nemám tu schopnost věci zjednodušovat. Buďto jednoduchý jsou, a nebo nejsou, ale zjednodušit je, to je strašnej zásah do vztahu ke světu.

„Mezní stav schizofrenie“, *Babylon 1998/1999*, č. 1 (příl. *Literární a výtvarná příloha*), s. 1.

Bibliografie ohlasů

KNIŽNĚ: P. Cekota: *Noci bezmoci*, Olomouc 1997.

STUDIE: J. Trávníček, *Host* 1999, č. 8, s. 10–13; J. Štolba, *Host* 2000, č. 1, s. 12–16.

RECENZE: P. Borkovec, *Souvislosti* 1992, č. 6; P. Janáček, M. Kovařík, E. Murrer, J. Rulf, P. A. Bílek, *Iniciály* 1992, č. 30; M. Pokorný, *Prostor* 1992, č. 87; P. A. Bílek, *Nové knihy* 1992, č. 31; M. C. Putna, *Literární noviny* 1992, č. 38, též in *My, poslední křesťané*, Praha 1994, s. 222n; P. Janáček, *Lidové noviny* 23. 7. 1992 (příl. *Národní 9*); M. Trávníček, *Lidová demokracie* 2. 11. 1992; I. Slavík, *Lidová demokracie* 21. 2. 1994.

Jiří Zizler

PETR MOTÝL: ŠÍLENÝ FRIDRICH

(1992)



Šílený Fridrich je – po ěře autorských samizdatových tisků – v pořadí druhou sbírkou Petra Motýla (* 1964) vydanou v oficiálních nakladatelstvích. Její první, stejnojmenná část je konvolutem textů spjatých s onou titulní postavou, jež se ukazuje být stylizací lyrického subjektu do pozice jakéhosi básnického hrdiny, který se pak takto stává dominantním představitelem vlastního lyrického stavu. Je tedy lyrickým „já“ (resp. jeho částí) transformovaným do prostředkující sebezástupné formy lyrického „on“, přičemž takové básnické gesto je v Motýlových verších i přímo tematizováno a jeho básnický hrdina je ve vztahu ke svému

„stvořiteli“ kontrastně vybaven značnou suverenitou, svéprávností a až prométheovskou vzpurností: „[...] *od dětství jsem byl příliš zaneprázdněn/ Fridrichem/ a psaním o něm/ dál sedím a přemýšlím/ přijde mě zardousit nepřijde.*“ (21) Fridrich tak mj. vystupuje i coby protihlas vlastního lyrického já a jeho básnickou rolí je – vedle jiných funkcí – být personifikovaným hlasem svědomí, věčným stínem, neumlčitelným a výsměšným glosátorem životních peripetií svého stvořitele: „[...] *idiote poctivý s rukama bez špíny/ bez jizev nikdy si nemakal co/ [...] Fridrich koutky nahoru chrchlá/ už se nemůžeš vrátit panáčku/ uhýbám a chci ho obejít/ svou smyšlenku svůj osud/ všechno vidí s kým jsem chodil/ doprovázel slzy loudil.*“ (27) Fridrichova postava tak básnickově výpovědi nabízí možnost sebevyjádření prostřednictvím několika vlastních hlasů, formou osobitého lyrického vícehlasí (a v tomto smyslu je tedy Fridrich spíše než plnokrevnou „postavou“ jen určitou příležitostnou funkcí či básnickou figurou) – sama v něm obsazuje několikero poloh: stává se nositelem básnické (sebe)expresce (např. v obrazoboreckých gestech vůči oficiálně tradovaným hodnotám) či originálním nástrojem (sebe)reflexe v autokomunikačních alegoriích, v nichž bývá jako jisté emancipované a značně autonomní „superego“ hodnotitelskou instancí prožitků lyrického „já“.

Sám o sobě se Motýlův básnický hrdina ve verších představuje jako tvar mnoha faset, figura barvitě modelovaná, již ze své podstaty náchylná k dalším metamorfózám, a její povahopisný portrét tudíž může být vždy jen částečný („*vždycky porušuje zákony/ včetně svých vlastních*“, 30). Fridrich je jakýmsi chodcem periferií industriálního velkoměsta, ale i labyrintem chodeb světové historie; zažívá banální

věci každodenního života, současně vlastní rysy hrozivě komického demiurga; je profétem (úvodní báseň nese název *Fridrich – prorok a genetik*), směřícím se zenovým filozofem, všepromikající esencí („*ten hrozný duch všude pronikající/ pouhým pohledem/ a zděšené matky zří jeho strašnou podobu/ ve svých novorozencích*“, 16). Zároveň je bytostně spjat s oním periferním prostředím, které je živnou půdou jeho existence: beznadějí a kouzlem průmyslového města s jeho sítí špinavých ulic, hald a hospod, v nichž žijí svérázné postavičky poblázněných plebejců, k nimž jako by také on sám svou hravou jurodivostí přináležel („*Fridrich s vozíkem porcelánu/ od domu k domu/ šálky rozbíjel o práh a talířky prodával/ za pár šupů/ za trochu tabáku za kremroli/ svítil si baterkou za poledne/ [...] v klopě paví pera/ v klíčence hrách*“, 18). Sebejistota a neomezená volnost „boží bytosti“, ve které tak osobitě nakládá s čímkoliv, koresponduje s oním do titulu vyzdviženým povahopisným atributem, o něž se lze opřít – vzhledem k charakteru Fridrichových skutků – jako o epiteton constans. Navzdory své „neuchopitelnosti“ stává se tato proměnlivá figura i zřetelným gestem vzpoury vůči uspořádanému světu oficiálních norem a hodnot (např. právě hravou nevypočitatelností svých proměn a skutků), z něhož jej už vyděluje i ono trvalé signum šilenosti. Je mu dána moc nad lidmi, úřady, dějinami; jeho magické síle neodolá ani středobod křesťanské víry, přičemž jako vítězný dobyvatel obsazuje tradiční místa a piedestaly onoho popleněného sakrálního světa svou fantomatickou „podobou“, svou „regionální tvář“ (jejímiž „rysy“ jsou charakteristická topoi průmyslového životního prostoru), ostravským geniem loci („*za jakým obzorem hleděli/ plným autobusů tramvají/ šachet rudých plamenů/ nebe kam Fridrich/ pravidelně svou podobu otiskoval/ úžasný ksicht/ plný čmoudu sazí papriky/ děravé oči s chladícími věžemi/ s kyselinou sírovou*“, 31). Ostatně celá Motýlova sbírka nese symptomatický lokálně-centrický podtitul transponující zároveň scénu jeho básní až do obecně metaforické roviny: „*Odehrává se v Ostravě-Přívoze a na okolní zeměkouli*.“ Postavu Fridricha v její proměnlivé podstatě lze tak v neposlední řadě interpretovat rovněž jako symbol možnosti a schopnosti svobodně čelit tlaku světa a celý tento básnický cyklus je pak možné též číst – i díky již připomenutým metatextovým pasážím v Motýlových verších – jako alegorickou zprávu o potencích a limitech tvůrčího básnického gesta.

Také druhá část sbírky nazvaná *Chemie v zubech* je – podobně jako část první – místopisnými odkazy lokalizována kamsi na ostravský městský okraj, zde především do prostředí pivnic a bufetů, v nichž se hojně vyskytují všelijací „*ublížení ztracení mizející/ alkoholičtí filozofové*“ (48). Mnohé z básní jako by byly jakýmsi mikroportréty těchto společenských outsiderů, zástupných představitelů plebejského „anti-světa“, negujících svými alkoholickými výstřelky a životními způsoby všechny oficiální normy chování i tradiční hodnoty tzv. „vyšší kultury“ (vzdělání, spořádaný občanský a rodinný život, bezúhonnost, pracovitost atp.), jejichž symbolickým představitelem se v textu stává lexikální vrstva odborného chemického

názvosloví. Chemická terminologie jakožto reprezentant světa vědy s její schopností a snahou vypočítávat jevy a děje až do minimálních hodnot a lidský život přepisovat do přesných termínů neosobních definic tak v básních nabývá znakové platnosti: proměňuje se v mluvčího oficiální společenské morálky, životní přehlednosti a spřádání pravidelnosti, v protihráče živelných projevů a svérázných způsobů lidí ze společenského okraje. Básník neskrývaně sympatizující s oním alkoholickým outsiderstvím pak v ikonoklastickém gestu záměrně užívá právě chemických termínů a obrazů k metaforizaci jevů drsné každodenní reality, rouhačsky je přepisuje do „plebejského jazyka“ (např. takto dešifruje zkratku pro látku nejvyšší čistoty: „*bromičan draselný p. a./ co asi znamená p. a./ potřeba alkoholu/ pitomý asociál/ který sedí v parku kouří/ popíjí litr rybízáku*“, 39), oficiální a tradiční hodnoty zbavuje lesku jejich kontrastně ironickým spojováním např. s prvky a projevy z oblasti asociálního chování („*psycholožka Maruna/ vyhrne si špinavou sukni/ a vychčije se na rohu*“, 48) atp. Jeho alkoholičtí hrdinové pak příznačně nemívají ani svá občanská jména, ve verších jsou titulováni pouze svými přezdívkami, a objeví-li se už takové jméno, je jeho úřední „vznešenost“ deklasována životními či řečovými projevy dotyčné osoby („*nebýt ta amnestyja/ tak bysem scípla/ paní Marija Švačová*“, 36). Stejně tak i onen oficiózní jazyk chemické terminologie bývá v básních konfrontován s verši jadrně mluvnické povahy s charakteristickými prvky vulgarismů či regionálního dialektu, výraznými to komponenty jazykově stylistické roviny díla.

Byl-li v cyklu fridrichovských textů Motýlův odpor k světu oficiálních hodnot a k jeho představitelům více či méně „šifrován“ skrze figuru a činy hlavního protagonisty, a takto pak i nadlehčován humorně bizarním obrazem či groteskní parabolou (břítce sarkastický tón se ozýval pouze v sebereflexivních pasážích), v části druhé tento odpor značně zesiluje, nabývá na doslovnosti a spolu s básnickovým regionálním patriotismem se posouvá až do idiosynkratických poloh („*blbečci z Prahy*“, 41; „*vy svině/ co jste to všechno zkurvili*“, 46; „*pokusy si strčte do prdele do píči nebo/ kam chcete kurvy jedny zasrané*“, 39; „*myšlenky hodné zaznamenání/ nějakého zasraného PhDr.*“, 48). Stesk za mizejícím světem staré průmyslové Ostravy se pojí s básnickovými pocity skepse a bezvýchodné životní marnosti: budoucnost je např. metaforizována jako pád opilce do hospodského záchodku a příznačnými se jeví i závěrečné verše celé sbírky („*jen tma/ všudypřítomná tma zůstává*“, 50). Dobře cítí, že neexistuje „*nějaký časově odolný názor*“ (45), nějaké „*všeobecné vysvětlení/ s jasným chemickým složením*“ (45), a že ani ono alkoholické plebejství není s to být uspokojivou odpovědí potřebě životního smyslu.

Výrazný motiv konzumace alkoholu, především piva (v Motýlových verších se stává až jakousi kultickou činností, hodnotou „*sui generis*“), zastupuje v básních širokou významovou škálu: pití je přirozeným projevem i symptomem životní vratkosti, symbolem a katalyzátorem osvobodivé potrhlosti i blasfemicky vzpurným gestem světa těch „*dole*“ („*účinný prostředek/ na utlučení lepších vlastností/ zabíjení inteligence/*

odrovnání charakteru“, 50) – v neposlední řadě je lyrickému subjektu i nezbytným, dočasně účinným, milosrdným analgetikem na bolest z nemožnosti nalézt odpovědi na své existenciální otázky („*šestatřicet dvanáctek/ k utlumení pocitu života*“, 35). Ale i díky skutečnosti, že se citově zdůvěrnělý ostravský prostor proměňuje v Motýlově poetice v zásobárnu metafor, v nichž se typické regionální prvky stávají symboly lyrických stavů i alegoriemi osudové setrvačnosti lidského bytí („*jak hajcmana si vinu nes*“, 27; „*radte si dál/ nepomůžete/ halda dýmá/ v těžní věži/ kolo se otáčí*“, 35), lze ve verších zaslechnout i cosi jako básníkovo „*odi et amo*“ („*skvělý shnilý svět*“, 31).

Už svou motivickou strukturou asociuje Motýlova sbírka četná díla inspirovaná životem v prostředí průmyslového Ostravska. V kontextu domácí literární tradice vyznívá text značně travesticky a polemicky (např. k některým významovým aspektům díla Zavadova či k poezii padesátých let s jejím ideologickým kultem hrdinné, společensky smysluplné hornické práce a životního optimismu atp.). Rovněž i škálou stylizačních gest odkazuje k postupům známým z národní literatury (zde např. k okruhu gigantických Bezručových básnických stylizací) a typem výstavby lyrického subjektu (básnický hrdina) pak upomíná na podobné projevy autorů domácích (Norbert Holub, Jaroslav Pízl, Jiří Rulf, Ladislav Novák aj.) i světových (Zbigniew Herbert, Juhan Viiding, Ted Hughes aj.).

Ukázka

Ondráš Magdonem podpíraný

v bartovské harendě i v harendách jiných

Fridrich v podobě vlka vstupoval

psa s červenýma očima plameny a žár

i jiné zlé kousky

v dobách průmyslové revoluce vyváděl

a v dobách stavby železnic snad ještě víc

již tenkrát těmito termíny

prostáčky ohromoval

chudých ni bohatých nešetřil

prorok kvasné chemie a hormonů

vlk vlkodav jenž z skály svrhával

a sousto vzal od úst

i babičce na smrt prolezlé

svítící postrach

pánů ze Slezské a pomahačů

s pytlí zlata se z toulek navracel

někdy svůj poklad v harendě rozdál

někdy svým plamenem harendu vzňal

(14)

Vydání

Šílený Fridrich, Mladá fronta, Praha 1992.

Reflexe

Fridrich, [...] je vlastně magické božstvo nad zchátralou průmyslovou aglomerací, která už na dějiny jen vzpomíná: hrozí peklem a zároveň nabízí zprostředkovat podíl na celku a trvání.

Pavel Janáček: „Nejen jakoby doopravdy“, *Lidové noviny* 21. 1. 1993 (příl. *Národní 9*).

Jazyk Motýlův je [...] traktován trochu jízlivě jako určitá vzpoura proti patetickému podloží sociálních balad [...].

Mirek Kovářík: „Ondráš Magdonem podpíráný“, *Tvar* 1993, č. 5, s. 11.

Motýl [...] dokáže balancovat na hraně mezi ozvláštňením a trapností, zvláště okázalým nedodržením básnických postupů a konvencí typu rytmické uspořádanosti či pointy na konci.

Petr A. Bílek: „Od gest k sebevýrazu“, *Nové knihy* 1992, č. 43, s. 3.

Šílený Fridrich bude patrně dalším závažným článkem gellnerovské ražby v české poezii a Petr Motýl se představuje [...] jako mistr kontextuální esence (maně se tu stýká v bardsko-beatnickém oparu třeba i Bezruč s Bukowským!)

Mirek Kovářík: „Telegrafické recenze“, *Iniciály* 1993, č. 31, s. 61.

Slovo autora

Poezii vidím vždycky hodně moc spjatou s místem [...]. Ostrava měla v určité době strašně silnou atmosféru. Připadá mi, že tato atmosféra v souvislosti s proměnou kraje, s rušením dolů a stagnací průmyslu se dostává někam jinam. Atmosféru to mělo obrovskou, jako by tam přímo ty živly, přírodní síly vystupovaly ze země [...].

Je to naprosto v pořádku, že se pije. Na tom není nic výjimečného nebo prokletého. Prostě se pije, tak to je.

„Prostě se pije“ (rozhovor vedl Jan Nejedlý), *Nové knihy* 1999, č. 39, s. 7.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Zelinský, in *Literatura v literatuře*, Praha–Opava 1995, s. 41–43; J. Bielecki, *Tvar* 1996, č. 19, s. 6–7.

RECENZE: P. A. Bílek, *Nové knihy* 1992, č. 43; M. Kovářík, *Iniciály* 1993, č. 31; týž, *Tvar* 1993, č. 5; P. Janáček, *Lidové noviny* 21. 1. 1993 (příl. *Národní 9*); P. Hruška, *Tvar* 2000, č. 8.

Pavel Hruška

PETR BORKOVEC: OCHOZ

(1994)



Básník Petr Borkovec (* 1970) zaujal už svými prvními sbírkami *Prostírání do tichého* (1990) a *Poustevna, loutkárna, věštírna* (1991): v prvním díle názvuky skácelovské čistoty a tklivosti a v dalším virtuozitou jazykové hravosti a experimentátorství. Třetí sbírka *Ochoz* se svou mimořádně výraznou a osobitou poetikou přinesla do české poezie novou, dosud neznámou fakturu.

Sbírka věnovaná „*přátelům z revue S.*“ (*Souvislosti*) je ohraničena lety 1990–1993 a v první části, jak je u Borkovce obvyklé, uvádí texty ze sbírky předcházející – tento postup akcentuje (dis)kontinuitu tvorby a nechá působit posuny a odlišnosti různých poetik, které se navzájem poměřují. Jazyková magie první části, odkazující k Ivanu Wernischovi a Karlu Šiktancovi, rozvolňuje logické a příčinné vztahy. Nabízí nesouvztažná a nesrozumitelná spojení, jazykové nárazy a tření. Nastoluje vládu slovních orchestrací, eskamotáží i násilností, prvotního úžasu ze svobodného vyslovení překračujícího hranice srozumitelného výrazu a vzlínajícího do neustálého zaklínání a zařikávání světa („*Panenka počerná řekla:/ Pif pif pif/ Kazatelna ryb/ Pod zimou korále/ Tatrčí sandále/ Pif pif pif*“, 20). Důležitá je i optická podoba básní, svérázně rytmizující proud básnické výpovědi. Ztělesněná absurdita řeči, jež vane, kam chce, splývá s modlitbou a vzýváním absolutna. Vyslovení je i vyjádřením jinopůvodu řečeného, jazyk je postaven na roveň stejné záhadě jako jsou smyslové počítky a v poslední instanci život sám. Básnický výraz demonstruje svou jedinečnost a neuchopitelnou proměnlivost a stává se metaforou samotné existence.

Formální stránku sbírky charakterizuje volný verš s výraznou rytmickou složkou – zvukově Borkovec tíhne k aliteracím a důslednému variování sugestivních hlásek *r, l, s*, vytvářejících atmosféru zvláštní přilnavé naléhavosti i pochmurnosti („*Větrno. Klektání větví./ Verš ne. Natožpak věty./ Ne větou, ne veršem, vše příliš plavé/ na zdejší střečkování. Klektání. Klání./ [...] Hrmma a drmma, hrmma a drmma:/ pole./ Drmma a hrmma a drmma a hrm:/ v polích Ers*“, 60). Borkovcovy básně mají někdy kruhový či polokruhový půdorys, jeho metaforika a budování obrazů se jeví velmi složité a nepřístupně – odvíjí se vždy od konkrétnosti lidské situace a nesouměřitelnosti jejího jazykového popisu, výpovědi o ní. Autor hledá moment, kdy se fenomé-

ny uskutečňují, aktivují a naplňují svoji předurčenost, ale zároveň je jejich vizuální stopa konfrontována s (na nich nezávislou) jazykovou realitou v mysli. Oproštění od stereotypních vazeb umožňuje nahlédnout jakýsi děj za ději, znepokojivou přeludnost a nepoznatelnost světa rozplývajícího se v okamžiku svého zrodu, stvrzující stále úzkostně působící ubývání a vytrácení života uchovávaného jen vzpomínkou. Předměty jsou ožívovány jen způsobem našeho naladění na ně. Probuzené niterné, komplexní vnímání vede k synestézii všech dojmů; odkládá předem hotovou, předzjednanou znalost věci a pokouší se o pohled téměř ve smyslu Husserlova fenomenologického transcendentalismu – přístupu pokud možno nedeterminovaného, vyvážaného a oživujícího. Věcem a zvířatům jsou vkládány lidské pocity, slouží jako projekční plátno, na něž se promítá náš jazyk, jenž se tím vyostřuje a získává intenzitu holanovského „křížení slov“. Jazyk je síla zmocňující se člověka, s nímž se zápasí, jež je apostrofována: „*Co ti patří, co tě stihne, / záladný jazyku?*“ (42) Významy slovních spojení lze jen stěží „dohledávat“, odhadovat a interpretovat – zapadají do sebe v jakési „smlouvě“ mezi výrazem a krajní subjektivitou.

Tematicky jsou Borkovcovy verše zasazeny do vnějšího prostoru venkova (podzimního a zimního) s věcností přírody, lesa, zvěře a ptáků, svátků, pohřbů a hřbitovů. V něm se ustanovuje prostor vnitřní a intimní, ohraničený zahradou, dvorem, pokojem a ložnicí a obsahující trýzeň samoty, nespavosti a různých druhů poranění. Vnější prostor sám se stává hieroglyfem, neznámým a záhadným obsahem, v němž je zašifrována skutečnost („*Bezchybné rošty zahrad. V okrajích lesa / napnuté uzly strádajících sm. K prasknutí. / Zádrhel nebe nad vším. / Zádrhel země pod vším. / Zádrhel poezie // ve všem. Hieroglyf*“, 53).

Venkov se v Borkovcově poezii stává něčím krutě realistickým, místem všudypřítomných, pravidelných a zákonitých krutostí, vynucujících si přihlížení – zabíjení domácích zvířat, hony, myslivecké selekce, domácí násilí. Borkovcův výraz přesně odráží protiklady ticha a hluku; ticho zde souvisí s usebráním, svinutím a uzavřením do sebe, pokorným růstem a trváním, okamžiky sebenalézání a setkání se sebou samým. Hluk je naproti tomu spojen s agresí, destrukcí, ubližováním a uchvacováním, vlamováním do něčí integrity („*Kdosi je k honu přibírán / a dobře střelen / po hlasitém poli*“, 32; „*Dvůr dvorem vytloukán. / Strom stromem. / krev krví. / Hlučně. Slyšet rány*“, 39). Neobyčejně exponovaným motivem je také prostor noci s věčným přidechem snu, ohrožení a smrti, kterým je subjekt vystaven a vydán, jejichž mocí je obnažován. Na pomezí noci a dne, světa a zásvětí, bdění a spánku, hlasů a ticha platí: „*Jsem tu a nejsem, jsem i ne.*“ (52) „*Ani ano, ani ne. Tady i tam. Kdykoli.*“ (55) Nevymezenost, kontakt s „mezisvětím“ a neustálá připravenost se ukazují jako konstanty lidského a básnického údělu a růstu.

Komunikace, přímá řeč, s níž Borkovec pracuje, se jeví vždy náznakovitě, útržkovitě, zastřeně a tajemně – poodkrývá cíp příběhu či okraj příhody, rychle navozené hádky, nesouladu či vyhasínajícího sporu, otázky zůstávají bez odpovědí nebo jsou

replikovány stroze a odmítavě. Lyrický subjekt sám sebe sleduje s pocity skepse, omezenosti a nedostačivosti, artikuluje svoje selhávání, osamocenosť i strnulou pasivitu, zůstává oslněný záblesky snů a představ, ponechaný napospas údivu a roli pozorovatele a svědka („*Už nepoznávám nic./ Děs zvíře prchá jiným, chladným směrem./ A úžas/ z horkých vytřeštěných těl/ vyslovím příliš brzy,/ příliš špatně.// Zůstanu sám*“, 30). Nemožnost porozumění mezi lidmi je sledována s bezbrannou úzkostí bez opory iluzivního konejšení – vše pohlcuje moc nitra, stísněného, nemálo svévolného, do sebe zaměřeného.

V Borkovcově poetice je obraz permanentně utvářen jazykovou impresí, nezřetelnou souvislostí či paralelou s optickým zážitkem, který je tak transponován do jiného kódu. V jednom bodu se tak srážejí vidění, představivost a asociace, syntetizuje se smyslová, jazyková a emocionální zkušenost. V aktu psaní se bolestně aktualizuje otázka (ne)poznatelnosti světa a naší závislosti na ustáleném a neproblematizovaném akceptování našich (smysly zprostředkovatelných) počitků a podnětů („*K oknu,/ které dokořán,/ nikdo nepřichází,/ nic nepřilétá./ Sbírá se vítr,/ sám rozmetaný.// Druhého dne/ jediná kopie k nalezení,/ ta poslední,/ ta nečitelná*“, 46). Hranice mezi pomyslností a skutečností nelze určit, nakonec ji stanovuje pouze víra – víra v jazyk jako záchytný bod přístupu k realitě je konečně přijatelná jako důstojné a tvořivé východisko. Poezii a psaní Borkovec často tematizuje – vnímá je jako určité autonomní směřování jazyka mnohdy v souvislosti se (samo)pohybem, chůzí, cestou, poutí (básně jsou „*střevíce slov*“), ale také se soustředěností. Psaní je pro něj vždy volbou a výběrem z nekonečné plurality možností, psát znamená také neustále a vždy znova prožívat odeznívání, zanikání i rozplývání slov už nachystaných k vyslovení (ale při odpovědném vědomí, že každé nadbytečné vyjádření devalvuje význam a hodnotu slova) a prožívat tento zánik s nimi. Ohrožení je proto neodmyslitelnou součástí tvůrčího nasazení („*navršíť náčrty, sta kreseb, skíc –/ a zešílet*“, 73). Poezie vzniká na rozhraní vnější a vnitřní skutečnosti a její srozumitelnost nelze zaručit; není ovšem ani nutná – nekonečná mnohost významů se otevírá stejně před básníkem jako před čtenářem. Zároveň lze tvorbu kontrolovat jen po jistou mez, za níž už se vzpírá vysvětlení a pochopení, zůstává ve svých pramenech, okolnostech a silokřivkách nezměřitelná, nepostižitelná a tajemná. K bytí patří záhada důvěrně známého a zjevného, jež ve své podstatě může být nedostupné, cizí či radikálně jiné, a tento často otřásající zážitek se snaží Borkovcova poezie zprostředkovat.

Tematickým plánem se Borkovec přibližuje svým vrstevníkům Miloši Doležalovi a Pavlu Kolmačkoví (v existenciálním nastavení i Bohdanu Chlíbačovi), ale v rovině práce s jazykem u něj nalézáme spíše vztah k poezii Josefa Palivce a v některých ohledech rovněž k básnické mluvě Ivana Wernische a Karla Šiktance. Jeho výrazové aspirace také korespondují se světovým proudem lyriky imažinistické a neo-imažinistické.

Ukázka

29. XII.

Nic není, než to pouhé: ne,
sklon písma, kterým napsané
je, není, není, je:
ne.

Nic není, než ten sklon.

Nic není, než ten sklon,
sklon vteřin, hodiny i roku,
zabořen v krvotoku
ženy, jež chce i ne.

Milencův černý dopis ve stole.

Je tam i není, je i ne.

Jsem tu a nejsem, jsem i ne.

(52)

Vydání

Ochoz, Mladá fronta, Praha 1994.

Ceny

Cena Jiřího Ortena, 1995.

Reflexe

Jde tedy o obrazy, ve kterých exaltovaná reflexe děje symbolizuje pocity, dokumentuje situace, zprostředkovává a evokuje stavby lásky, tragiky, nedorozumění i chvíle bolesti či zdánlivého klidu. Tajemná kosmogonická souvislost mezi přírodou, věcmi a jejich uchopitelem evokuje vize jakýchsi živelných sil země i kosmu, kde básník tvoří obdobně jako příroda.

Václav Petrbok: „Pozorování je čin“,
Literární noviny 1994, č. 44, s. 6.

[...] neuzavřeným půdorysem proniká do světa dnes tak vzácné poezie s vnitřním pevným řádem a nezaměnitelnou pečeti osobitosti, která je tím nejcenějším, co na konci našeho století má český básník.

Patrik Šimon: „Krvotočivé schody neporaženého“,
Tvar 1994, č. 18, s. 19.

Je to rozpor mezi deklarovanou rurálností, jednoduchostí rituálům podléhajícího, cyklicky ubíhajícího venkovského života, mezi prostotou vyjadřovanou deníkovitostí textů, jejich útržkovitostí a prezentací jako pouhých zápisů, záznamů skutečnosti a proudu vědomí, mezi žánrovostí – a na druhé straně spíše skrývanou fascinací jediným – metarovinou vlastního

psaní, poezíí, jazykem, slovem, fascinací, která je nemocí této poetiky a která se často zvrhává ve strojenost, artistnost a ornament.

Tomáš Reichel: „Básnění o básnění“, *Proglas* 1995, č. 3, s. 51.

Ústilo-li dění v první Borkovcově sbírce k víře, že rituálem vyslovení lze bezprostředně spojit slovo se skutečností, ba více slovem skutečnost realizovat, a byla-li v rámci vztahu jazyk – skutečnost realita přisouzena jazyku, vede, jak již bylo naznačeno, v *Ochozu* naopak k poznání rozdílů a rozporů mezi nimi, přičemž realita ocitá se zde na straně skutečnosti.

Miroslav Balašík: „Nad poezií Petra Borkovce“, *Host* 1995, č. 5, s. 42.

Pocitíš záhy, jak rytmování obrazu (to, na co je patřeno: věci ostré a hrotité stojí tu proti neztetelným hranám, věci venku poznamenávají věci uvnitř, z horizontály se rodí vertikála, trvalé stojí proti proměnlivému, proti proměně) nalézá odezvu v rytmickém střídání promluv (krátké věty mluvčích; doplňovány zdánlivě komentářem – pozorováním subjektu „vypravěčova“, režisérova).

Ivo Harák: „Rozvažování nad poezií Petra Borkovce (dojmy i pojmy)“, *Alternativa plus* 1999, č. 1-2, s. 35-36.

Slovo autora

Dalo by se tedy říci, že inspirací je pro tebe sama literatura, jiné texty, a nikoliv tvoje osobní zážitky, životní zkušenosti a podobně?

Samozřejmě že nedalo. Osobní pozorování je stejně důležité. Jde o obojí, mezi tím a oním pořád vznikají nové a nečekané vztahy. Inspirací, když používáš to slovo, může být pohled oknem do zahrady, věta vlastní ženy nebo motiv jiného básníka, metrum cizí básně. Ty možnosti jsou rovnocenné. [...]

Ano, dost často při psaní vycházím z cizího rytmu nebo někde přečteného rýmu. Nebo zkouším použít masku autora, kterého mám rád. [...] Čtení, překládání poezie a vlastní texty se v mém případě mísí. Chci, aby se protínaly. Ale to nepřichází samo sebou, vyžaduje to práci.

„Jsem pro cechy básníků...“ (rozhovor vedl Miroslav Balašík), *Host* 2003, č. 10, s. 6.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Balašík, *Host* 1995, č. 5, s. 39-43; I. Harák, *Alternativa plus* 1999, č. 1-2, s. 32-37, též in *Nepopulární literatura*, Ústí nad Labem 1999, s. 146-149; P. Šrámek, *Host* 1997, č. 4, s. 70-77; L. Heczková, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1997, č. 7, s. 96-101.

RECENZE: P. Šimon, *Tvar* 1994, č. 18; F. Waller, *Nové knihy* 1994, č. 35; V. Petrbock, *Literární noviny* 1994, č. 44; T. Reichel, *Proglas* 1995, č. 3; P. Ctibor, *Tvar* 1995, č. 3; J. Šulc, *Tvar* 1995, č. 18.

Jiří Zizler

PETR HALMAY: BYTOST

(1994)



Petr Halmay (* 1958) debutoval básnickou sbírkou *Strašná záře* (1991). V *Bytosti*, jeho druhé básnické knize, dominují verše povahy osobních reminiscencí a existenciálních reflexí světa a lidského bytí a objevují se zde mnohé motivy a tematické prvky známé již z autorovy prvotiny (ostatně její dvě básně se – v identické podobě – staly i součástí *Bytosti*). Svými tematickými východisky a svou základní motivickou strukturou s oběma sbírkami koresponduje i jeho třetí knižně vydaná práce *Hluk* (1997, zde se prolínají básně s prózou), a tak lze na Halmayovu tvorbu pohlízet i jako na svého druhu jeden jediný kontinuální text,

obkružující a variující stále stejná základní témata a motivy. Text, jehož integrální součástí jsou i metatextové úvahy o tvořivé moci slov a o výpovědních limitech literárních kreací – a lidského jazyka – vůbec. Podstatná sdělení o světě a o lidském bytí jako by básníkovi byla možná spíše para-jazykově či pre-jazykově; jako by se nevyslovitelně rozpouštěla kdesi v matečné tmě řeči: „Blábolí ve mně/ plachost té chvíle.“ (11); „Kdybych to svedl říct.// Kdybych se přeřval!// Nějakým skřekem, koktáním či pláčem...“ (10) Básnická či prozaická vyjádření se tak proměňují i v jistou demonstraci osudové nutnosti i marnosti literárního gesta zároveň (kteréžto atributy tvorby jsou v Halmayových textech i výslovně tematizovány).

Palčivé vědomí definitivní ztráty dříve neproblematických jistot, antiiluzivnost v pohledu na svět a své místo v něm, pocity osamocení a neautentičnosti lidského žití charakterizují lyrický subjekt těchto veršů. Ten si vlastní trpké zkušenosti artikuluje mj. v melancholických reminiscencích na uplynulé dětství jakožto svět klidu a bezpečí, z jehož rajskeho bezčasí byl již jednou provždy vyvlastněn svým nazřením existenciálních daností lidského bytí stejně jako prožitkem neradostného stavu světa („*jak byl bych uchem prachu svého těla*“, 11; „*trocha zaschlé krve smála se z milých věcí*“, 37). Jevy povahy osobní v Halmayových verších často úzce a nerozlučně souvisí s děním společenským a úvahy o privátních tématech tak mnohdy interferují s obrazy násilí a válečných hrůz. Kataklyzmata tohoto světa doléhají i do známých a důvěrně obývaných míst, prosakují až do intimních prostorů a skrze imaginaci mění jejich původní, citově vřelý ráz („*Hirošima rozřízla nebe,/ letící zdivo, trámy rozbily veliké okno/ kavárny Slávie*“, 37; „*kvetoucí pelargonie v okně mých*

rodičů/ kašlají krev, // stříká na ruku, na košili/ důvěrného rodinného přítele“, 33). Lyrický subjekt se tudíž místy stává až jakýmsi zástupným objektem-protagonistou těchto rmutných dějů („Než-li mě na dvoře střelili do prsou,/ byl klid a mír...“, 17). Také kosmogonické, mytologické a prehistorické děje a jevy bývají trvalou součástí básnickových reflexí, i ony – patřičně transformovány – aktuálně prostupují intimně žitý všednodenní časoprostor a i zde tedy vlastní prožitky lyrického subjektu jako by symbolicky zpředmětňují některé události těchto dávných etap (tak trochu ve smyslu známé poučky o životní pouti jedincově kopírující vývojové peripetie svého druhu). Halmayův básnický svět je tak vybudován coby určitý koncentrát časově i prostorově značně nesourodých aluzí a představ: čas i prostor v něm ztrácejí svůj dějinně chronologický a fyzikálně objektivní charakter a vlastní svět se ve své úplnosti stává trvale přítomným médiem existenciální reflexe („Zatímco hvězda/ rozškrtla nebe/ a atom prachu padl/ do okna mojí matky, // z praoceánu vystoupil člověk/ do surového světla. // Byli jsme velice šťastní/ v bábíně pokoji/ [...] mysleli jsme si,/ že jsme tady odjakživa“, 39).

Noetická skepse a zvýšená míra nedůvěry k obvykle uznávaným hodnotám jsou trvalými průvodci básnickova hledání alespoň částečných (sebe)jistot v tříšti věcí a jevů světa i vlastního osudu. Neboť příliš dobře cítí, že nic z dosavadních tragédií a hrůz se neztratilo, že vše je dosud přítomno a že lze stále zaslechnout „plynulou práci plynových/ komor“ (37). V tomto smyslu jsou jím tudíž sarkasticky transkribovány i tradiční společenské sentimenty (např. v básni *Betlém* lze najít namísto nějaké očekávané biedermeierovské idyly mj. takovouto paramystickou válečnou vizi: „Srbové, Chorvati s vypíchanýma očima/ zpívají krásnými, vysokánskými hlasy,/ zpívají, vyjí jako zvířata/ nad mrtvým tělem Boha“, 19). Ani sama literatura se v jeho básnické empirii nejeví být nějakým trvale opěrným bodem: ukazuje se jen jako pouhé dočasné útočiště („mýtus literatury“, 14), jako jedna z dalších laciných kulís na scéně světa – literární gesto je jen více či méně účinným sebenarkotikem („Banality lyrizace všeho, co je po ruce,/ jenom abychom uvěřili,/ že jsme skutečně živi“, 14). Potažmo i celá lidská kultura v širším slova smyslu (ve zřetelné souvislosti s oněmi válečnými hekatombami) jako by byla – navzdory své setrvačné existenci – marným a už jednou provždy ukončeným experimentem (např. báseň *Čistota*). Také soukromé reflexe jsou jistou inventurou ztracených míst: prožření, že „v dále za vraty/ zívává vesmír jako zvíře“ (11), proměnilo bezelstný, homogenní svět dětství ve vyvrácenou pevnost. Čas hry, v němž lidská bytost tak důvěrně prorůstala a zmnožovala se věcmi a jevy světa, byl nahrazen noetickou úzkostí, bolestným prožitkem jsoucna náhle zcizeného, jsoucna rozpadlých jistot a válečných hrůz („Je po válce./ Nukleární útok skončil...// Andělé létají z otevřeného nebe,/ přistávají na střeše/ Veletržního paláce.// Na kusy rozbité slunce“, 36). Vše podstatné jako by odtud už bylo „vystěhováno“, zachráněno kamsi do trvalosti intimní vzpomínky či básnické vize („Moje druhá láska/ [...] Stojí průzračná uvnitř mého těla –/ [...] Ruce,/ jimiž se před

lety dotýkáme,/ září –/ patří jiným bytostem,/ nežli jsme my“, 27; *„vidím nás bytosti –/ vystoupit ze sebe,/ na dvoře školy/ [...] odejít z tohoto světa“*, 28).

Jediným, co ještě disponuje opravdovou životností, zdá se být paradoxně spíše cosi ne-lidského či post-lidského; jako by autentické bytí bylo dohledatelné spíše kdesi mimo civilizovaný prostor, před či za hranicemi jeho historie (*„Jenom mrtví měli nějaký obsah./ (Mrtví a zvířata.)“*, 15). Příznačně vyznívá i sebereflexivní vize, v níž se z privátního „těla-tvaru“ v jakési „proměně dokonalé“ vylamuje cosi jako „čirá podstata“, záměrně bez tradičních gnozeologických atributů: *„Nějaká bytost/ rodí se z mého těla,/ nějaká skvělá, oslepující bytost –// bez nohou... nemá... s vyraženým okem...“* (30). Vše, co kdy vydalo svůj počet, se neztrácí, ale odkudsi ze „zásvětí“ osmysluje naše bytí, je kdykoliv zpřítomnitelné na scéně strnule vyprázdněného světa – zejména plápolavá krajina zemřelých je trvalou součástí vezdejšího dění: *„vysoké hlasy [mrtvých] omývají naše životy“* (57); *„Krematorium,/ ve kterém hoří drahá těla našich rodičů,/ září nad Prahou/ jak lampa“* (44). Je cosi platónského v této interpretaci věcí a jevů: jako by určitá nejvlastnější realita trvale prosvětlovala temnou hladinu pomíjivého a ve svých hrůzách již poněkud skončeného jsoucna, jsoucna vyprázdněných forem, stávajíc se takto čímsi jako tu a tam – v patřičném nasvícení – zahlédnutelným „vodoznakem“ jeho kulis. A tak nachází-li se básníkovi v tomto labyrintu deziluzí nějaký pevný opěrný bod, nějaká neměnná hodnota, lze tuto příznačně nalézt jen průnikem skrze kaširovanou tvář vezdejšího světa (k němuž má lyrický subjekt – přese všechny výhrady – ambivalentní vztah: *„na tomto zruďném, krásném světě“*, 47) někam do jeho věčného „zákulisí“, až do světelných končin paměti či snění. Zde je ono poslední útočištné místo, tady jako by se mu alespoň částečně dařilo osvobodit se od tíhy nepřilíh radostné reality i od úzkostných prožitků lidské dočasnosti (*„V nebi tvého masa/ bloudí mé zlaté sny...“*, 28; *„Zkrvavený vesmír v zahradě nemocnice/ rodí kříšťálové obrazy“*, 49). Závěrečná část sbírky s výmluvným názvem *Jiný svět* jeví se být dokonce jistou demonstrací této básnické empirie: všednodenní scénérie se v ní nezdá měnit v poetický obraz, v němž jsou zprůzračnělé a rajscky odhmotnělé věci transponovány v étericky snovou vizi (např. báseň *Iluze II*). Neboť Halmayova „bytost“ je především básnickou kreací, mnemonickým a imaginativním gestem, v němž se na lyrickou scénu básní navrácí intenzita dávného prožitku, rajska plnost původní zkušenosti.

Motivická struktura Halmayových veršů je promyšleně koncentrována kolem několika dominujících a až refrénovitě se opakujících motivů, jež přecházejí z básně do básně, mnohdy i v nezměněné podobě, a představují pevný kompoziční svorník sbírky. Velmi časté obrazy těla a tělesnosti jsou významově konotovány ve dvojí rovině: inkarnace je nejen tradiční metaforou osudové konečnosti lidského bytí, ale tělo zde vystupuje i jako svého druhu abstraktní kategorie, paradoxně cosi netělesného, nehmotného, esenciálního (symbolickým se v tomto směru jeví poslední dvojverší celé sbírky: *„Tělo bezdůvodně září/ v nekonečném tichu“*, 57). Motiv záře,

u Halmaye vůbec značně frekventovaný (i v *Bytosti*, v níž je ostatně vysoké procento „světelných“ a „purifikačních“ metafor), je jistým sémantickým těžištěm sbírky: záře zde vystupuje – ve shodě se svou tradiční kulturní rolí – coby signum hodnotové pravosti a setrvalosti, podobně jako obrazy květin se stává stigmatem jedinečnosti vzpomínky či prožitku, médiem, jímž vystupují věci a jevy ve své plnosti. Motivy krematoria, blázince, školního dvora a dvora dětských her jsou v textu trvalou připomínkou i zástupcem oněch celistvých prožitků „jiného světa“. Užití divadelní terminologie k obraznému pojmenování jevů a dějů jsoucna i jednotlivých fází života lyrického subjektu (např. alegorická zpráva o mizejícím světě dětství nese metaforický název *Konec sezóny*) je jedním z klíčových prvků významové výstavby díla. Spolu se symbolickými obrazy stěpů, úlomků a rozpadlých celků signalizuje kaširovanou a nesourodou povahu světa a lidského života v něm stejně jako hodnotovou dezorientaci a zánik jistot – zesiluje rovněž posmutnělý tón těchto volným veršem psaných minibilancí a existenciálních (sebe)reflexí. Vlastní verše jsou pak příznačně často osnovány na kontrastním spojení disparátních sémantických prvků i výpovědních modalit: na ploše jedné básně se tak setkává vizuálně expresivní detail s miniúvahou na abstraktní téma, snově fantaskní vize se smyslově konkrétním, syrově protokolárním záznamem všednodenní reality, emočně vypjatý verš s postřehem racionální povahy... Ve shodě se zmiňovanou Halmayovou časoprostorovou koncepcí, v níž se intimní prožitek vždy úzce váže s prvky a jevy povahy všelidské, střídají pak jeho básnické texty artikulaci ryze subjektivních empirií s výpovědním plurálem soudů obecně lidských.

Částí svých melancholických reminiscencí (zejména prací s básnickou zkratkou a s mnemonickým detailem) upomíná Halmayova sbírka na tvorbu básníka Ivana Blatného; poetickým principem, kdy se mytologické a prehistorické děje stávají integrální součástí intimního prostoru a jsou zpřítomňovány a metamorfovány na scéně každodenní reality, odkazuje k postupům a metodám známým z literární tradice (Bohuslav Reynek) i některých děl básníků a prozaiků debutujících na přelomu osmdesátých a devadesátých let (zejména Michala Ajvaze).

Ukázka

Jaro I

Za Tyršovým domem – celém jako v mlíče

–

line se vůně rajske omáčky.

Falešné zuby luceren blýskají
pravěkým ránem.

Urostlí, blond mladíci hrají tenis,

tak bezstarostně, klidně,

jako kdybychom se nikdy ani nenarodili.

Krvavý žloutek jara stéká
 po křišťálových stěnách prázdna
 bílé, po chodníku rozházené čtvrtky papíru
 svítí, řezou do očí.

(32)

Vydání

Bytost, Sdružení na podporu vydávání časopisů, Praha 1994.

Reflexe

Důležitým motivem, často skrytým už jen v samotné tenzi veršů, je jakási potřeba „války“ a „výbuchu“, u jejichž kořenů uhadujeme ponižující prožitek normalizace a také převratný, přitom však docela civilní listopadový zlom. Navzdory vši vyšinitosti jako by tvář doby byla tak ostudně a deptavě banální, že je do ní neustále třeba dosazovat tříštivé příznaky a stopy erupcí, na rubu každodenní obyčejnosti odhalovat utajenou krvavost, přebíjet dějinnou obrnu křečovitou vizí války [...].

Jan Štolba: „Jaká bytost?“, *Literární noviny* 1994, č. 44, s. 6.

[...] se zděděným smyslem pro čistotu verše, jako by se nakonec k některým škrtům ve svých „stékavých“ verších neodhodlal, a tak mu *čůrkem tekla krev* na s. 17, *Krvavý žloutek jara stéká* na s. 32, *chvíle odtékala* na s. 46, *Večer moč lampy stéká* na s. 52 a *krvavý výron jara stéká na čerstvém trávníku* na s. 53. Ale třeba je to záměr – a já tady trapně hnidopíším.

Jaromír Slomek: „Knihovnička Literárních novin“, *Literární noviny* 1994, č. 27, s. 15.

V jeho poezii se sice setkáváme s hajzlbábami, močůvkou a masařkami, ale výsledkem četby nebude žaludeční nevolnost, neboť tvůrce dokáže umně, ba citlivě spojovat nelibé s libým: „*Kristus se vznáší nad záhony Botanické zahrady/ plnými jedovatých lilii*“ – a to jinak než ostatní.

Vladimír Šibrava: „Dvakrát z Vokna“, *Nové knihy* 1994, č. 27, s. 3.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: V. Šibrava, *Nové knihy* 1994, č. 27; J. Slomek, *Literární noviny* 1994, č. 27; J. Štolba, *Literární noviny* 1994, č. 44.

Pavel Hruška

JAROMÍR TYPLT: ZTRACENÉ PEKLO

(1994)



Básnické, ale i prozaické a esejistické texty Jaromíra Typlta (* 1973) v první polovině devadesátých let silně působily na tehdejší literární kontext, i když autor sám se vědomě pohyboval mimo obě hlavní tendence, které v poezii převažovaly – nepřikláněl se ani k oživenému zájmu o křesťanské tradice, ani k poezii důsledně vycházející z prožitku konkrétní reality. Duchovní rozměr čerpala jeho tvorba ze zdánlivě nesourodých zdrojů: moderní francouzské filozofie, podkrkonošského spiritismu, barokní architektury, života a díla Ladislava Klímy, zájmu o psychické stavy mezi „vyšinutostí“ a vizionářskou extází. Konkrétnost se v jeho

básních a prózách nejnápadněji projevovala v úzké vazbě na genia loci Nové Paky a jejího okolí a ve vědomé návaznosti na zdejší spisovatelské tradice (Jan Opolský, Josef Karel Šlejhar, Josef Kocourek aj.), ale impulzy čerpal i z výtvarné tvorby novopackých členů Skupiny 42 (Ladislav Zívř, Miroslav Hák, František Gross).

Umělecké podhoubí města, v němž Typlt vyrůstal a dospíval, ho inspirovalo k vytvoření fantaskní prózy *Opakem o překot* (1996). Ve většině kritických reflexí Typltových knižně vydaných básní (*Koncerto grosso*, 1990) i próz (*Pohyblivé prahy chrámů*, 1991; *Zápas s rodokmenem*, 1993) se monotónně opakovalo, že se autor inspiroval rockovou hudbou, je pokračovatelem surrealistické tradice a že jde o texty odvozené z literatury, nikoliv ze života. Zřejmě i tato zjednodušená interpretace Typlta přiměla, aby sepsal svůj osobní umělecký manifest *Rozžhavená kra – vratifest* (časopisecky 1993, knižně 1996), v němž oslavil svobodnou tvůrčí imaginaci, jež nebere ohled na konvence literárního vyjádření. Typlt se stal osamělým obhájcem tvůrčích postupů, které bývají spojovány s vrcholným modernismem, ale mnohem spíše jsou základním předpokladem veškerého umění. Uspořádání výboru *Ztracené peklo* sám autor označil za shrnutí a ukončení období vlastní intenzivní básnické tvorby. Poznávací a tvůrčí potenciál slovesného umění je podle Typltova mínění omezený, a proto se od poloviny devadesátých let soustředil na umělecké projekty na pomezí slova, výtvarného vyjádření, pohybu a zvuku, přičemž mu nejde o pouhé avantgardní experimentování. Mnohem více se pokouší přibližovat se nesnadno naplnitelné estetické představě o „Gesamtkunstwerku“, tedy o uměleckém díle, v němž se prolínají všechny druhy umění.

Ve *Ztraceném pekle* jsou využity dva zdánlivě protikladné druhy kompozice. V jednotlivých básních i delších skladbách převažuje pojetí textu jako otevřeného prostoru, avšak v uspořádání výboru lze rozpoznat prvky promyšlené – a tedy uzavřené – kompozice, která je srovnatelná se zásadami klasického dramatu či hudební skladby. Řazení textů ctí chronologii vzniku, takže celý soubor lze číst mimo jiné jako svědectví o vývoji jednoho básníka od jeho patnácti do devatenácti let. Přitom ovšem nelze opomenout fakt, že i následný autorský výběr ze sebe sama, stanovení definitivního znění textů a veřejné (provokativní a částečně mystifikační) prohlášení o uzavření básnické kapitoly ve svém díle lze interpretovat jako odvážný tvůrčí čin. Výbor se skládá z pěti částí nazvaných *Vněvýheň*, *Procitající Teurgos*, *Světlo vetřelcem*, *Epocha Setmění* a *Vniveč*. S výjimkou závěrečného oddílu jde o výběr ze čtyř samostatně publikovaných sbírek – básně shrnuté do *Vněvýhně* byly součástí Typltovy oficiální prvotiny, ostatní sbírky vyšly jako soukromé tisky v Edici Demolice. Všechny části souboru jsou uvozeny přesným určením doby vzniku a opatřeny podtitulem. Úvodní a závěrečná část kromě toho obsahují věnování („*Danielle Sarrérové*,/ [...] *básnířce, která si v sedmnácti letech vzala život*“ a „*památkce Empedokla, který se ani před skokem do jícnu Etny nezapomněl přezout*“), v dalších oddílech za podtitulem následují pečlivě volená motta (Rudolf Altschul, Roger Gilbert-Lecomte, Fernando Pessoa, Richard Weiner).

Gradace výboru je patrná v počtu stran, jež jsou věnovány jednotlivým částem (12–15–25–37–8). Rané sbírky byly tedy autorem velmi kriticky přehodnoceny a vyvrcholením celého výboru je čtvrtá část nazvaná *Epocha Setmění*. Typltovy juvenilie z úvodních oddílů jsou poznamenány mladickým okouzlením z nezávazné kombinace slov, jejich významů a zvuků. I v raných verších se však objevují pasáže prozrazující výjimečný cit pro vizuální metaforu a pro vyjádření relativity časoprostoru („*Šíleně veliký šroub/ vzýván rozjitřenými okultisty/ a ve své podobě medijní malby/ shledáván mstivým hlasem z minula*“, 20). Druhý oddíl pojmenovaný *Procitající Teurgos* je místy poměrně konvenční, zvláště v básních věnovaných konkrétním osobnostem (*Knížetee*, *Hrabětea*). Nezávazná hravost dřívějších veršů je zde postupně stále více nahrazována filozofickými pokusy o pojmenování životních paradoxů. Modernistický proud metafor je prostupován téměř archaickou obrazností, která poukazuje na inspiraci dekadentní a vrcholně symbolistickou poezií („*Mrtvé mouchy narážejí na struny/ a rozeznávají je/ Adagio rezonující v krystalu ruin/ Černá mše ve zpusťšeném svatostánku kultury/ Obraznost prachu nezná mezí*“, 41). V oddílu *Světlo vetřelcem* je extatická tvůrčího aktu stále více narušována pochybnostmi. V barokní kontrastnosti motivů nabývá vrchu temná skepse a smutek z rozbíhavosti a prázdnoty slovního vyjádření, jež znesnadňuje možnost významového zaklenutí („*Ale o čem se vlastně bavit, když zhasínají obrazy?/ Žádný rozměr nevyváží nezměrné prázdno/ a trnové koruny na hlavách spasitelů jsou jen/ strupy na předkožce*“, 54). Nedostatečnost konvenčního jazyka se autor pokouší překonávat vytvářením neobvyklých

neologismů, a to dokonce ve významově zatížených titulech básní (*Melanchrobie*, *Řasení výhluchu*, *Zvrazrak* apod.). Závažnost jiných titulů je poněkud odlehčena hravým užitím aliterace (*V dásních deprese*, *Portrét s potratem*). Báseň *Kakofrenie neoterismu* vychází z tradice německy psané nonsensové a experimentální poezie („*Hněvuzpytný chrposyp udarován k mlatu/ vytránil protlívající hlíznice jako by vyslézal/ prosluklé skluřiny nestelou v souzření/ a nevlajte/ zapoustřelní chrámořezi!*“, 60). V básni věnované předčasně zemřelému spisovateli Josefu Kocourkovi se objevuje návratný motiv zničení vlastního díla a je zde otevřeně vyslovena nechuť k tradičnímu chápání poezie a básnického údělu.

Rozsáhlá skladba *Epocha Setmění (Kytaromachie)* – čtvrtý a nejrozsáhlejší oddíl knižního výběru – je syntézou tvůrčích postupů použitých v předchozích sbírkách. Radostná spontaneita se v ní prolíná s existenciální úzkostí, volný sled asociací se zadržává v nonsensových pasážích, vznešená vizionářská rétoričnost místy přechází do introvertní esejističnosti. Postmoderní intertextualita je přítomna v četných citátech a aluzích, které jsou místy přiznané (Dantovo *Peklo*, Miltonův *Ztracený ráj*, Petronius, *Bible*), jinde je jejich dešifrování ponecháno na čtenáři. Tato intelektuální linie textu zpočátku působí méně dynamicky než pasáže vztahující se k rockové hudbě a kytáře, jež v textu zosobňuje svobodnou uměleckou potenci („*Kytara zatargasila další slova*“, 115). Obě linie se však stále úžeji prostupují a vrcholí v závěrečném chorálu, v němž je prostřednictvím tvůrčího gesta alespoň částečně zažehnána noetická skepse („*Než nečekaně uplynout/ to raději slít zrození a smrt v jeden okamžik/ Ne-li Završení/ alespoň/ Dokonalost*“, 117). V dramatickém celku *Ztraceného pekla* představuje tento předposlední oddíl jakousi peripetii, v níž je významový pohyb směřující k tragickému konci zpomalen, nikoliv však zastaven. V šesti básních závěrečného oddílu *Vniveč* možnost „završení“ a „dokonalosti“ ustoupila shlukům apokalyptických výjevů. Významové a tvarové zaklenuť textu, jež bylo přítomno v nejdůležitějších pasážích *Epochy Setmění*, se v posledních básních rozpadá. Výrazný lyrický subjekt, jehož sebestylizace měla v dřívějších oddílech věšteckou nebo téměř titánskou podobu, přiznává, že neví kudy dál, a ocitá se na pokraji sebezničení. Pouť za poznáním tedy není završena dosažením úlevné jistoty o podstatě absolutna. Výbor z vlastních textů však přesto nevyznívá skepticky a málomyslně. Naděje, že se lze pomocí literární tvorby přibližovat ideálu dokonalého díla, je přítomna nejen v nespoutané imaginaci, ale stejnou měrou v promyšlené architektonice celého textu.

O řadě Typltových básní platí principy, které pojmenoval v dodatku k *Epoše Setmění*, jež je podle jeho autointerpretace „*organizována metodou časomytologického zkratu, spojující psychický automatismus se spekulativní imaginací v jediný obrazotvorný výboj, který má tendenci vnášet napětí do slov a koncentrovat tak co možná největší množství energie*“ (118). Některé pasáže Typltových básní mohou vzdáleně připomínat volnou asociativnost a nezávaznou hravost českého poetismu a nezva-

lovského surrealismu, ale podobné spojování autora s domácími apollinairovskými tradicemi není přesné. Aadekvátnější je vnímat Typlta v souvislostech s dílem autorů, jimž se věnoval jako esejista nebo editor. Na prvním místě je třeba jmenovat Ladislava Klímu, který je Typltovi blízký organickým propojováním literatury a filozofie. Pokud jde o vztah k jazykovému experimentu a inspirovanost vrcholnými zjevy francouzského modernismu, pak se Typlt mnohé naučil od Věry Linhartové. S oběma osobnostmi Typlta spojuje nejen schopnost pohybovat se mimo jazykové a žánrové konvence, ale také jistá tendence k sebevýkladu. Ta je přítomna i ve *Ztraceném pekle*, za jehož šestou část lze považovat úvodní autorskou ediční poznámku, v níž je zdůrazněno, že jde o definitivní znění jeho textů, a rozsáhlý esej, v němž Typlt uvádí motivaci vzniku svých textů, načrtává svůj básnický vývoj a interpretuje jednotlivé oddíly výboru. Autorova tendence k sebevýkladu a k vytváření rétoricky až kazatelsky koncipovaných manifestů, v nichž vysvětluje a obhajuje svůj postoj k umění, není přítomna pouze ve výkladových a esejistických textech, ale proniká přímo do jeho veršů („*Poesie je mnohdimenzionální brouk urputně se deroucí/ pod dvourozměrnou tabulku Ústavu pro šeromyslné/ Jsou to i výhrůžky vosí báně uvnitř psacího stroje/ Jsou to i jedem pocákané ubrusy prostřené na zorničce/ Perly v cyklostylovacím stroji přesto dál věští...*“, 76).

Typltovo *Ztracené peklo* se setkala se značným ohlasem a bylo vnímáno jako rázné provokativní gesto výjimečné spisovatelské individuality, která se vědomě a programově odlišovala od české básnické tvorby na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Autor dokázal, že je stále možné vracet se k impulzům modernistických směrů a rozvíjet je v nových podmínkách. Proti dobovému relativismu a důrazu na autenticitu života i literatury stavěl obdiv ke svobodné tvůrčí imaginaci, kterou vnímal jako jeden ze základních předpokladů umělecké tvorby a jako jeden z prostředků, jimiž se lze přibližovat k pochopení abstraktních dimenzí bytí.

Ukázka

[...]

přijal jsem vyrovnaný úsměv a vím
že se nelze prosekát ze světla do tmy
ale za příležitosti
kdy pošťevavý škleb i v klubku zmijí
a prudkost mi ostří v mozku pentagram
dávno po jejich vplynutí do všepojímajícna
cítím je v krajnostech
(129)

Vydání

Ztracené peklo, Český spisovatel, Praha 1994.

Ceny

Cena Jiřího Ortena, 1994.

Reflexe

Typlt nedemonstruje sebe, nýbrž demonstruje svou vizi, jež vyjádřena přímo, zněla by dnes nesnesitelně anebo komicky: vše, co píše, chce být pochopeno jako obrana imaginace a její výlučnosti – obrana absolutního ve světě, jenž dovolává se plurality a univerzální ekvivalence zdá se cokoliv neměřitelného a výjimečného co nerozhodněji popírat. Typltova obrana *musí* být provokací právě proto, že současně s obranou výlučného a absolutního ví o tom, že hájí cosi, co duch doby vyhostil do antikvariátů, a i ty se snaží vystěhovat z center na předměstí. Neboť umění – a to jak jeho tvorba, tak i jeho recepce – je poněkud egoistické. A Typltův narcismus je jakožto obhajoba narcismu obranou umění.

Miroslav Petříček jr.: „Sentimentální Typlt“, *Host* 1994, č. 3, s. 36–37.

Chronologicky řazené *Ztracené peklo* se čtenáři najednou ukazuje jako dramaticky (možná tragicky) vyklenutý oblouk – jenže jaká katarze z rozpadání... Jednotlivé básně pak poskytnou oporu jak těm, kdo erudovanou imaginaci Jaromíra Typlta odmítají jako literární křeč, tak těm, kdo ji zbožňují jako znamení absolutního ducha. Typltův lyrický mluvčí žije v ohni, vzývá předponu roz-, odstředivost, výbuch. A také krajnost, strmost, výtrysk, krvácení. Vyhýbá se rovníkům, hledá póly slov. Monumentalizuje verše, hustě prokládané symbolem zření, obrazem oka zakaleného tu ve výbuchu supernovy, tu v rezonanci elektrické kytary.

Pavel Janáček: „Básnické Dílo anachronika“, *Lidové noviny* 12. 11. 1994 (příl. *Národní 9*).

Výrazem jeho programní extrémnosti má být totalizace obrazem a gestem: poezie se musí stát životním ručením, plným oddáním se kultu. – Exaltace tvorbou a rockovou hudbou, vůle po sugestivitě, jakož i surreálná tavba všeho na obraz – tím vším se vyznačuje Typltova prvotina *Koncerto grosso* (1990). V dalších verších básníkovo úsilí chce stále sílit, bičovat se k většímu a většímu žáru. Spotřeba slov zákonitě narůstá, což také znamená, že někde už vůli po poezii jen zahaluje dekorativní, narychlo pořízený přívlastek a že i občasná šokantnost jako by v Typltově poezii byla spíše aktem touhy po větší působivosti než tvůrčím vztlakem. Vnitřní soudržnost obrazů rozleptává slovní manýra.

Jiří Trávníček: „Básnické pokolení devadesátých let“, *Host* 1997, č. 1, s. 67
(též in Z. Kožmín – J. Trávníček: *Na tvrdém loži z psiho vína*, Brno 1998, s. 258.).

Když řekneme o JFT, že se chce stát bohem (nebo v jeho vyjadřování ďáblem, antikristem apod.), zní to pohoršlivě a rouhačsky. Když to přeložíme tak, že chce prostě přežít, chce se neztratit v prostoru zbařeném orientačních bodů, v prostoru, kde se nahoře a dole neprotuly, nýbrž zmizely – je už to asi srozumitelnější. Typltovo zevšechné gesto je máchnutí ruky plavce, který nechce utonout.

Tím se vysvětluje i to, proč tato ruka musí být prázdná: Vše, co by bylo v ní sevřeno, omezovalo by pohyb a rušilo jeho soustředění. Typlt už nemá žádnou další, „bližší“ charakteristiku, žádný přívlastek, natož téma. Proto nemá mnoho smyslu přít se o to, zda je spíš básník nebo prozaik nebo teoretik kultury nebo čertvíco ještě. Je existence bojující o své bytí, čirá vzdorující energie.

Martin C. Putna: *My poslední křesťané*, Praha 1994, s. 234–235.

Slovo autora

Zdálo se mi nemožný, že by někoho mohlo otravovat, co mě tak strhuje! Když dneska u někoho vidím v ruce *Ztracené peklo*, předem ho lituju, protože si představuju, jak ho to asi umoří. Ale kdysi jsem měl za to, že se to nedá číst bez vzrušení. A ono opravdu asi nedá... V té době jsem si dělal o čtenáři dost iluze, kladl jsem na něj naprosto přemrštěný nároky. Chudák, nemohl by dělat vlastně nic jiného, než se dnem i nocí věnovat dešifrování mých zmotanin. Jestli jsem se zalekl čtenáře, jak říkáš, pak to bylo právě ve chvíli, kdy jsem si uvědomil, že ho otravuju!

„Definitivní nápis si prostě nenapišeš“ (rozhovor vedl Petr Šrámek), *Souvislosti* 2003, č. 3, s. 176.

Bibliografie ohlasů

KNÍŽNĚ: M. C. Putna in *My poslední křesťané*, Praha 1994, s. 228–235.

STUDIE: M. Petříček jr., *Host* 1994, č. 3, s. 35–37; J. Trávníček, *Host* 1997, č. 1, s. 67–74 (též in Z. Kožmín – J. Trávníček: *Na tvrdém loži z psiho vína*, Brno 1998, s. 258–262).

RECENZE: P. Ctibor, *Tvar* 1994, č. 17; I. Vágner, *Nové knihy* 1994, č. 34; V. Novotný, *Práce* 28. 9. 1994; P. Janáček, *Lidové noviny* 12. 11. 1994 (příl. *Národní 9*); V. Skalická, *Literární noviny* 1995, č. 37; A. Jensterle Doležal, *Razgledi* (Lublaň) 31. 3. 1995.

Martin Pilař

MILOŠ DOLEŽAL: PODIVICE

(1995)



Východiskem debutu Miloše Doležala (* 1970) je pro autora intimně známý prostor obce na Vysočině. Přímým podnětem ke vzniku sbírky se stal osobní prožitek smrti babičky, o níž se básník dovídá v okamžiku, kdy ji přišel pozvat na svou svatbu. Autor se tedy ve své knize pohybuje „*Mezi mrtvou/ a ještě nenarozeným synem/ jak provazochodec*“ (42) a odráží hledání sepětí mezi jedincem a rodem a bytovaní v krušném, často ponuře působícím světě venkovské přírody, připomínající každodenně člověku jeho dočasnou a pomíjivou tělesnou podstatu na cestě mezi ránem a večerem, pondělím a nedělí, lednem a prosincem, začátkem a koncem.

Doležal knihu připsal svým předkům a své ženě, jako motto použil nalezené záznamy o úmrtí příbuzných a blízkých. Hlásí se tak k vědomí pokračování a návaznosti rodu, k pospolitosti vytvářené společenstvím živých i mrtvých, zvířat i míst, k skrytému chóru, jehož jevištěm je odedávna „*rynek, hřbitov, ovál, kostnice*“ (32). Návrat ke kořenům se děje ve stavu, kdy lyrický subjekt pobývá zároveň v momentu „*tady a teď*“ a zároveň se vztahuje k věčnosti a přijímá předávanou zkušenost (jev v městské realitě značně oslabený) a z ní odvozenou povinnost – „*orá Áron po vrstevnicích rodů/ zasekl kramlí*“ (14). Přes vůli vstoupit, přilnout a identifikovat se s nazíranou skutečností prolíná do textů zápas o vlastní totožnost, z něhož se v náznacích vynořují symptomy pochybností, nejistoty, úzkosti a kolísání, ale zároveň bolestná nemožnost „*odejít, opustit, propást/ ves jedinou, poslední, první*“ (30) a odejít do anonymity, kde „*nikdo už mě neobklopí*“ (25).

Doležalovo básnické zachycování lidského začlenění do krajiny a obcování s ní získává narozdíl od většiny tvůrců „venkovské“ lyriky často antiiluzivní a relativně nesouladnou podobu. Příroda a člověk tu spočívají ve vzájemném zaklesnutí, do zdánlivě indiferentní přírodní matérie je třeba proniknout, překonat její odpor, zmocnit se jí a uchvátit. Lidské působení má charakter stálé vryvnosti, rozrušování, dobývání – a naopak, zvláště v sevření podzimního a zimního období (do jejichž rámce autor zasazuje většinu básní) dochází k náporu na psychickou i fyzickou stránku jedince, obnažuje se jeho zranitelnost, omezenost a závislost na přírodě; vyostřují se rozpory a tíha vnitřního života, vyjevují se kolize touhy po plném životě a všudypřítomného umírání, latentní pomysl lidské všemocnosti se převrací v emoce pasivity a deprese.

Tomu odpovídá i Doležalův slovník, zpravidla popisující akty agrese, devastace a destrukce (*nať utatá a vytrhaná, roztrhaný krocán, rýha, trhlina, pukliny omítky, kopaniny, průseky, vruty, vývratě, sesuvy, vytržené břehy, průřezy, vykouslé veřeje, struhadla mraků, hřeby, vyrýplý suk, den vytlučený, proklovaná zima, podzim, naboďnutý na kůl, puklá očnice, puknou žily proutí, puklá obloha, kaluž vyhlodaná* atd.), i repertoár hláskových instrumentací artikulující nesouzvučnost a evokující jednak lopotný, drsný a skřípavě znějící boj se zatuhlostí, vzpříčeností a zadržáváním – často umocňovaný zahušťující výpustkou slovesa a užíváním podstatných jmen slovesných – a jednak naříkavé úpění, vzdychání a sténání. Doležal čtenáři vstup do svojí poetiky neulehčuje ani expoziční řady regionalismů, archaismů, neologismů i pojmenování reálií – *rozhory, křovice, konopák, bachry, vychladlo, strmilovy, drdle, schnilo* aj. Motivy pukání a puklin odkazují k tlaku zvenčí, ale vybavují i okamžik dozrání, otevření se svému smyslu spočívajícímu v jádru. Pukliny, rýhy a trhliny jsou důsledkem eroze a opotřebování, ale mají i půvab artefaktu. Každé aktivní přebývání v přírodě se jeví dvojlomně, jeho součástí je sebezáchovná expanze různých stupňů a vykořisťování, ale rovněž naslouchání, vcítění a porozumění jinak založenému životu. Tak je to i s řadou motivů – hřeb vyjadřuje bezohledné pronikání, ale váže se k němu i následná soudržnost a v religiózní rovině i význam absolutní oběti. Příroda relativizuje lidskou svobodu, neboť vyžaduje přizpůsobení vlastním zákonům a rytmům.

Všeprostupujícím tématem je neustálé zanikání, mizení z povrchu dolů, pod zem, do zásvětí; a viditelný rozklad, přijímaný s lhostejností jako nutnost, kdy „*nikdo už nekřísí/ nikdo už nekřísí*“ (47). Mimořádný význam nabývá voda, které nic neodolá, v níž se rozpouští a zaniká i řeč, eros, tělo samotné. Všechny formy se proměňují, neboť měknutí, tlení a rozpadání tvoří základní vlastnosti organické přírody. Růst, zrání, odchod a rozpad představují též nevyhnutelné fáze lidského života.

V Doležalově světě je vše odsouzeno k smrti, ale zároveň vše čeká transformace a znovuzrození. Na každém kroku viditelné stopy zániku a rozkladu přijímá autor jako přirozenou a nedramatickou součást života a uzavření cyklu – k tlejícímu tělu klade paralelu tlejících hrušek, „*v jeden hnůj*“ se mění člověk i dřevo, v řadě obrazů básně *Hřbitovy, hřbitovy* se z částí sesutého a odumřelého těla stávají okouzující součásti rostlinné a živočišné říše. Klíčovou důležitost přisuzuje Doležal obřadnému rozměru rozloučení s člověkem, odevzdání jeho těla posvěcené půdě hřbitova. Hřbitovní realita je sice kladena vedle reality všední (hrobník projevuje věčný vztah k řemeslu: „*Kdo ale zakope mě to teda nevím, když sem jedinej/ hrobař v týdle díře Vysočiny*“, 20), ale zároveň zde promlouvá hlas vystupující z koloběhu života a umírání a volající k „*probuzení*“. Vzdálenost mezi světem živých a mrtvých se tím ruší a člověk naslouchá pokynům z „*šachty*“, hloubky věků, mimočasové a mytické. K obřadu patří i přímé oslovení (Doležal uvádí jména nevšední a jadrná, odlesk jejichž dlouhověkosti a jedinečnosti dopadá na nositele a vytváří s ním zvláštní jednotu), adresované konkrétním tvářím, povoláním a osudům, vytvářejícím ce-

lek obce. Venkovské pohřbívání spojené s námahou (kopání hrobu, nesení rakve), účastí kolektivu a setkáním v sakrálním prostoru, po kterém truchlení střídá úlevná katarze, tvoří protipól často zmechanizovaného a neosobního pohřbívání ve městě. Obecní hřbitov se tak stává spojením přírody a transcendentna, od jejichž provázanosti se lze odrazit k přijetí naděje a víry v konečnou harmonii: „[...] *vedle sebe leží i dva stáli rváči/ z jejich pěstí ušité jsou boty andělů.*“ (56)

K náboženské symbolice se autor vztahuje jako k další fundamentální součásti venkovského území: přítomen je půst, modlitba, prosba, požehnání (ale také magické zaklínání a vyvolávání). Religiózní postavy ožívají a jsou osločovány – Kristus jako „*soused*“ (tj. někdo, s kým se běžně hovoří), Hospodin jako „*příchozí*“; jejich viditelnost se však může vytrácet v pochybovačné sebereflexi – „*vím, a přesto nevidím*“ (31), „*přibližně od věčného pokoušiš/ rozeznat*“ (33). Víra pak v konečném úhrnu vystupuje spíše jako strmá nesamozřejmost a trýznivá výzva než jako prostý zdroj útěchy a vyrovnanosti.

Inspirace venkovem jako duchovním a existenciálním fenoménem se počíná v české poezii odvíjet od *Selských písní* Josefa Václava Sládka, které pojednávají většinu podstatných a významuplných rovin i znaků tohoto zaměření – nadosobní řád přírody a tradice s rytmem dne a (církevního) roku, poskytující jistotu v krizi osobní i národní, dialektiku všech věcí a vztahů ve venkovském prostoru s rovnocným zastoupením života i smrti, konkrétnost obraznosti vztažené k určitému místu i tendence k epizaci a obohacení vlivem lidové písně či balady. Zároveň se tu konstituuje později v dílech méně schopných autorů převažující tendence k jisté idylizaci prostředí a sentimentální idealizaci, směřující k stavovské oslavě, mytizování půdy a exkluzivnosti postavení v národním společenství. Pomineme-li impresionistickou větve české lyriky, přichází zlom až s tvorbou Bohuslava Reynka, v jehož ostrém, syrovém a expresivním vidění vstupují do krajiny biblické a liturgické děje, a s dílem Jana Zahradníčka, vyrovnávajícího se s máchovským pojetím země jako kolébky i hrobu. Svár a napětí mezi protilehlými sklony (často i na ploše jednoho díla) zůstává určujícím rysem poezie rustikální orientace.

Doležal projevuje přesvědčivou zakotvenost v motivickém i jazykovém fondu české lyriky, aniž by přitom ustupoval od svébytného a původního výrazu. Kontakt je zřejmý zejména s autory pohybujícími se též v okruhu Vysočiny – např. v básni *Říjnové dny* se objevuje přímá aluze („*ať ohřeje nás/ kouř z Ithaky*“, 44) na skladbu Ladislava Fikara *Kouř z Ithaky* z jeho sbírky *Samotín*. Silně se projevuje i vliv Ladislava Dvořáka s jeho relativizací živého a mrtvého; osobitou litanii z básně *Pohřbívání slov* ze sbírky *Srdeň* dokonce Doležal parafrázuje. Dvořák: „*ženče Kosaříku/ čeledíne Svorníku/ pohůnku Formánku/ podomku Hrodku/ krčmáři Plucare/ tovaryši Lacre*“⁸⁶

⁸⁶ Dvořák, Ladislav: *Kainův útěk – Vynášení smrti – Obrys bolesti – Srdeň – Hle nyní*, Praha 1994, s. 105.

atd.; Doležal: „*truhláři Herdo/ zvoníku Křížalo/ pošťáku Voráči/ hospodský Bejčku/ trumpetačku Blažku/ handlíři Davide/ kamarádi Vráno a Záviško*“ atd. (17). Rozpoznatelná je i výrazná paralela s tvorbou Zbyňka Hejdy, určovanou blízkou částí Vysočiny a podobně zaujatou funerální tematikou: „*od hřbitova ke vsi/ a od vsi k hřbitovu*“⁸⁷; u Hejdy „*tlamatý hrob*“, u Doležala „*hřbitov vycenil mordu*“, u Hejdy „*krásné růžové/ prsty, jak klíči*“, u Doležala „*z vlasů tráva*“, „*z prstů nohy bedel*“ atd. Filiace lze objevit i s tvorbou Bohuslava Reynka, např. báseň *Tesaři ve větru* ze sbírky *Rty a zuby* souzní úzce s Doležalovou básní *Kácení stromu* (z 2. vydání vyrazenou). Zárodky epizujících linií (rozvinutých plně v druhotině *Obec*) v básni *K samotě*, vybudované na promluvě rázovitého hrobníka, odkazují k epice Vladimíra Holana a Jiřího Koláře. Značný ohlas Doležalovy sbírky, až na výjimky kladný, rezonoval se soudobým přívratem k duchovní ekologii „*cesty z města*“; autor svými *Podivicemi* zároveň rozšířil a posunul část české lyriky, vyrovnávající se s (ne)jistotou i horizontem zbytků venkovské přírodní reality v nás.

Ukázka

Záříjový závan

10. září

Vítu Venclovi

možná už podzim

možná zima

možná že truhla

pro mne připravena

a stojí v rohu truhlárny

možná že svatba

možná zádušní

možná že truhlu

do studny nespustí

a džberem víno vytáhnou

možná už podzim

možná zima

– přiložíš

v ohni vyhasíná –

(11)

Vydání

Podivice, Arca JiMfa, Třebíč 1995; 2. uprav., rozšíř. vydání, Atlantis, Brno 1997.

⁸⁷ Hejda, Zbyněk: *Básně*, Praha 1996, s. 71.

Reflexe

Miloš Doležal [...] napsal a vydal knihu o tom, že neproměnně trvají jisté věci, o kterých se ne-diskutuje, před kterými se prostě stojí, tichne, kleká. A nenapsal tu knihu jako Don Quijote 1995, který už napřed tříbí gesta případné velkolepé prohry, ne, napsal ji přirozeně a věcně, opravdově, „zahryznut“ do své země, bez zadních vrátek a lís, s hruďí nastavenou všem hygienikům.

Petr Borkovec: „Poezie jako zvon v srdci Podivice“, *Lidové noviny* 26. 9. 1995, s. 12.

Zde se domnívám vidět žhavé jádro Doležalovy tvůrčí zkušenosti, která navzdory všemu ne-
vyvěrá z prožitku rodného kraje, ale právě z odtrženosti od něho.

Jan Wiendl: „Podél podivických mezí“, *Tvar* 1995, č. 21, s. 22.

Pro Doležala je časem *Podivic* právě ona roční doba sychravosti, bičujících dešťů, nekonečných nocí, tlení a jakéhosi neustálého svážení „posledního jetele dětských kolen“ a „sedřených rejčáků, jež do hlíny slezou“. Druhým dominantním pohybem Doležalovy knihy je vpíjení se, dobývání, vtoukání se do domu, do skrýše, do náruče, do lásky i do hrobu.

Jan Suk: „Trnité keře poezie“, *Nové knihy* 1995, č. 42, s. 3.

Právě tato kniha je podle mého názoru frapantním příkladem, jak může být prostoduchost vydávána (a zejména přijímána) za básnickou hodnotu.

Miroslav Balaščík: „O celistvosti básnického světa a sbírkách Miloše Doležala“, *Host* 1996, č. 3/4, s. 258.

Avšak navzdory tomu, že všechno, o čem se v *Podivících* píše, až „domovsky“ známe, připadáme si tam zároveň jako na exkurzi v přírodním skansenu. Nedostavuje se žádoucí pocit *prostoty* a *zákonitosti*, nýbrž dojem složitosti a chtěnosti. Protože je subjekt sbírky mimořádně zjitřený ve vztahu k venkovským kulisám a úkazům – a mimořádně zdrženlivý před tím, aby se projevoval „za sebe“ – ulpíváme na každém detailu, který je prostě popisován a opisován.

Michael Špirit: „Tři dnešní lyrici“, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1996, č. 6, s. 83.

[...] dominantou této poezie není objevitelská touha naplněná vyhocenými sděleními o ztrátách a ziscích básníkova poznání, ale vstřícná kontemplace uvozuující přijetí světa. Ne svět jako prostředí, ale svět jako člověk.

Igor Fic: „Podivice a poezie Miloše Doležala“, *Aluze* 1999, č. 3/4, s. 120.

Slovo autora

Realita jazyka je pro mne jedna z nejúžasnějších na světě. Připadám si v ní někdy jako kameník, vlámávám se do ní, vsekávám, jdu po vrstvě, a když se objeví prasklina nebo průrva, která způsobuje zvětrávání, zaseknu, nedopustím průnik.

„Já se tam vrátím. Pět odpovědí Miloše Doležala“ (rozhovor vedl Pavel Janáček), *Tvar* 1995, č. 17, s. 3.

Pamatuji se na pohřby, což byla jedna z mála tamních společenských událostí. Rakve se ještě tehdy nezavíraly a jako dnes vidím třeba mrtvolu myslivce v kamizole s nakroucenými kníry v klopě se sojčím pírkem. Moje prabába, s kterou jsem v Podivicích chodil pást husy, byla taková mystička, furt mi vzrušeným hlasem říkala, že někde vidí anděly... Takhle se ta krajina pro mě zabydlela.

„Daly se tam železný hajzly“ (rozhovor vedl Petr Placák), *Babylon* 2000, č. 5, (Literární a výtvarná příloha), též in *Kádrový dotazník*, Praha 2001, s. 88.

Bibliografie ohlasů

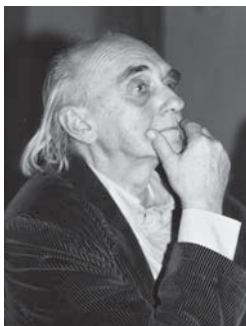
STUDIE: I. Fic, *Aluze* 1999, č. 3/4, s. 110–120; J. Wiendl, *Kritická Příloha Revolver Revue* 2000, č. 18, s. 70–75; týž in *Česká literatura* 2002, č. 3, s. 288–303.

RECENZE: M. C. Putna, *Souvislosti* 1995, č. 3, též in *My poslední křesťané*, Praha 1999, s. 351–354; K. Křepelka, *Proglas* 1995, č. 9/10; J. Wiendl, *Tvar* 1995, č. 21; J. Suk, *Nové knihy* 1995, č. 42; J. Pazderka, *Katolický týdeník* 1995, č. 52 (příl. *Perspektivy*); P. Borkovec, *Lidové noviny* 26. 9. 1995; P. Matoušek, *Lidové noviny* 9. 10. 1995; M. Trávníček, *Svobodné slovo* 21. 11. 1995; R. Burián, *Rovnost* 28. 12. 1995; M. Balašík, *Host* 1996, č. 3/4; I. Harák, *Alternativa nova* 1996, č. 9; M. Špirit, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1996, č. 6; J. Jůzl, *Obratník* 1996, č. 12; I. Slavík, *Český týdeník* 1996, č. 113; P. Kotrla, *Tvar* 1997, č. 16.

Jiří Zizler

ZBYNĚK HEJDA: VALSE MELANCOLIQUE

(1995)



Zbyněk Hejda (* 1930) patří k básníkům, kteří se výrazněji projeví v literatuře šedesátých let v seskupení kolem časopisů *Tvář* a *Sešity pro mladou literaturu*. V sedmdesátých a osmdesátých letech nesměl oficiálně publikovat, jeho sbírky vycházely v samizdatu (např. svazek *Básně* z roku 1979 shrnující čtyři autorovy dosavadní sbírky) a v exilových nakladatelstvích, věnoval se rovněž překladatelské činnosti (Georg Trakl, Gottfried Benn, Emily Dickinsonová, stará čínská poezie). Pro autorovo básnické dílo je určující téma smrti. Trýznivé vědomí konečnosti lidské existence však Hejda vyvažuje okamžiky vrcholné slasti, jež často nabývají

podoby zbytnělé barokní tělesnosti a jejich smyslnost hraničí až s obscénností.

Sbírku *Valse melancolique*, stejně úspornou a útlou jako pět předchozích (*A tady všude muziky je plno*, 1963; *Všechna slast*, 1964; *Blízkosti smrti*, 1970; *Lady Felthamová*, 1979; *Pobyt v sanatoriu*, 1993), lze vymezit jako samostatnou ucelenou básnickou výpověď, je však také neoddělitelnou součástí celé tvorby, a nabízí tak na ni i přes neměnné motivy a postoje lyrického hrdiny pozměněný úhel pohledu. Velká část básní z tohoto souboru veršů a próz byla již – často v odlišných variantách – publikována, především v osmdesátých letech v samizdatovém *Obsahu* (např. *Podzim*, *Z vyprávění předků*, *Pour S.*, *Variace na Blatného*, *Vzpomínka na Máchu a na Josefa Šímu*).

Knížka je kompozičně budovaná na několika motivických okruzích. Také zde postupuje verš téma smrti jako definitivy, konkrétní prostory, lidé a vztahy jsou neustále poměřovány smrtelností, a v Hejdově básnickém světě je tak zdůrazněn především existenciální rozměr. Filozofie existencialismu a jí nabízený způsob pohledu na svět sehrály velkou roli právě ve vyhraněném uskupení spisovatelů kolem časopisu *Tvář*, u autora se pak tento zdroj násobí pro něj charakteristickým solitérstvím.

V konstantních reflexivních, vzpomínkových, milostných a erotických námětech přetrvávají motivy úzkosti, opuštěnosti a hnusu, přízračná až morbidní atmosféra se zmírňuje zasazením dějů a obrazů do konkrétních míst – vesnice a krajina básníkovy dětství, topos hřbitova jako místa rozpadu a tlení, ale také „zelené zahrady“, místa poznamenaná vzdálenou vzpomínkou a touhou (jih, Paříž). Prostřednictvím dalších pro autora charakteristických motivů – *potulující se psi*, *kokrhající kohouti*, *kalné nízké nebe*, *mlhy a kouře*, *opuštěné zahrady* – i atributů a mučivě nálady pod-

zimu proniká marnost také do milostných básní, ať již má podobu nemožnosti plného setkání („*A moře, jež je mi cizí a vzdálené,/ moře tě má. [...] Tady je zima,/ a co já ti?*“, 28) či naprostého míjení a ztráty smyslu veškerého počínání, rozpadu světa lyrického subjektu („*z ničeho nic/ – jak vcelku (jako les),/ tak v jednotlivostech (borovice, smrk, bříza)/ při podržení jmen –/ to všechno ztratilo smysl,/ ale tak do hloubi i šíře,/ že všechno bylo nesrozumitelné/ [...] a nemaje k ničemu (neboť to nebylo) vztah,/ jako bych nebyl...*“, 20).

Situovanost lyrického hrdiny i jeho vztah k věcem, lidem a sobě samému výrazně určuje vedle smrti prožitků času. Bezvýchodný koloběh vznikání a zanikání, stigma konečnosti vtisštěné člověku hned při zrození, přítomné ve verších s četnými máchovskými aluzemi („*A v ten čas/ dokonale ožijí/ obrazy nás/ co dýmů z krematorií*“, 10) i trýznivě sarkastický dotek nicoty („*Blbě zírám/ nikam/ a čas tiká, tiká/ nikam*“, 17) provázejí milostivější momentky šťastných setkání či vzpomínky a okamžiky z dětství, které však ve vztahu k přítomnosti a budoucnosti – tedy zániku – nakonec také mizí v nenávratnu. Básníkovi nejbližší, přátelé, milenky, příbuzní a především rodiče ožívají rovněž v prozaizovaných záznamech snů. Jádrem těchto snových výjevů jsou většinou neaktuální jednoduché situace, tíživě existenciální texty znovu nabízejí dvojlojný pohled na lidský život: „*O prázdninách, snad v osmdesátém osmém roce, maminka ještě leží v posteli v sedničce, říká: ‚Teď se mi každou noc zdá, že stojím ve vodě a pokaždé je mi ta voda výš a výš. Dnes už mi sahala nad ramena.‘ Po malé odmlce: ‚Ta voda byla čistá.‘*“ (38)

Hejda často v básních užívá popisu, jak civilního a tlumeného, tak s určitým ozvláštňením, popřípadě rozvíjí počáteční idylický obrázek, aby jej pak prudkým střihem zakončil krutě ironickou pointou: „*Když zjara poprchává,/ je ještě chladný vzduch, zlatý déšť rozkvetne,/ vyrazí první zelená tráva,/ je to velmi, opravdu velmi pěkné na světě./ [...] A pak co?/ Prásk/ a je mi sedmapadesát.*“ (14) Výrazově úsporné a jednoduché útvary skrývají v sobě fragmenty příběhů, nezřídka je vedena prostá paralela mezi přírodou a lidským osudem: „*Smělé oblouky nad očima,/ nádherné rudé lodky úst.../ Nastane zima, přejde zima/ a ledy strhnou most...*“ (29) Toto prolínání přírodního rámce s existenciálním pocitem tvoří základ většiny reflexivních básní sbírky. Hejda se vzdává výraznější práce s metaforou ve prospěch účinku několika pečlivě vybraných detailů, vázaný verš převážně ve formě čtyřveršových a osmiveršových strofických struktur sporadicky střídá civilním volným veršem. Spění k formální tradici až klasičnosti podporuje erbenovsky hutný, strohý jazyk i koncentrovanost a lapidárnost výrazu a prostředky, jakými jsou antiteze, eliptická zkratka, eufonie, aliterace aj.: „*A deště času myly, smyly/ obrysy bílých měst a vsí./ Tak tady jsme: několik básníků, co zbyli,/ a potulující se psi.*“ (7)

Důležitým motivickým okruhem sbírky je literatura a samotné psaní. Hejda nejen zmiňuje v textech své literární přátele a známé (Jan Lopatka, Sergej Machonin, Ivan M. Jirous), ale užívá i aluzí a variací na básníky jemu blízké (Karel Hynek Má-

cha, František Gellner, Karel Hlaváček, Bohuslav Reynek, staří čínští básníci, Jakub Deml, Ivan Blatný, Vladimír Holan, Paul Verlaine). Toto ohlasové téma básníků povětšinou metafyzického a existenciálně deziluzivního zaměření, z nichž mnozí jsou již „v pekle“, provází nejistota „o tom, jestli to psaní k něčemu je“, a touha psát a žít jako „*tihle staří/ čínští básníci, kteří/ z opilosti destilují poésii stáří*“ (33). Se stejnou melancholií se autorovi daří zabydlet v poetice Ivana Blatného: „*A teď: kde jsou a co, mí všichni, co tu byli./ Vracet se z prázdnin z blízka Jihlavy./ O tuto letní navečerní chvíli/ kéž mi Bůh věčnost nastaví.*“ (41) V následující básni tuto osvobozující dikci popře svým charakteristickým způsobem formou sebeironického komentáře: „*Kam jsem to zabloudil?/ Jakoby do nějakého/ radostného obrazu./ Polekav se, hned/ jsem se vrátil.*“ (42)

Svíravost a tragický životní pocit je ve větší míře než v ostatních sbírkách vyvažován všepřonikající ironií a sarkasmem – nejen v těchto rysech lze najít blízkost s Charlesem Baudelairem. Využívání antitetičnosti a zvrstveného kontrastu jak v rovině obsahové, tak formální autora sblíží s linií české poezie vycházející z barokních poetických principů, dovnitř otevíraná předmětnost zase s linií expresionistickou, s níž souvisí také jeho zaměření překladatelské. Ačkoliv je Hejda pokračovatelem holanovsko-halasovské linie české poezie (jako analytik a metafyzik pojmající svět v rozporech) a v jeho lyrice je možné vystopovat sblížení rovněž např. s poetikou Jiřího Koláře či Ivana Wernische (věčnost a detailnost básní, jejich přízračně navšvicení), zůstává přesto svými existenciálními východisky, tragickým vymezením lidské situace i mimogeneračním postavením v pozici outsidera, podobně jako Jan Zábřana nebo Josef Topol. Beznaděj a skepsi stárnoucího člověka obkružuje autor, jak je patrné už ze sémantiky titulu sbírky, melancholií a místy zdánlivou lehkostí („*Pan Reynek mi napsal:/ Motýlek štěstí je vždycky/ na druhé straně skla*“, 30), v jádru „melancholického valčíku“ však přetrvává rostlý osudový princip „tance smrti“.

Ukázka

Vzpomínka na Máchu a na Josefa Šímu

Na konci života
ničím si nebýt jist,
jen tím jediným, jenom tím:
v hospodě hlouček pohřebních hostí,
z Šímova obrazu lehounký mrak
se lehounce převalí po luně.
Máchova luna, luna úplná!
Po luně věčný hlad!
Teprve teď, teprv až teď se úplně oddělím od lůna
za skřípavé hudby zavíraných vrat.

(45)

Vydání

Valse melancholique (eds. Vratislav Färber a Antonín Petruželka), Petrov, Brno 1995; 2. vydání in *Básně* (eds. Vratislav Färber a Antonín Petruželka), Torst, Praha 1996.

Ceny

Cena Jaroslava Seiferta, 1996.

Reflexe

Zbyněk Hejda si způsobem poezie, jakož i svou básnickou urputností odřekl vývoj a tím i obraznou šíři. Věci poslední přece nelze nastavovat o věci ještě poslednější, stejně jako hranice smyslového maxima, k němuž Hejdovy obrazy stále napřahují, se už neposouvá, ale pouze stvrzuje. Ve *Valse melancholique* je však toto stvrzení – poprvé u Hejdy! – jen jednou z poloh jeho knížky; dvě další tvoří reflexe toho, co se právě děje, ať už ze snu přišlá či vyvolaná vzpomínkou, a básně ve vztahu k jiným básníkům, tj. jakási Hejdova metapoezie. [...] Hejdovi umožňuje poetika jiného básníka kromě stvrzení blíženectví též na chvíli jakoby se uvolnit z vlastního příkrovu. [...] Být možnostmi své poezie v jiných a mít jinost druhého jako další možnost své zarpulé stejnosti.

Jiří Trávníček: „Jinak – a pořád, pořád stejně“, *Tvar* 1996, č. 12, s. 20.

Všechno ale v tomto Hejdově básnickém prostoru, co se zamýšlí a táže, jako by nakonec muselo dospět k tázání Pascalovu, podle něhož „všechny věci vyrůstají z nicoty a vedou do nekonečna. Kdo může udělat tento děsivý krok s nimi?“ Prožitek a zkušenost ničeho i absence smyslu všeho je jednou z podstatných zkušeností naší doby, i když ji už dávno předjela slavná Pascalova otázka. Možnost Pascalova „děsivého kroku“ se stala výzvou pro myšlení i poezii, jak o tom svědčí nejedna básnická výpověď. I Zbyněk Hejda jako by tuto výzvu zaslechl a svou novou poezií se pokusil svou utkvělost ve zmaru proměnit v pochopení nicoty jako podoby věčného, a tak aspoň pootevřít dveře k naději, která „mi třeba jednou taky svítne“.

Jaroslav Med: „Od beznaděje k lítosti“, *Literární noviny* 1996, č. 42, s. 5.

Při četbě knihy *Valse melancholique* neopouštíme prostor, ve kterém se stýkají osobní a společenský život, literárně historické kontexty s intimním prožitkem, věčnost námětu s časností existence, a přitom si stále víc uvědomujeme, jak jemně a vybraně je Hejdova poezie vkořeněna do moderní literatury i do současného světa, ve kterém skutečně žijeme. Hutnost poetických struktur a jejich formální vyostřenost zůstává i v nové sbírce jednou z konstant díla. Další konstantou jsou náměty: individuálně žité, existenciálně laděné, tradiční, a přesto objevené. Schopnost ubránit se inflaci výrazových prostředků a témat je třetím ze stálých rysů básnickovy tvorby.

Antonín Petruželka: „Tajemství tvaru a existence“, *Lidové noviny* 27. 4. 1996 (příl. *Národní* 9).

Slovo autora

Pokud jde o mne, velmi mi záleží na tom pojmenovávat co nejpřesněji, neuhýbavě to, co člověk vidí, a to, co člověk prožívá. Mně se zdá, že na tom v poezii velmi záleží. [...] Já nebudu o svých verších mluvit, protože to, co v té věci chci říct, to říkám v poezii. To já už nehodlám nějak komentovat.

„Pojmenovat co nejpřesněji“ (rozhovor vedl Vratislav Färber), *Proglas* 1996, č. 3, s. 47.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: M. Janata, *Babylon* 1996/97, č. 2; J. Trávníček, *Tvar* 1996, č. 12; J. Slomek, *Literární noviny* 1996, č. 18; A. Haman, *Nové knihy* 1996, č. 22; V. Karfík, *Týden* 1996, č. 28; J. Med, *Literární noviny* 1996, č. 42; M. Doležal, *Český týdeník* 1996, č. 141; A. Petruželka, *Lidové noviny* 27. 4. 1996 (příl. *Národní* 9); L. Soldán, *Svobodné slovo – Brno* 11. 5. 1996; L. Sedláková, *Denní telegraf* 22. 5. 1996; M. Pokorný, *Mladá fronta Dnes* 14. 6. 1996.

Nikola Richtrová

LUBOR KASAL: HLODAVCI HLADOVCI

(1995)



V pořadí třetí básnická sbírka Lubora Kasala (* 1958), následující po knížkách veršů *Dosudby* (1989) a *Vezdejšina* (1993), je rozdělena do dvou částí. Část první je konvolutem textů psaných na motivických i kompozičních půdorysech děl jiných autorů, sérií osobních pandánů (jakýchsi básnických odpovědí) k již existující beletristické produkci. Už úvodní verše vstupní básně – sarkastického „palimpsestu“ známé Hrabětovy skladby – příznačně akcentují komunikativnost takového tvůrčího gesta a rovněž naznačují i cosi o jeho možných zdrojích: mj. o nutnosti vyrovnávat se s vlastními literárními sentimenty (jakožto podstatnou částí svého

„já“): „*Toto jsou verše pro básníka Václava Hraběte/ a jeho protivně pozemšťanskou podivně pozitivní poezii/ kterou jsem kdysi orgasticky miloval.*“ (9) Ve svých intertextuálních výpovědích, v nichž se variují, parafrázuji (zejména travestují) ony formální a tematické prvky známé z díla jiných autorů, se tak básník projevuje též coby ikonoklast v pantheonu literárních tradic, pociťující místy nutnost jejich ideově antitetických transkripcí (Hrabě: „*Toto jsou verše pro zedníka Petra/ který mne naučil dělat s lopatou/ a dělit se o/ chleba a cigarety...*“⁸⁸; Kasal: „*pro zedníka Petra/ který mne naučil pohrdat vším/ krom jeho vypaseného břicha*“, 9). Živnou půdou takovýchto ironických přepisů je mu pak především bolestné poznání nedobrého stavu světa – světa zbaveného základních lidských hodnot a devalvovaného toliko v prostor bezduchého přežívání, v němž je skutečná lidská pospolitost nahrazena jen pouhopouhou animální hromadností, licoměrně zamaskovanou souhrnem lidumilných frází či všudypřítomně proklamovanou humanitou. Jeho nechuť k takto „vylidněnému“ světu, ve kterém jako by se člověk proměnil až v určitý subhumánní živočišný druh, nabývá na intenzitě a výslovnosti zejména ve druhé části sbírky (viz např. tento verzálkami psaný text: „*JAK JSTE MI VŠICHNI ODPORNÍ A SMĚŠNÍ*“, 67) a symbolicky vrcholí v závěrečném verši knihy, jež lze číst jako jisté rezistentní programové gesto i coby zákonitě resumé básnickovy neradostné bilance lidské společnosti: „*Konec humanismu!*“ (68) Přitom si je výrazně vědom i své spoluodpovědnosti

⁸⁸ Hrabě, Václav: *Blues pro bláznivou holku*, Praha 1990, s. 13.

za onen pochmurný stav, a tedy se nedílnou součástí jeho demaskujících záběrů lidského světa stávají i bolestné analýzy privátních nedostatků: společenskokritická reflexe tak bývá v básni vzápětí vystřídána pranýřováním vlastního alibismu, konformismu či oportunistu apod. – vzájemné generování a úzké prolínání osobních a společensko-politických motivů a témat tvoří pak jednu z dominant významové struktury Kasalova díla.

Zřejmou hnací silou sarkastických výjevů lidských aktivit a znehodnocených mezilidských vztahů se tak ukazuje být básníkovy bytostná potřeba vzdorovat odpudivé povaze společenské reality, zde navíc zvýznamněná i jeho poznáním nemožnosti jakkoliv se vyhat z vlastních chyb či vystoupit ze svého údělu a nějak se osvobodit (jedině snad právě prostřednictvím tvořivého gesta) z osudově vymezené spolupatříčnosti k onomu „ne-humánnímu druhu“, v nějž člověk poklesl („Živočiši! Přátelé!/ Vyvolávám vás jako nepřátele [...] všechno je vlastně jenom řev/ mé nejistoty a viny“, 17). Obrazy lidského světa jsou tedy příznačně tvořeny zvířecími motivy a podobnostmi ze světa hlodavců (až v hyperbolické poloze jakési básnické „zoo-antropie“), přičemž ona „živočišnost“ – charakterizovaná tu především animální homogenitou a bezvolností a doplněná čímsi jako diktátem pohlaví – je (spolu s velmi akcentovanými a frekventovanými motivy tělesných, zejména erotických projevů) nelichotivým zrcadlem degradace člověka a lidské pospolitosti a v neposlední řadě i výsměšně demaskujícím políčkem všem kulturním a civilizačním strategiím s jejich farizejsky parfémovanou a v podstatě zapíranou biologičností („v každém bezdomovci se poznáváme jak páchnem močí“, 20; „stojíme v kabátech pod nimiž jsme nazí“, 20). Jako by pak v těchto metaforických vývojových regresích lidského rodu zaznívala takto i nevyřčená výzva k překonání této neuspokojivé situace, a tedy latentní součástí veršů byl i jistý etický imperativ jakožto důsledek básníkovy přesvědčení, že „zvířecost“ by neměla být určující polohou lidského života a že hodnota pobytu člověka ve světě tkví v usilovné snaze o nastolení skutečné, nikoliv jen proklamované lidské vzájemnosti. Výraznou komponentou Kasalových společensko-kritických reflexí je jejich přepis až do poloh obecně existenciálních („Na duté kosti/ nadutí hosti hrají/ tisíce životy“, 65) a nedílnou součástí básnickových textů jsou i veršové záznamy osobních úzkostí a trýznivých prožitků osamělosti a touhy po lidském doteku, byť i v jeho osudové marnosti (potřeba opravdové lidské přítomnosti je – metaforicky řečeno – jedním z hladů věčně hlodajících v poetických útrobách lyrického subjektu této sbírky, jejíž symbolický a mnohovýznamný titul se tak dílem proměňuje i v určitý stylizační emblém). Některé verše tematizující výrazně subjektivní zkušenost je pak možno číst i jako jinotajnou úvahu na obecnější téma (např. v básni se symptomatickým názvem *Uprostřed* se „vratká pozice“ probuzeného spáče a jeho rozespalý pohled na svět věcí – tak náhle vymknutých ze svých zažitých forem – jeví být též i jistou šifrou tvůrčího postoje). Nezřídka se – ve shodě s již signalizovanými rysy Kasalova básnického naturelu – osobní prožitky úzce

propojují s problematikou dimenzí celosvětových (např. ve variaci na Apollinaira je intimní touha existenciálně vyhocena a neoddělitelně i sebekriticky transponována do roviny filantropické (humanistické!): „*Uprostřed Afriky v kojenci s tváří starce/ zřím zděšen své vlastní rysy/ [...] Uprostřed Afriky bereš mě do náručí/ a jídlo jazyka soukáš mi zoufale mezi zuby.*“ (29)

V naznačených souvislostech se pak básníkovi jako problematický zákonitě jeví i samotný tvůrčí poetický akt, a tudíž intenzivní „účtování“ s poezií vůbec a s údělem „býti básníkem“ se stává jedním z určujících témat sbírky (alegorické obrazy takovýchto inventur jsou soustředěny především v její druhé části). Jako by i poezie měla podstatný díl viny na té výsledné, nepříliš optimistické podobě světa, a tak lze v závěrečné básni sbírky, jež je jistou definitivní rozlukou s „prašivinou“ společenské reality, nalézt i – pamfletickým tónem v značně odpudivých obrazech vykreslený – přehled rozličných autorských poetik a tvůrčích principů, vystavený zde coby jakýsi panoptikální orloj, v jehož symbolických čtrnácti zastaveních je zpodobena nanicotavost, pozérská prázdnota a pokrytecká věrolomnost básnických gest a činů. Verbální projevy, včetně těch básnických, jsou tedy v textech mnohdy explicitně traktovány jako pouhé náhražky vskutku podstatných a plnohodnotných prožitků či jako více či méně efektní „výmluvy“ s často neblahými důsledky pro lidskou pospolitost („*svět z vět vystrkuje nádory*“, 20). Ostatně ona matoucí a eufemizující povaha výpovědí je v Kasalových verších i částečně demonstrována (např. v básni *Žalm* se stále stejná skutečnost opisuje významově protikladnými pojmy až k jejich vzájemnému propojení ve finálním noetickém paradoxu: „*Lež je ona/ Pravda*“, 28). Slova sama jsou pak v Kasalově obrazotvornosti výrazně zoomorfizována a některé verše jako by vznikly téměř na bázi jejich „živočišně spontánní množivosti“ (tedy v jakémsi organickém stavu, kdy „slovo rodí slovo“). Tímto charakterem představují snad i určitou připomínku étosu básnické tvorby, jak jej lze vysledovat z celku této poezie: totiž povinnosti čestně a poctivě zápasit s „mnohozvířetem slov“. I tady jsou poté obecně orientovaná hodnocení spojována s nemilosrdně kritickým sebezposuzováním a s pochybnostmi o smysluplnosti a poctivém naplňování vlastní básnické praxe („*vyji pravidelně za úplňku/ předstírám, že hlídám*“, 60; „*mé vykrmené krákorání*“, 48; „*nevinné zvuky shluků/ zvuků tuky/ jimiž se pomazávám abych snáz vyklouz*“, 57). V textu je přitom básníkovův privátní poměr k fenoménu poezie hyperbolizován jakožto velmi niterně prožívaný, citově značně vypjatý a až intimní vztah: obcování s poezií bývá nezdídko personifikováno coby tělesný, potažmo erotický proces (a vlastní tvorba je se sebekritickým despektem místy přirovnávána ke svému druhu „erekcím“ či „ejakulacím“). Sama poezie se básníkovi ukazuje být bezpáteřnou proteovskou figurou, mistryní převleků a klamů, pohříchu svolnou k čemukoliv (pohrdlivě zde označovanou jako „*umělkyně v podobách*“, 66), nicméně jeho postoj k ní – přese všechny výhrady a nesmiřitelná stanoviska – je jaksi trvale ambivalentní („*kolikrát že po tobě toužím až po křeče/*

a kolikrát mě odpuzuješ až po červy“ , 63). Je mu nejen odpudivou nevěstkou, ale i jistou spiklenecky blízkou důvěrníci, v jejímž portrétu lze rozeznat – vedle dominujících tyranských a naturálně tělesných rysů – i jemnější tahy jakožto projev dychtivé, žárlivě tříbené, nenasytitelné touhy toho, jenž zároveň miluje i nenávidí. Jako by za vší brutální antropomorfizací a vášnivě dehonestujícími apostrofami („Ty vyprahlino!/ Ty suchá díro!...“ , 63) – takřka dialekticky k jejich intenzitě – prosvítala paradoxně i podoba bytosti až idealisticky snové, jakési bohyně věčného unikání (řada těchto veršů se tak stává mj. i parabolou o nesamozřejmosti a limitech vlastního tvůrčího úsilí).

S patřičnou nadsázkou by pak šlo výše zmíněné postoje lyrického subjektu vnímat téměř coby svéráznou modifikaci trubadúrské pozice, přihlédneme-li navíc ke skutečnosti, že vyrovnávání se s fenoménem poezie je značně frekventovaným tématem v rámci celého Kasalova díla. Například už úvodní báseň jeho první vydané sbírky je jistou zprávou o privátní iniciaci, o vlastním osudovém vstupu do hájemství poezie – tady snad byl složen básníkův „rytířský slib věrnosti“. A v usilovné snaze nezpro- nevěřit se svému přijatému údělu pak vzniká i série „písní“, ve kterých je možno zřetelně rozpoznat (navzdory jejich často prométheovskému vzpurným modulacím) až platonickou oddanost oné původní, rozněcující síle: mocnosti poezie (oddanost tu nesenou – oproti všem platným pravidlům trubadúrských vazalů – hanlivým lexikem či skoropornografickými obrazy tělesného styku). Na pozadí těchto sémantických tradic Kasalovy poezie následně o to více vyniká míra zde přítomné básnickovy deziluze, asi nejdůrazněji se promítající ve finálních verších knihy, v nichž se zkoncentrovalo palčivé vědomí osobní nedostatečnosti a zklamání z tvárnosti „společenských rolí“ básníků s odporem k obvyklým poetickým kracím a se ztrátou iluzí o jejich výpovědní mohoucnosti. Toto poznání je poté zákonitě završeno metatextovým záznamem protestně „sebevražedného“ gesta privátní odmlky (patřičně zvýznamněného protokolární přesností zápisu): „nač zmnožovat toto míjení/ nedorozumění těchto slov/ tohoto dne (24. 1. 1995) a okamžiku (20:20:01).“ (67)

V Kasalově třetí sbírce se vyskytují tematické linie a motivy známé též z jeho ostatní knižní produkce (sociálněkritické postřehy provázené sebeironickými hodnoceními, existenciální prožitky v rámci jalově konzumní každodennosti, niterně zakoušený poměr k fenoménu poezie a tvorby apod.) a i zde je fundamentální rovinou jeho výpovědi nesmiřitelná antiiluzivnost v pohledu na sebe a svět, nicméně je patrné – např. srovnáním s díly předcházejícími –, že ona bazální tematická východiska, potažmo i názorové postoje lyrického subjektu jsou tu značně prohloubeny i vyostřeny. Emocionální intenzita jeho prožitků, závažnost reflexí a naléhavost gest jsou pak mj. promítnuty ve vypjaté obrazotvornosti sahající až k syrově naturalistickým parabolám či výjevům takřka barokně expresivním („jazyk srkl... krev vylomenou/ z ker masa“ , 39). Navíc výrazně litanický ráz Kasalovy výpovědi zakládá často – spolu s intonační plasticitou veršů, emotivitou četných apostrof a horečnatou rytmizací

metaforických sledů – konečnou patetickou tóninu části textů sbírky. V jazykově stylistické rovině se básně vyznačují důslednou prací s poetickým materiálem: slova jsou tu z hlediska svých významových i zvukových souvztažností nejrůzněji (de)komponována, permutována, sdružována dle homonymických pravidel i morfologických příbuzností, téměř v experimentálních polohách sémanticky „křížena“ a komprimována do básnických neologismů či kalambúrů (*je mně jemně; bludné obludy; mrtvor*) apod. Část veršů svým charakterem připomíná až jakési „lexikální drúzy“ – drobné, obvykle výrazně rytmizované slovní celky, jejichž výsledná zvuková podoba mnohdy koresponduje s významovou linií vlastních výpovědí (viz např. takto kakofonicky sugerovaný hluk: „*Hřmí se tu/ Srst hrne hrnu k horizontu.*“, 60). Hojně je v textech využito i prostředků rytmického členění veršů, zejména aliteračních figur, anaforických gradací, vnitřních rýmů apod., jež tak úhrnem přispívají k rozmanitosti a značné svébytnosti tvárných postupů Kasalovy básnické aktivity. Významným strukturálním principem řady básní (a nakonec i tohoto díla vcelku) se stává i jejich dialogická ambice, signalizovaná zde např. užitím drobných kontakto- vých figur či rétorických strategií: různá (sebe)oslovení či zvolání, proklamace, dramatické výstupy, emfatické hyperboly aj.

Samotné tvůrčí gesto je pak silně opřeno o literární tradici. Míra návaznosti na beletristickou předlohu kolísá u Kasalových básní v rozmezí od kreací pouze volně inspirovaných cizími texty po poezii důsledně parafrázující stylotvorné principy původních děl, jejichž motivy někdy bývají – jakožto určité poetické „ready-mades“ – vlastně jen implantovány do nových sémantických kontextů autorových básnických pandánů (např. ve variaci na tvorbu Jiřího Staňka aj.). Řadu veršů přitom lze – i navzdory jejich kriticko-polemickým vyzněním vzhledem k parafrázovaným textům – vnímat i jako svého druhu uznalé aktualizace poetických odkazů určitých autorů (okruh literárních inspirací je u Kasala značně široký: sahá od klasické beletrie, např. Máchovy, Němcové či Halasovy, až k tvorbě jeho básnických vrstevníků – Petra Hrbáče, Jaromíra Typlta, Boženy Správcové aj.). Z charakteru jeho textů lze pak usuzovat na možný vliv poezie Ivana Diviše (zejména Divišových eticky vyhrčených a hněvivou dikcí traktovaných „širokoúhlých inventur“ lidské společnosti), zčásti i Jiřího Koláře (projevující se např. v Kasalově zesílené reflexi fenoménu básnické tvorby), literatury amerických beatníků (především jejich panoramatických a litanicky vystavěných záběrů „světa en bloc“), metod a postupů známých z postmoderní literární tvorby (intertextualita) aj.

Ukázka

Hlodavec

(sonet)

Už nikdo neví kým a kam

Podlahou hledám kudy ven

zubaté ticho vylekám
abych byl lépe uloven

Už tlamka hryže: kdo je čím
A je mně jemně – hlasem ryb
tvé stvůrky s tváří zaječí
do kůže vkřičí táhlý vryp

Popadám sotva zraku dech
že nehladím tě po jménech –
spíš po srsti a po pudech

a marně volám: nech mě nech
když rostou ze mě nohy čtyři...
když na zvířeti zvíře víří...

(36)

Vydání

Hlodavci hladovci, Horizont, Praha 1995.

Reflexe

Řekneme-li teď, že v *Hlodavcích hladovcích* přesunulo se jádro bitvy do sporu především s biologickou daností člověka, pak je to třeba brát cum grano salis: spor se smrtí, zánikem, nicotou a jeho marnost prostupuje všechny sbírky autora, který je – jak jinak – také dědicem Máchovým. Nicméně co první při četbě udeří do očí, je kumulace obrazů, jež člověku neustále připomínají jeho vnějškově nevábnu příslušnost k živočišnému rodu, [...] vyhláší-li v samém závěru sbírky „konec humanismu“, pak je to nejen proto, že nám chce připomenout, co jsme (totiž nahé opice), ale že... bychom měli být něco víc.

Jiří Rulf: „Kde svět z vět vystrkuje nádory“, *Tvar* 1996, č. 8, s. 21.

Nyní autor přichází se svou třetí, mistrovskou sbírkou *Hlodavci hladovci* (il. Vl. Kokolia), v níž dokročil ve svém eruptivním vidění až k období lamentací středověkých mystiků a apokalyptiků. [...] Nikoliv náhodou toto flagelantské chrlení nekonečných drastických zjištění a stupňované proudění imaginace až sadisticky neúprosné poslěze vyústí v popravčí odsudek od lidšřujícího se humanismu 20. století [...].

Vladimír Novotný: „Kasalovo dosti humanismu!“, *Nové knihy* 1996, č. 4, s. 3.

„*Jak jste mi všichni odporní a směšní*“, vykřikuje mluvčí a umocňuje ten výkřik pro jistotu i verzálkami. A právě v těchto shrnutích mu už vůbec nejde věřit, čist jeho shrnutí doslova: i on je přes veškeré distancování se vtahován dovnitř, do víru zmítajícího se světa. Gesto se otáčí

proti jeho stvořiteli; jsa vevnitř, nelze se jen jazykovým pojmenováním dostat ven. Kasal napsal sbírku o pasti světa našeho vezdejšího, o pasti, z níž není úniku.

Petr A. Bílek: „Knížky, na které jsem se těšil“, *Tvar* 1996, č. 14, s. 22.

Kasal tvoří svou poezii v ústech, jakýmsi zvukovým rozněcováním, jímž se jazyk vyvazuje ze své zprostředkovávací povinnosti a stává se svým vlastním pánem. V jistém okamžiku jsou to už slova, a nikoliv básník, kdo přejímá odpovědnost za dění v básni. [...] Kasalova obraznost je velice konkrétní, ba fyziologická. Pořád v ní něco šplouchá, pučí, křoupe, útrobně se svíjí, nalévá se spermatem či krví... Je to tělo, [...] tělo ustanovované řečí, jde o tělo v ústech.

Jiří Trávníček: „Kasalovy žerty hravé i dravé“, *Lidové noviny* 24. 2. 1996 (příl. *Národní* 9).

Slovo autora

Říkává se, že básník je nejsvobodnější ze všech lidí, ve slovech prý může cokoli. A zatím čím více slov je vytaženo na světlo, tím méně básnické svobody, neboť slova se navzájem vynucují, inspirují, vyvolávají, hledají, omezují... A svoboda přitom bere zsvě.

Lubor Kasal: „Do slov básní“ (citace z obálky knihy L. Kasala *Dosudby*, Mladá fronta, Praha 1989).

Bibliografie ohlasů

STUDIE: J. Trávníček, *Host* 1996, č. 3–4, s. 186–188; J. J. K. Nebeský, *Host* 1998, č. 7, s. 12–17.

RECENZE: P. Kotrla, *Scriptum* 1996, č. 19; J. Rulf, *Tvar* 1996, č. 8; P. A. Bílek, *Tvar* 1996, č. 14;

V. Novotný, *Nové knihy* 1996, č. 4; J. Vanča, *Denní Telegraph* 22. 2. 1996; J. Trávníček, *Lidové noviny* 24. 2. 1996 (příl. *Národní* 9); P. Hruška, *Alternativa nova* 1997, č. 6.

Pavel Hruška

JIŘÍ KUBĚNA: KREV VE VÍNO

(1995)



Jiří Kuběna (* 1936) napsal svou první básnickou sbírku v roce 1953, jeho publikační možnosti byly však až do pádu komunismu radikálně omezeny – v šedesátých letech vyšly některé jeho texty časopisecky (*Tvář, Sešity pro mladou literaturu*), dále byl odkázán jen na ineditní publikování. První oficiální knižní publikace vyšla až roku 1991 (*Láska Boha I Člověka*), úplnější obraz o Kuběnově monumentálním díle podal až rozsáhlý autorský výbor *Krev Ve Víno*. Rozměrná i rozsáhlá kniha (o více než šesti stech stranách) se snaží už svou fyzickou podobou a grafickou úpravou implikovat mimořádnost Kuběnova zjevu. Kromě básní vybraných

ze třiceti autorových sbírek vzniklých v letech 1953–1995 svazek obsahuje rozsáhlou úvodní esej, důkladný, analyticky pojatý doslov, kalendárium básníkova života, obrazovou přílohu, autorovu bibliografii i soupis literatury o jeho díle. Díky přísně chronologickému řazení (i autorovu dělení své produkce na *Juvenilia, Dílo* a texty *Mimo Dílo*) umožňuje výbor sledovat formování a proměny Kuběnovy poetiky.

Oddíl *Juvenilia I* zachycuje proces překonávání tápavých básnických začátků a fázi prvotního experimentátorského testování možností slova a verše. Autor zde náměty těží z reálných všednodenních situací, mohutné mytizační postupy má ještě daleko před sebou. *Zpívající voliěře*, první Kuběnově sbírce, dominuje lyrická deskripce, konkrétní reminiscence na prostory a osoby spjaté s autorovým dětstvím i probouzející se erotismus: „Až dojdeme do toho hradu Do hradu toho/ Loupežníci smát se budou Hoho Po západu/ Tvé vlasy hladím jak hřívu jemnou.“ (36) Kuběnuv styl se později vícekrát promění, ale už v této první sbírce je zřetelná jedna z jeho konstant – asociativnost.

V následující sbírce *Jiný vesmír* se reminiscenční ráz Kuběnovy prvotiny vytrácí, pozornost je naopak upřena k času budoucímu. Básník chce být demiurgem svého „jiného vesmíru“, chce ustanovit vztah k maskulinitě svého „Eróta“ a projasnit představu své vlastní identity. Už touto sbírkou vstupuje do Kuběnovy poezie neskrývaná mužsko-mužská erotika, v jejímž básnickém ztvárnění není místo pro pocit provinění z odchylky od „normálu“, naopak homosexualita je ostantativně přiznávána a prožitky erotiky se stává vůdčí inspirací autorovy tvorby. Vedle takto pojatého milostného tématu je to prostor moravského hradu Bítova, který se počíná sbírkou *Jiný Vesmír*

stává dalším neodmyslitelným stavebním kamenem tematické vrstvy Kuběnovy poezie. Také postava Zdeňka (objekt autorovy erotické vášně a fatálního milostného vztahu) svět Kuběnových básní již neopustí: „Zdeňk vesloval,/ jeho zuby se leskly nepřítomně,/ na čele mu vyrážely hvězdy;/ proti nebi/ strměl hrad...“ (50) V prvních juveniliích začíná autor také objevovat sonet jako výchozí tvar své básně.

Oddíl *Juvenilia II* tvoří ukázky ze šesti sbírek vzniklých v druhé polovině padesátých let (1956–1960). Kuběna nyní experimentuje s jazykovými deformacemi a toto období je také počátkem razantního vstupu antické mytologie do Kuběnova básnického světa. Formální sevřenost tu opět ustupuje, autor se vrací k volnému verši, který lépe vyhovuje svobodnému, jakoby nekontrolovanému toku slov. Tato tendence vede básníka až k opuštění verše a příklonu k próze (sbírka *Zelené července*). Ve shodě se surrealisty (ale i se svým erbovním básníkem Jakubem Demlem) čerpá inspiraci ze snů, básně v próze píše jako jejich záznamy.

Třetí a poslední oddíl juvenilií přináší básně tří sbírek z počátku šedesátých let: *Písně s ruměncem*, *Země nikoho*, *Král Midas*. V této etapě Kuběnova básnického vývoje dominuje jeho stylu měličnost, bezprostřednost a hravost. Básník si rád pohrává se zvukovými vlastnostmi slov, do svého slovníku vpouští nápadné množství zdobnělin, výrazové prostředky vybírá s ohledem na cíl vyzdvihnout pozitivní hodnoty života a evokovat radostný životní pocit. Výchozím tvarem je znovu sonet, a to i sonet shakespearovský, k němuž autor přilnul už v nejranějších juveniliích. Stmelujícím rysem Kuběnovy tvorby z počátku šedesátých let je také rétorický a často i dialogický charakter textu. Lyrický mluvčí oslovuje adresáta s didaktizující dikcí, báseň získává ráz veršované homilie. To ale neznamená, že sakrální námět vytěšňuje pozemské radosti a opěvovanou tělesnost. I odvážné a okouzlené deskripce mužského těla jsou součástí jeho básnické cesty k religiózně pojatému transcendentnu: „*Pohlaví, kolte, revolvere/ namířený,/ pohlaví, smutný desertére,/ lásky bratrské nachýlení,/ nachýlení k ráji,/ nachýlení k popravě,/ nachýlení k lásce,/ nachýlení k doubravě,/ k zešilení, k zešilení,/ nachýlení.*“ (103)

Po třech oddílech juvenilií následují ukázky z patnácti svazků *Díla Jiřího Kuběny*. Úvodní trojice oddílů představuje autorovy sbírky sonetů z první poloviny šedesátých let: *Krev Ve Víno*, *Jižní Kříž*, *Kříž Dona Juana*. V tomto období autor již plně přijal přísnou formu sonetu jako dobrovolné omezení pro svůj sklon k eruptivnímu chrčení básnických obrazů a rýmových kaskád. K obligátnímu čtrnáctiveršovému rozměru však často připojuje jednověšovou pointu, v níž se smysl básně snaží vyjádřit znovu a s maximální aforistickou koncentrovaností. Nezřídka sonet prodlužuje vkládáním dalších veršů nebo ho nechá rozbíhat po vertikální ose (verš je tak dlouhý, že musí být několikrát zalomen, a tak báseň roste i po ose svislé). Kuběnov sonet ovšem narůstá i ve svém úvodu: tituly a podtituly básní bývají relativně bohatě rozvinuty a rozděleny do veršů zarovnaných podle středové osy. Mezi titulem a první strofou básně bývají ještě dedikace či motta, která jsou rovněž dělena do veršů a v někte-

rých případech se rozrůstají v samostatné básně. Text má pak trojdílnou strukturu, kterou sám autor metaforicky popisuje jako hlavu, krk a tělo básně.

Znělky titulní sbírky výboru jsou díky obsažným názvům vystihujícím komunikační situaci básně zřetelným dokladem sklonu k dialogičnosti v Kuběnově básnické výpovědi. Z titulu básně se dovídáme, hlasem které z (nejčastěji mytologických) postav básník promlouvá a které postavě je výpověď adresována, např. *Ganymedův arcivévodský/ sonet/ pro hrozně rozhněvaného/ žárlivce Amora*. V následující sbírce nazvané *Jižní Kříž* dialogická povaha textů ustupuje, určující je tentokrát erotická tematika. Jde především o lyrickou deskripci a oslavu mužského těla, která i ve své vypjaté a otevřené podobě neztrácí duchovní přesah: „*Tvoje kolena jsou krásná jak klekáni a stejně bez sebe : už bez Tebe./ Jaká to slza Ti s lunou usedá na očním víčku./ Jsi nevěrojatný jak noční milování : tam na stráni při měsíčku :/ kde Tě ani nelibávám: hošíčku./ Libávám Tě za to v Káni.*“ (216) V *Kříži Dona Juana* se extatické prožívání milostného citu ještě stupňuje, přerůstá v trýzeň a flagelantství.

Další vývoj Kuběnovy poezie směřuje od opuštění sonetu k tvorbě rozsáhlejších lyrických (i lehce epizovaných) básnických skladeb. Přelomová je v tomto ohledu sbírka *Matka Zjevení* z roku 1965, která obsahuje jak (patnáctiveršové) sonety, tak i rozsáhlejší texty, v nichž je patrná snaha dodržet rozměr znělky a zároveň uvolnit cestu emocionálnímu přetlaku – verše se rozbíhají do délky, musí být mnohonásobně zalomeny, rozměr sonetu je dodržen už jen zdánlivě. Zřetelně se mění i tematika – autor se vzdaluje erotickým inspiracím, obrací se k tradici reprezentované jednak katolickou religiozitou (*Nanebevzetí Panny Marie, Neposkvrněné početí*), jednak dějinami (*Smrt Franze Josefa, Němcová Podlipské*). Forma sonetu už je definitivně opuštěna ve sbírce *Život Iškariotský*, který je tvořen vesměs rozměrnými básnickými skladbami. Lyrický mluvčí zde prožívá životní deziluzi, svět se k němu obrací svou nedůvěryhodnou jidášovskou tváří: „*Život je Jidáš./ (Už mne neuhlídáš.)/ A už mizí v daleku/ (on věrný jak Ti psi) a jak stín Apokalypsy.*“ (283) Jistotu a naději nabízí autor v znovu oživovaném dětství a v církvi (především v postavě papeže).

Do výboru byla zařazena jen úvodní a závěrečná část rozsáhlé skladby *Jeden Všech Srdcí V Pravdě Srdce Zpěv (Symfonie Nro I)* spadající ještě ke Kuběnově tvorbě z let šedesátých. Tato skladba je nápadná především silně archaizovaným jazykem těžším z katolické liturgie i *Kralické bible* a veršem nesvazovaným metrickými pravidly, jakoby předurčeným k hlasitému předcítání: „*Toto jest Tělo mé : To je mé Slovo./ A toto jest Krev má, která se za Vás vydává./ Toto je Zpěv./ A Ty budeš Zpívati./ Napojme ho :// – Ó// Srdce// mé–// Chci Zpívati.*“ (308) Výbor dále přináší ukázky ze sbírek *Doryforos* a *Ganymedes*, které spojuje stejný rok vzniku (1971) i velmi blízké emocionální ladění stejně jako volba názvu odkazujícího k antice. Plynutí času a pomíjivost všeho pozemského jsou hlavními zdroji ponuré atmosféry těchto děl, která je dána i návratem dějinného „chladu“ po rozplynutí nadějí, které přinesla léta šedesátá: „*Ne ještě není Pomsty Čas : teď je čas Ostrých Hochů a Soumrak Bohů/*

(Holenku) : [...] *Ted' teprv co jsem ponejprv (i s celým Světem) tak – prr !! (že/ jsem tak smělý) : v takový Sardeli ! Že jsem Tě Přestal Mít Rád.*“ (314) Po vypjatém katolicismu *Symfonie Nro I* jsou tyto sbírky novým návratem k antice. Tentokrát lze ovšem hledat souvislosti spíše s drtivým fatalismem antických tragédií. Tragičnost se stupňuje ve sbírce *Ganymedes*, v níž autor přehodnocuje své dosavadní lidské a básnické konání. Nalézat nové cesty a nové hodnoty se však nedaří. Jistotou a útočištěm je autorovi více než v jiných dílech magický prostor Bítova. Drásavá existenciální situace je naznačena i formálními prostředky – torzovitostí textu a absencí rýmů a jiných prostředků signalizujících prostřednictvím melodie a zpěvnosti radostný životní pocit. Nový řád a jistotu jako by autor přece jen nalézal v novém tvárném principu svého verše – ve specificky pojaté časomíře, kterou s oblibou i tematizuje: „*Do Časomíry! Uzář mi Svobody Čas : [...] Jediny/ Života Zákon : Čekat, čekat Stále na svůj čas :/ a to jest už jej měřit : a měřit je mít. (Jen Měřit/ je Mít.)// Míra je Vše.*“ (324) Nakonec je básníkovi poslední jistotou samo slovo. Úcta k němu, jeho vyzdvižení do posvátných výšin je zviditelněno důslednějším užíváním iniciálových majuskulí.

Po zmíněné dvojici sbírek následovala osm let trvající proluka, v níž Kuběna ke svému *Dílu* nepřidal ani verš (vznikají pouze básně do *Díla* nezařazené). Až na sklonku sedmdesátých let vzniká sbírka *Dům Vína*, v níž se ještě úžeji sblíží a protíná reflexe privátní situace se společenskou realitou normalizačních let: „[...] *nad pořádné prut, pořádného/ Makarenka prostě není./ Jenže už je Košulenska Tenká/ a Zima, Zima není k Zadržení. (Zima Sibíře :/ je to k nevěře, že je to vůbec k předržení :/ k předržení v Nevěře :).*“ (357) Poprvé se tu autor také výrazněji hlásí k moravanství; češství je mu spíše předmětem kritiky a příležitostí k ironickému úšklebku; podobně laděná je i sbírka *Víno Noe*. Více místa je ve výboru věnováno až dvěma sbírkám z poloviny osmdesátých let: *Blíženci V Krvi* a *Žízeň Hvězdy Jitřní*. Proměnu lze zpozorovat na první pohled – básně jsou mnohem kratší než předešlé skladby či na mnoho způsobů prodlužované sonety. Kuběna předvádí to, co by čtenář výboru už snad ani nečekal – šetří slovem. Dojem vycizelovanosti a řádu podporuje také pravidelné střídání kratších a delších veršů a jejich centrování. Iniciálové majuskule jsou zavedeny už zcela důsledně.

Ale jak výbor *Krev Ve Víno* opakovaně ukazuje, vývoj autorovy poetiky se děje jako střídání protikladů. Takovou proměnu přináší i sbírka *Žízeň Hvězdy Jitřní*. Zpočátku mají básně ještě sevřenou formu, tvar těchto textů se liší od předchozí sbírky pouze členěním do strof. Tato podoba textu je ovšem postupně rozrušována, gramatická stavba věty se uvolňuje, maximální pozornost je věnována výstavbě verše na principu sylabickém. Jazyk sbírky v sobě spojuje vysoký i vulgární styl, literární aluze i lidové prúpovídky: „*A Fuj ! Ó Díky./ Tady Mne Máte : To Radši Budu/ Bez Chleba. Nech Si Ty Vtipy – Květe Lípy. A Ted/ Nepadej – A Padej !*“ (424)

Závěrečnou část výboru tvoří básně tří sbírek z konce let osmdesátých (*Oheň I Víno*, *Krev A Voda*, *Ukřižování Vína*) a mimo *Dílo* stojící texty z let 1989–1995. Autor

zde spojuje dvě dobrovolně přijatá omezení tvaru básně – sylabický verš a rozměr i strofickou strukturu sonetu. Významově se naopak text uvolňuje, stává se proudem asociací, jehož téma a smysl lze konkretizovat jen stěží. *Ukřižování Vína* i verše pozdější pojal autor jako své (předčasné) loučení. Život se zdá nachylovat k svému závěru, čas se krátí; to je atmosféra, v níž autor formuluje své básnické krédo: „*Jak Dítě Končím Čím Jsem Začal : Údivem/ A Právě Ten Mne Přišel Usmrtit/ Svým Přílivem, Svým Něžným Přílivem.*“ (479)

Výbor *Krev Ve Víno* je především svědectvím komplikovaného vývoje Kuběnovy poetiky, díky svému širokému záběru (mapuje přes čtyřicet let autorovy tvůrčí práce) může být však také východiskem pro syntetizující pohled na jeho dílo. Nejvlastnějším principem Kuběnova tvůrčího způsobu je kontrast, protiklad a jeho překonání. Se snahou o syntézu protichůdných hodnot a tendencí se setkáváme na všech rovinách jeho výpovědi. Nespisovné tvary, vulgarismy a lidové průpovědky se kombinují s archaizovaným vyjadřováním, které je silně ovlivněno jazykem katolické liturgie. Přirozený sklon k emotivní mnohomluvnosti a k asociativnímu řazení představ je konfrontován s přísnou formou sonetu a sylabického verše. Stejně příkré protiklady jsou v oblasti motiviky a témat. Kuběna odmítá oddělovat erotickou lyriku od lyriky duchovní; kde bychom čekali konflikt ústící do pocitu viny, panuje soulad. Daří se mu dokonce sloučit i protikladné mytologické systémy – antiku a křesťanství. Antika, která je mu blízká především možností svobodně prožít a veršem oslavit milostné sblížení dvou mužů, není ve světě jeho básní v rozporu se vzrušeně prožívanou katolicitou. Naopak se mu daří nalézat překvapivé souvislosti mezi katolictvím a starořeckým mnohobožstvím; podle principu analogie nachází prototypy postav a dějů *Nového zákona* v postavách a dějích starořecké mytologie.⁸⁹ Kuběna se jeví jako naivní a hravý lyrik, je ale zároveň poeta doctus důkladně obeznámený s dějiny kultury, umění a literatury.

Literární inspirace Kuběnovy tvorby sahají daleko před vznik moderní poezie, básník nově zhodnocuje díla antických autorů, čerpá od nich bájeslovné náměty i impulzy pro formální výstavbu básně (zřetelná je jeho snaha vytvořit ekvivalent antického hexametru), vystopovat se dají vlivy myšlení a imaginace křesťanských mystiků, monumentalitou, vnitřní dramatičností, patosem a exaltovaností výrazu připomíná Kuběnova poezie slovesné umění baroka (blíže než k Bedřichu Bridelovi má však Kuběna ke zpěvné lyrice Adama Michny z Otradovic a Felixe Kadlinského). Nemalý je vliv Hölderlinův a romantiků cizích (např. Novalise) a našich (Karla Hynka Máchu), francouzských prokletých básníků, Jaroslava Vrchlického (k němuž se sám autor přirovnává), ale také poezie folklórní i pokleslých insitních popěveků. Podat úplný výčet literárních zdrojů, z nichž Kuběna čerpá a spřádá z nich

⁸⁹ Srov. Putna, Martin C.: „Antika v díle Jiřího Kuběny“, *Listy filologické* 1996, č. 1/4, s. 88–100.

svou polyfonní básnickou výpověď, je sotva možné, za pozornost však stojí samo sebevědomé gesto tvůrce, který je obdarován schopností umělecky zacházet se slovem a tím zcelovat a krotit tento živel mnohosti, podrobovat ho finální intenci, oslavit zpěvem sám dar poezie. Gesto demiurga a hrdého mága řeči se tak doplňuje o pokorné holdování slovu a jeho moci signalizované užíváním iniciálových majuskulí, zarovnáním textu podle středové osy a vůbec grafikou, která implikuje úctu k vznešenosti básnického slova, jež je tvůrci dáno k dispozici a zároveň ho mnohonásobně přesahuje.

Jiří Kuběna se výborem *Krev Ve Víno* představil jako milostný lyrik v nejširším slova smyslu. Jeho centrálním tématem je láska erotická, kterou ovšem nelze oddělit od lásky mystické (k trojedinému Bohu, Panně Marii, světům). Kuběna je básník spirituální a katolický, navazuje na odkaz Jakuba Demla, Otokara Březiny a dalších, mezi autory této duchovní a umělecké orientace je však avantgardní svou rafinovanou slovní komikou, ironií a despektem k jazykovým i jiným tabu. Principem nespoutané imaginace, hravosti, asociativnosti navazuje na poetiku meziválečného poetismu, především na básnickou tvorbu Vítězslava Nezvala. Deformacemi jazyka se Kuběnov styl podobá lyrice Vladimíra Holana ze třicátých let (*Vanutí*); holanovská je rovněž tendence osamostatňovat závěrečný shrnující, gnómický verš (u Vladimíra Holana hojně např. ve sbírce *Bolest*). Přesto Kuběna zůstává v kontextu české poezie spíše solitérem, i se svými vrstevníky z okruhu tzv. šestatřicátníků (Viola Fischerová, Josef Topol, Pavel Švanda aj.) souvisí jeho poezie jen ve velmi obecných rysech (inklinace ke křesťanské spiritualitě, respekt k tradici, kladení základních otázek, hledání metafyzických jistot). Tyto autory víc než poetika spojuje nemilá zkušenost vskutku opožděného básnického debutování až po listopadu 1989. Na počátku devadesátých let se Jiří Kuběna stal inspirátorem části spirituálně laděné mladé básnické generace, ovlivnil zejména rané sbírky Pavla Petra a Petra Čichoně.

Ukázka

SONET

(TVOJE SLZY)

J.

(Jiřímu Křížovi)

Co může hezčího být

než Tvoje slzy,

když je tak slyším okolo sebe jak kapky deště

na okno na oko na zem naplocho bít.

Co může hezčího být : co Tě mrzí.

Někdy někdo ani nemusí být drzý, nemusíš se zlobit,

a někde : to je Smůla ! polívají se :

a nejen Vřelou vodou prudké zdi strmých tvrzí.

Co může sladšího být
než Tvoje slzy.

Někdy někdo chtěl by milovat tam kde nemůže Dobýt.

A někdy by chtěl jenom pohladit, kde hladí Proti Srsti : zrzy–zrzy.

Co se dá robit : máš mne v hrsti : Bože ! jak brzy : ale Mělo To Být.

A ani to srdce až na to Dřevo ! Kříže

už mi nemusíš tím svým zarezavělým kopím probít.

Co může trpčího být
než Tvoje slzy.

(227)

Vydání

Krev Ve Víno, Votobia, Olomouc 1995.

Reflexe

Kuběna je typickým představitelem Generace ve stínu. Mohli bychom říci: generací, protože jich bylo více. Jinak řečeno, je jejím nestorem. Kuběnova ineditnost [...] je případem bezprecedentním! Nepatří už ke generaci, která byla pro své přesvědčení žalářována... Že bude i dnes kaceřován, zdá se téměř jisté. Je básníkem, který byl i pro období politického uvolnění v šedesátých letech příliš silným douškem. [...] Kuběna, jehož poezie už v polovině padesátých let mohla a počátkem let šedesátých let měla vydat alespoň první sbírku, byl ale básníkem budoucnosti. Zůstává jím i dnes: bude zkušebním kamenem svobodného ducha této země, a katolické Církve především. Máme-li dnes v rukou výbor z jeho obrovitého díla, nikoliv celé toto dílo v úplnosti, je to pro Generaci ve stínu příznačné.

Milan Exner: „Básník ukřížovaný na vodopádu“, in *Krev Ve Víno*, Olomouc 1995, s. 15–16.

Kuběna by rád byl čten právě jako Vrchliční a Nezvalové, rád by měl za své čtenářstvo národ, lid, který adoruje a velebí svého poétu s řízou a vavřínovým věncem, miláčka bohů, Boha, jak to naznačuje lyrický subjekt procházející jeho dílem. Jenže Kuběna na svého adresáta zároveň klade takové požadavky, žádá po něm tolik dovedností, že se mu čtenářské pole stále zužuje. [...] Umět číst Kuběnu znamená umět se popadat za břicho i zjihnout dojetím, rozdivočet se vášní nebo si nad hlavou nechat plynout oblaka a na ruku si nechat sednout bílou holuběnku, a tu zas se smrtelně vážnou tvář a šibalským mrknutím zasednout k tabuli olympských bohů.

Jitka Bednářová: „Ráj ční jen v zakázaných štěpnicích“, in *Krev Ve Víno*, Olomouc 1995, s. 578.

Krev Ve Víno je vskutku kniha-pomník. Než se zase někdo začne uchechtávat, budiž mu připomenuto, že je to s největší pravděpodobností básníková kniha jediná – že za normálních okolností by měl už dávno v knihovně desítku normálně vytištěných sbírek normálních rozměrů. Kdyby byl býval „normální“, to jest kdyby tu a onde ze svého často nesnesitelného absolutismu, jedinečnosti a výstřednosti slevil.

Básník Jiří Kuběna má smůlu i nadále – obávám se, že maximální *Krev Ve Víno* si koupí málokdo a ze studentů už vůbec nikdo, a tak jeho dílo, zdánlivě už všem dostupné, zůstane esoterní i nadále.

Martin C. Putna: „Básník jménem Děvka“, *Literární noviny* 1996, č. 3, s. 7.

Kuběna je při vši své spontánnosti a neurvalé otevřenosti (až bezbrannosti) poeta doctus a je nutno být obezřetný, abychom se nezapletli v sítích jeho olympských hovorů. Mnohdy čteme některé verše a slyšíme v nich autentický akord Kuběnovy provenience – ale jde o přesný citát, třeba z antického básníka, ze starého liturgického hymnu, z málo známé lidové písně. Takových absolutních ztotožnění je bezpočtu – troufám si říci, že nikdo jiný v české poezii s tak odzbrojující samozřejmostí a hojností necituje a neparafrazuje. Kuběna si počíná jako vladař, jako držitel české poezie – a zároveň jako její nejpokornější a nejpozornější milenec, jemuž je vším, který bez ní nemůže existovat.

Mojmír Trávníček: „Tady Mne Máte, Každý Takového Jak Chcete“, *Host* 1996, č. 2, s. 138.

Slovo autora

Situace se dnes oproti řecké časné řecké antice či ranějšímu středověku, kterým stačilo samo dílo, zásadně změnila. Tehdy nebylo třeba obecný „mythus“ – obecně vyznávanou víru v božský Olymp, ve Svatou Trojici – navíc ještě dokládat „mythem“ jednotlivého básníka (který v nejlepších případech sám vstoupil do mythu: Orfeus, Sapphó, Abélard...). Naproti tomu dnes, v době zříceného nebe a totálního relativismu hodnot, je toho již nezbytně zapotřebí – básník sám svým životem, svou krví, musí dosvědčit pravost, archetypičnost svého díla i sám „mythus“, který svým dílem zvěstuje a vtěluje – bez těchto živých svědectví by jeho dílo zůstalo nesrozumitelné.

„Hostem na svatbě nebes a země“ (rozhovor vedl Miroslav Balaščík), *Host* 1995, č. 6, s. 118.

Bibliografie ohlasů

KNÍŽNĚ: J. Bednářová in *Krev Ve Víno*, Olomouc 1995, s. 557–578; M. Exner in *Krev Ve Víno*, Olomouc 1995, s. 11–22.

STUDIE: M. C. Putna, *Listy filologické* 1996, č. 1/4, s. 88–100.

RECENZE: R. Burián, *Rovnost* 22. 11. 1995; M. Trávníček, *Host* 1996, č. 2; týž, *Kam v Brně...* 1996, č. 4.; M. Kovářík, *Tvar* 1996, č. 3; M. C. Putna, *Literární noviny* 1996, č. 3; J. Brabec, *Týdeník Rozhlas* 1996, č. 16; L. Soldán, *Svobodné slovo – Brno* 12. 2. 1996; M. Blahynka, *Haló noviny* 6. 6. 1996; M. Strakoš, *Moravskoslezský den* 31. 7. 1996;

Karel Piorecký

BOŽENA SPRÁVCOVÁ: VÝMLUVA

(1995)



Božena Správcová (* 1969) patří – spolu s Milošem Doležalem, Martinem Langrem, Pavlem Petrem, Tomášem Reichlem, Martinem J. Stöhrem, Jaromírem Typltem ad. – mezi početně silnou generaci básníků narozených na přelomu šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století. Tito autoři vstupují do české literatury po politických a společenských změnách v roce 1989. Publikační možnosti jsou jim otevřeny, současně však ve stejné chvíli začíná básnické slovo devalvovat, ba dokonce jako by se o ně v divokých a hodnotově nepřehledných devadesátých letech vůbec nestálo. Někteří autoři ve snaze čelit rozbředlosti postmoderního „anything

goes“ za této situace cizelují básnické slovo k co největší dokonalosti či k hranici výrazového minima. Jako by se snažili najít jeho univerzálně platnou podobu. Jiní ho naopak bičují k výrazové zběsilosti, křičí až na práh seberozdírání a tím se z něho pokoušejí uvolnit co nejvíce významové a emocionální energie. V dané generaci najdeme stoupence jednoho i druhého přístupu (klasicizující cizelérství – expresivní křik), přičemž Správcová zaujímá čelné místo v rámci druhého z nich.

Sbírku, autorčinu celkově druhou, vyplňují tři delší básně: *Předmluva*, *Zamluva*, *Samomluva*. Jde o promluvu té, která se domáhá svého milého, oslovuje ho, aduruje ho, lká nad tím, že je nepřítomný, vzpomíná na společně prožité chvíle, vyčítá mu... Tato promluva je vedena hlasem neustále citově vzněcovaným a ve svých vnitřních náladách neklidným. Chvilé euforické střídají skepse a deprese, usebrané rozmlouvání se proměňuje ve výkřiky, něha se ocitá vedle expresivních obrazů těla. Střídání nálad se tak stává nejvlastnějším hybným momentem sbírky. Výpověď „já“ je přítomna spíše v proměnách nálad a stylizací, ve švech mezi jednotlivými situacemi než v tom, „co“ se říká. Jako by spodním tónem autorčiny výpovědi bylo toto: nevím si se sebou rady, a proto křičím a nedokážu se vejít do jedné emocionální kůže; je toho na mě moc, tak po mně nechtějte, abych se to všechno snažila převést na nějakého společného citového jmenovatele; nejde to; nečekejte proto ani žádné závěrečné a sjednocující poznání. K ničemu konečnému a určitému snad ani není možné dospět. Jedná se tedy o monolog citově zraňované ženy, která nechce být sama, a proto se stále dovolává „ty“ toho, kdo jí je v dané chvíli nejbližší: svého milého. Jde o monolog, který však stále touží být dialogem. „Ty“ se zde stává neje-

nom citovým podněcovatelem samého psaní, ale i partnerem rozmluvy: „*Vyvolávám tě Lásko Má čistá duho/ Vyvolávám tě na černém tržišti/ Kdykoli/ vychrtlý Somnabul sublimuje nad kredenci.*“ (42)

Tak jako se u Správcové proměňují nálady, proměňují se i výrazové prostředky. Sbíрка je psaná střídavě prózou a veršem. Přitom na straně prózy se nacházejí úseky, které jsou psány bez jakékoliv snahy po jiné organizaci než větne, a vedle toho i ty, v nichž se přece jenom na chvíli prosazuje nějaký viditelný intonační vzorec (daný opakováním), který z prózy zcela bezpříznakové činí prózu rytmickou. Na straně verše najdeme totéž. Vedle úseků jakoby mechanicky rozsekaných do veršových řádků jsou tady i ty, které prozrazují jakousi skrytě litanickou organizaci (danou anaforami). I jazykově se jedná o velkou směsici. Vedle neutrálně spisovného výraziva se řídce objevují prvky obecné češtiny (*mrtvej, hluchej vejř*), silná je naopak expresivní vrstva – s převahou sexuální a anální (*sereme, zechčiji se, čurák*); najdeme tu i výrazy slangové (*soráč, houmlesák*). Na druhé straně jsou ve *Výmluvě* zastoupeny i vrstvy z opačného konce, např. mazlivé zdobněliny (*můj vrabečku*) a výrazy exkluzivní, spjaté s výsostnými polohami poezie (*svatvečer, orgiasticky, tratoliště*). Viditelnou vrstvu jazyka tvoří autorčiny novotvary (*zamluva, mechooký, paprsy*), přičemž uvnitř nich bychom mohli vydělit ještě skupinu těch slov, která jsou – po způsobu básnických etymologií – vytvořena jako parafráze (*na Sýrů, na Chloře, na Podezřat – stanice metra Náměstí míru, Flora, Jiřího z Poděbrad; Podsviň – Podzim*).

Sjednocujícím médiem této různorodosti citové i jazykové je mluvení. Ve *Výmluvě* jsme svědky toho, jak se rodí řeč, která musí ven, řeč povstávající z vnitřních přetlaků a rozlévající se do všech stran, řeč živá, až fyziologicky tělesná, chtějící překonávat všechna vnitřní stylová omezení, jakož i společenská tabu, řeč, která chvílemi uniká z dosahu té, jež je za ni zodpovědná. Řeč jako by vycházela z útrob čehosi pudově pradávného, stávající se jedinou možností, do níž lze umístit sentiment i ironii, něhu i krutost, popis města i sen, litanii i pohádku, škleb, samotu, bolest, hněv, vztek, lítost a především touhu s jejími nepotlačitelnými vzněty a přetlaky. Řeč jako síla, která se nezadržitelně řítí vpřed, aniž ví, jakým směrem se v následujícím okamžiku vydá. Je to řeč, která na nás něco ví, přičemž v okamžiku básně přichází chvíle, kdy si to řeč přestává nechávat pro sebe, tedy mluva, jež současně vykupuje i zraňuje, ubližuje i hladí, setrvává v usebrané pokoře i spílá: „*Děkuji Že jsem směla uvidět Panenku Lásku/ Směla se dotknout jejich šatiček Hladit ji po bílém/ bříšku Políbit její vyvařené plátno.*“ (40) „*Mohla bych tě zabít pěští Jako básně se/ zabíjejí.*“ (26)

Ve *Výmluvě*, stejně jako v ostatních sbírkách, Správcová dokazuje, že je nejenom básnířkou citových vznětů, nýbrž také básnířkou města. Dokáže vnímat jeho proměnlivou atmosféru. Město se jí stává dějištěm silných milostných vášní, ale nikoliv pouze kulisou. *Výmluva* by nebyla možná bez Prahy – jsou chvíle, kdy ono městské prorůstá s milostným; jinde zase jako by město, tj. prostor, v němž se odehrává milostná trýzeň, vracelo autorce klid a jistotu. Město zraňuje, neboť připomíná, že „mi“

chybíš „ty“, ale současně konejší; představuje jistotu místa, k němuž se lze vždy vrátit a navázat na vše předchozí. Všechno je zkrátka u Správcové obojaké („*Všechno je tak a zároveň i naopak*“, 18), tedy i láska, i město.

Zkoumáme-li *Výmluvu* jako identifikační rámeček mezi autorkou a čtenářem, shledáváme, že autorka se v nás dovolává čehosi pudově prvotního. Ale přestože doluje v těch citově nejspodnějších patrech, je vidět, že máme co činit s autorkou vrostlou do času devadesátých let – jeho chaosu a hodnotového zmatení, jemuž je potřeba hledat nějaký opěrný bod. Tímto bodem se stává citově prvotní skutečnost – tedy láska. Ohled na slova, stavbu a tím i na tvárné sjednocení je odsouván na vedlejší kolej, přitom však Správcová tak úplně jazyk nepouští ze zřetele (viz novotvary jako důkaz zaujetí pro jazykovou tvořivost). Čtenáři se tak vzkazuje, že tu nejde o slova, ale o něco jiného, přitom však i slova v sobě ukrývají jakousi rudimentární energii. *Výmluva*, jak je patrné i z přijetí kritikou, své čtenáře polarizuje. Pro jedny je to „*bláznivý mišmaš*“ (Josef Hrubý), pro jiné je „*svébytným viděním světa*“ (Petr A. Bílek). Její kód (představa čtenáře) je tedy založen na „*buď – anebo*“. *Výmluva* je, jinak řečeno, sbírkou značného komunikačního rizika. Autorka svůj poměr ke čtenáři staví jako určité ultimátum: *ber mě takovou, jaká jsem, nebo si se mnou raději ani nezačínej*. A přestože byl v souvislosti se sbírkou připomínán postmodernismus, svou organizací je bytostně modernistická; vládne jí až programová chaotičnost, deformace jazyka a rozmývání hranic mezi druhy, žánry a styly, text se tak stává svého druhu happeningem, při němž je etika rozpuštěna v estetice a stylistická norma je vydána všanc jeho jedinečnosti.

Přes silně subjektivní tón nestojí *Výmluva* mimo vazby na literaturu. Její neklidná evokační vlna tak na povrch často vynese i něco z toho, co autorce kdysi vstoupilo do čtenářského vědomí. Občas jde o vlivy či souvislosti, které jsou vyplavovány v podobě jakýchsi utkvělých citací či intonačních schémat: „*Myslím na tebe: Cizí města. Děsná, krutá / šílená, noční*“ (39), upomene na Šotolovo „*myslím na tebe, v bytě přes ulici žena uspává děcko, / někde nablízku hučí oceán*“⁹⁰; „*Vyvolávám tě Lásko Má čistá duho / Vyvolávám tě na černém tržišti*“ (42) jako by bylo ozvěnou veršů „*Hledám tě / v městě rozpáleném za poledne / v městě stočeném do klubíčka noci / Hledám tě / v tomto městě*“⁹¹ Václava Hraběte. Ve chvílích největšího emocionálního vztaku se u Správcové objeví obraz čisté surrealistické imaginace: „*Ale v těch tunelech žijí zlaté užovky s jantarovými očima*.“ (14) Jazykovými deformacemi a exaltovanou expresivitou se autorka ocitá blízko některých představitelů českého undergroundu (např. Jáchyma Topola a Pavla Zajíčka). Celkovou podobou sbírky, zejména tím, jak se v ní střídají styly a výrazové rejstříky, se Správcová přibližuje hlavnímu požadavku

⁹⁰ Šotola, Jiří: *Venuše z Mélu*, Praha 1959, s. 34.

⁹¹ Hrabě, Václav: *Blues pro bláznivou holku*, Praha 1990, s. 168.

tzv. *écriture feminine* (ženského stylu). V něm se zdůrazňuje tělesnost psaní před (mužskou, tj. racionální) konstruovaností, tj. fakt, že nelze psát v rámci jednoho (předem daného, racionálního) žánru či stylu. S tím jde ruku v ruce i další souvislost: instinktivní živočišností a touhou, jež se vzepřela společenským konvencím, připomene namnoze lyrické „já“ *Výmluvy* hrdinku Šrámkova románu *Tělo*.

Ukázka

[...]

Stromy svítí přízračným světlem

Oblohou bloudí Brouzdá bernardýn bílý Blázen

celý se nabízí

tobě Kdo štítíš se přijmout ten dar

Tobě Jenž celý se nabízíš mně Která děším se

přijmout ten dar.

Svítá a Píseň svatá čerstvá se píská

[...]

(13)

Vydání

Výmluva, Český spisovatel, Praha 1995.

Ceny

Cena Jiřího Ortena, 1996.

Reflexe

Zajímavý je typ promluvy, vedený převážně jako dialog vůči jakémusi „ty“; to však chybí, ne-reaguje, nebo přinejmenším neodpovídá. Ale co dělat: nic nelze změnit, a tak k „tobě“ aspoň mluvím. A tak se celá sbírka stává sbírkou o vyprávění, o psaní a povídání.

Petr A. Bílek: „Knížky, na které jsem se těšil“, *Tvar* 1996, č. 14, s. 22.

Také vypráví historii své nevěry (ovšem tak obrazně, že nakonec není jisté, zda k ní fyzicky skutečně došlo). [...] Jak může mít někdo „*pusu plnou trávy*“ a o několik řádek dál, aniž bychom se dozvěděli, co se s trávou stalo, už „*pevně držet v zubech mou ruku, ne za maso, za kost*“ (nota bene *pevně*, s. 28)? A proč se hrdina knihy, předmět erotického zájmu, pomočuje (navíc něhou, s. 37)? [...] Z některých míst knihy lze jasně vyčíst a vycítit autorčino trápení, které bylo zřejmě impulzem k napsání knihy. Neboť, jak čteme na jednom jejím místě, „*do-kud píšu, jsem čistá*“ (s. 35). Tedy, to, co mě trápí, ze sebe vypíšu, a tak se toho zbavím. Jenže k tomu, aby se někdo stal básníkem, není třeba jen citové investice, ale především práce a samozřejmě také talentu.

Zuzana Dětáková: „Když píše, je čistá“, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1997, č. 8, s. 65–67.

Časem této omamně a svíravě roztoužené poezie je krutý strach, jejím prostorem–purgatoriem je pražská čtvrť Strašnice: tam všude „straší siločáry erotického pole“. Bolest z rozkoše a rozkoš z bolesti – takto lze charakterizovat fenomenální stavy básnířčiny múzy, již je tu odepřeno dokonce i právo na konec.

Vladimír Novotný: „Krutá knížka o české něžnosti“, *Lidové noviny* 4. 5. 1996 (příl. *Národní* 9).

[...] je to takovým dívčím způsobem rozčmárané, neukázněné, přehlčené nekonečností slov, až do banalit uřečnění, trochu bláznivý mišmaš, ba i trochu vulgárnosti, jak se to dnes nosí [...].

Josef Hrubý: „Zasláno“, *Literární noviny* 1996, č. 23, s. 7.

Netradiční milostný monolog nepřipomíná jemnou ženskou poezii. Je spíš výbušninou, sarkastickým chechtotem, v němž je cudnost hluboce zavinitá do sebe. [...] Láska k neunesení, které se musím bránit, které se musím vymlouvat, protože je až příliš krásná, až příliš zraňující.

Lenka Sedláková: „Ortenovu cenu získala básnířka Božena Správcová“, *Denní telegraf* 8. 11. 1996, s. 11.

Když po přečtení třeba i kypivých výpovědí, jakými jsou *Výmluva* či básně Jaromíra Tylpta, případně Pavla Petra, odložíme text sám, zprostředkovaný obraz, který nám zbyl v mysli, zůstane překvapivě vágní, nesmyslový, plochý a nicneříkající. Nějak jsme zkrátka zapomněli, co se vlastně v básni „dělo“. Text posloužil jako výmluva před vlastním prožitkem či poznáním světa.

Jan Štolba: „Poezie jako výmluva (Poznámky k mladé české poezii)“, in sborník *Bitov '97*, Petrov, Brno 1998, s. 24–25.

Slovo autorky

Jsou tvoje texty postmoderní?

Nevím. Ale jestli mě potřebuješ dostat do škatulky, tak asi jsou.

A v čem?

Myslím, že právě v té provázanosti všeho se vším, a taky – teď to bude vypadat, jako že se holdbám, ale nemůžu si pomoci – v odpovědnosti, v tom, že za ně sama sobě ručím.

„Čihání na komplikace“ (rozhovor vedl Michal Jareš), *Tvar* 2004, č. 21, s. 4.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: J. Štolba, in *Bitov '97*, Brno 1998, s. 23–28; J. Trávníček, *Host* 1999, č. 8, s. 10–13.

RECENZE: P. A. Bílek, *Tvar* 1996, č. 14; J. Hrubý, *Literární noviny* 1996, č. 23; V. Novotný, *Nové knihy* 1996, č. 5; týž, *Lidové noviny* 4. 5. 1996 (příl. *Národní* 9); týž, *Denní Telegraf* 15. 8. 1997; L. Sedláková, *Denní Telegraf* 8. 11. 1996; Z. Dětáková, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1997, č. 8; M. Zelinský, *Tvar* 1997, č. 14.

Jiří Trávníček

ANDREJ STANKOVIČ: TO BY TAK HRÁLO, ABY NEPŘESTALO

(1995)



Hlavním rysem zralé básnické tvorby Andreje Stankoviče (1940–2001) je jeho vědomé a důsledně dodržované outsiderství – neustálý pohyb mimo hlavní vývojové tendence směrem ven od dobového kánonu, pryč od systému estetických hodnot, jimiž v daném časoprostoru žije literární centrum. Toto postavení mimo hlavní básnické proudy autor zaujímal, pokud šlo o oficiálně vydávanou literaturu v sedmdesátých a osmdesátých letech i o její ineditní podobu v hlavních samizdatových edicích.

Vznik básní ze sbírky *To by tak hrálo, aby nepřestalo* je datován lety 1981–1994, avšak převažují v ní texty z přelomu osmdesátých a devadesátých let, kdy již Stankovičova poetika, která se ustálila o deset let dříve, neprocházela proměnami. Podtitul sbírky zní „*dedikace, variace, elegie a torza*“, čímž autor nabízí způsob jejího čtení a klíč k interpretaci. Už v raném období své tvorby Stankovič často psal variace, později začal mnohé své texty označovat jako elegie nebo blues. Autorský postoj k variacím, elegiím i blues je většinou antitradicionalistický. Na rozdíl od klasického pojetí variace Stankovič velmi často nezachovává ideový základ předlohy, ale naopak k ní zaujímá výloženě odmítavý postoj, takže jde spíše o parodie a travestie. Typickým příkladem je báseň *Variace pomocného dělníka na „Znám křišťálovou studánku“*, v níž je už titulem naznačeno, že obecně známá Sládkova idylická báseň bude parodována subjektem, který se nachází v životní situaci, jež má k idyličnosti daleko. Zatímco ve Sládkově básni se v závěru stírá rozdíl mezi dimenzí pozemskou a nebeskou, Stankovič hned v mottu eliminuje rozdíl mezi dobovou každodenností a peklem: „*Každý den mezi ďábly vstávám,/ pomalu sám se ďablem stávám.*“ (75) V úvodní strofě je důsledně zachována rytmická struktura předlohy, lyrický popis přírody však uvolňuje místo existenciální úzkosti: „*Znám křišťálovou studánku,/ kde nejhustší je strach,/ tam roste tmavé kapradí/ a vůkol rudý vrah...*“ V úvodním verši druhé, závěrečné strofy autor stále ještě ctí zvukové kvality Sládkovy předlohy, avšak původní poklidný výjev je nahrazen infernální metaforou: „*Tam taky saně chodí pít...*“ Poté autor narušuje eufonii veršů a pointu zdůrazňuje nepravidelným rytmem a hovorovým výrazivem: „*[...] a já tam musím ve dne v noci/ ku pomoci/ v háku být.*“ Druhý a třetí verš je ukázkou spontánní asociativnosti spočívající v po-

užití nehledaného rýmu, což byl Stankovičem hojně užívaný princip výstavby textu. Naopak významově podstatně více zatížený obkročný rým je dráždivě banální (*pít – být*). Kdykoliv se ovšem Stankovič inspiroval autory, kteří mu byli blízcí svým naturelem i přístupem k básnické tvorbě, jeho variace se nevyznačovaly parodičností, ale přátelským porozuměním. Např. ve variaci na T. R. Fielda volí nápadité, vtipné rýmy a ukázněně směřuje k pointě, ve variacích na verše Egona Bondyho se zase ztotožňuje s pseudoprimitivismem předlohy a své vědomé antiliterátství dovádí do krajních poloh.

Stankovičovy elegie se od jeho ostatních textů liší jednak větším rozsahem, jednak konkrétní životopisnou zakotveností. Elegičnost těchto textů spočívá v tom, že jde často o smutné evokace dávných přátel či známých, kteří zemřeli nebo se vytratili z autorova života. K elegickému stylu a citovému patosu má však i v těchto skladbách Stankovič daleko. Jestliže v některých variacích dochází ke snižování významu toho, co je uměle tradováno jakožto nepochybná hodnota, u elegií jde o opačný významotvorný pohyb. V krátkém cyklu *Juvenilních elegií* autor vzpomíná na postavy a místa spojená se svým dětstvím a mládím (Prešov, Jičín aj.), čímž ve většině případů směřuje k neokázalé oslavě prostého, intelektuálně nekomplikovaného člověčenství. Smutek z plynutí času a pocit odcizení je i v elegiích vyvažován jazykovou hravostí, která umožňuje vytváření groteskních kontrastů („*Zálohovaný kraj, děravý jako sýr/ a v každé díře rumcajs u rampy,/ (jediný místo, kde to tu není/ je asi kampa, malá, ale naše/ domorodá kaše)*“, 95).

Zvláštní pozornost si zaslouží názvy Stankovičových básní a jeho pojetí motta. Některé tituly básní jsou tradiční (např. *xxx, Blues bratislavského tunela, Ars poetica*), většinou však obsahují základní rysy autorské poetiky, tedy jazykový humor (*Ruský bajka*), zvukovou asociativnost (*Soví, co ví, poví*), makaronismus (*Nursery průsery*), intertextualitu (*Čechy maggické*). V několika případech je název básně (*Keby mi na štyri hodiny nerozohnala hnačku, veru by som toto nevedel*) delší než její následný text („*Houbička je příroda, co ruší/ přírodu a ponechá jen duši*“, 38). Za titulem básně často následuje motto, jež pouze výjimečně bývá citátem z díla slavné osobnosti (např. Oscar Wilde). Stankovič upřednostňuje vlastní krátké, většinou rýmované texty, které myšlenkově předznamenávají následující text. Výjimečným případem je užití čtyřnásobného motta v básni *Juvenilní elegie IV. (0:0 – pohled skrz dvojtečku)*. Úvodním mottem je citát z polsko-českého slovníku, následuje pravidelné čtyřverší o dětství a smrti, třetím mottem je pseudofolklórní jazyková hříčka („*Nech kopajú, ako kopajú,/ cez Kriváň do Zakopaného/ neprekopnú*“, 90) a pointou je krátká filozofická gnóma („*Čas není?/ Furt se nic neděje./ Ještě je nulová naděje*“). Sled mott zde tvoří relativně samostatný celek, i zde je však dodržen požadavek přímé myšlenkové spojitosti s textem životopisné elegie.

Podstatnou informací následující za nadpisem básně bývá dedikace – citovaná elegie je kupř. věnována „*Hosťovi*“ *Jackovi Trojanovi, tehdejšimu halfovi praž-*

ské *Slávie*. Tato dedikace je ovšem netypická vysvětlením identity zmíněné osoby. Věnování nejsou většinou vysvětlena, což odráží skutečnost, že v ineditních podmínkách (ale i po roce 1989) autor svými básněmi v první řadě oslovoval úzký okruh svých známých a přátel (Eugen Brikcius, Egon Bondy, Milan Balabán, Karol Sidon aj.). Z počtu a důležitosti dedikací lze vyčíst diametrální proměnu komunikačního klimatu: v poezii z šedesátých let Stankovič užíval věnování zřídka a velmi konvenčně, později se představa konkrétního adresáta stala jedním z určujících tematických východisek textu. Některé dedikace jsou použity jako titul básně a i zde je v jednom případě titul-dedikace (*Věnováno Janu Vodňanskému, čestnému členu golfového klubu (či kroužku) při Pražské židovské obci*) rozsáhlejší než samotný text básně („*Nenechavý Goleme/ Vrať golfové hole mé*“, 9). Ani v titulech-dedikacích se Stankovič nevyhýbal užití cizího jazyka (např. *Pour (Milan) Kundera, To Mikoyan* apod.). Někteří kritikové po knižním vydání Stankovičových sbírek upozorňovali na skutečnost, že určité básně jsou srozumitelné hlavně těm lidem, jimž jsou věnovány, a že pro nezainteresovaného čtenáře jsou obtížně dešifrovatelné (Mirek Kovářík).

Z výše uvedených analýz lze odvodit, že Stankovič měl při tvorbě svých textů tendenci maximálně významově zatížit úvodní sekvence textu (titul, dedikace a motto, popř. úvodní verše básně), zatímco závěr bývá uvolněnější a torzovitý. Poslední verše se v mnoha případech podobají jakémusi dovětku či doplňujícímu vysvětlení, které někdy bývá vsunuto do závorky a jen výjimečně je lze považovat za pointu. Tematická i syžetová výstavba básní tedy bývá založena na pohybu od zatíženosti k uvolněnosti, jinými slovy od sdělení k torzu. V závěru textu bývá torzovitá antipointa realizována využitím momentu zklamaného očekávání (např. nečekaným porušením rytmu či rýmu) nebo tím, že naoko příznává autorskou bezradnost: „.../ (*nevím, jak dál*)“ v básni *Torzo torza elegie* (35) či „*To je, co jsem chtěl říct?*“ v básni *Dotaz ze tmy: Co chtěl B. říci?* (39). V několika básních sbírky Stankovič pojmenovává některé rysy své poetiky: revoltuje proti básnickým tradicím („*Řvu málo na své poměry,/ na Vergily i Homéry*“, 43), hlásí se k razantnosti a torzovitosti svých veršů („*Bombarduju Tě svými světy,/ ne delšími, nežli půl věty*“, 43). Svou poezii přirovnává ke kryse na galejnické lodi, přesto mu však poskytuje cosi velmi důležitého („*(přese vše) – tu – těžíš z tmy/ Bohem mi odepřené sny*“, 57). V básni *Ars poetica* autor nazývá své básně „*pěšinkami*“, jimiž se lze prošlapávat skrze zaneřádaný a opuštěný svět. Jeho pozdní poezie při zběžném čtení stále působí antiliterársky a provokativně, což jsou vlastnosti souvisící s tím, že Stankovič byl ovlivněn některými tendencemi české undergroundové literatury sedmdesátých a osmdesátých let. Jeho zralé verše však nikdy neopustily východiska typická pro nastupující básnickou generaci v letech šedesátých (mytologičnost, divadelnost, intertextualita aj.). Osobitý přínos jeho veršů spočívá jednak v experimentování, jež v první řadě čerpal z jednoduchých žánrů folklorní, dětské a nonsensové poe-

zie, jednak v překračování českého kontextu, které se projevovalo v tematice veršů a v užívání několika jazyků.

Přesto v souvislosti s jeho poezií lze uvažovat o jistých volných spojnicích s předchozí tradicí, a to především pokud jde o extravagantní osamělce, kteří netvořili tak, aby se již za svého života dočkali širšího ohlasu (T. R. Field aj.). V šedesátých letech Stankovič patřil k básnické generaci publikující své rané texty v časopisech *Tvář* a *Sešity pro mladou literaturu*, s níž ho spojoval zájem o fantasknost a mytologičnost (Ivan Wernisch, Jiří Gruša), divadelní, až happeningové pojetí textu (Miroslav Topinka) a intertextové přesahy (Petr Kabeš). V roce 1969 měl vyjít Stankovičův oficiální knižní debut *Noční zvuk pionýrské trubky – Patagonie*. Od svých generačních soupeřů se v něm autor částečně odlišoval odstupem od intelektuálnosti a důrazem na básnický nonsens (motto: „*Šedá je kůra, ale věčně zelený strom šilenství*“). Pod vlivem Egon Bondyho a Jana Lopatky v sedmdesátých letech Stankovič nadále rozvíjel zvláště ty kvality své poezie, jimiž se od většiny svých vrstevníků odlišoval. Podobně jako Stankovič psal hlavně v rané fázi své tvorby Ivan M. Jirous, jehož básně se rovněž vyznačovaly zaměřením na konkrétního adresáta (častými dedikacemi), provokativní antiliterátskou stylizací a tím, že spontánní hravost pro něj byla důležitějším tvůrčím principem než důmyslné myšlenkové a zvukové strukturování verše. Mezi specifika Stankovičovy poezie patří používání různých jazyků (kromě češtiny zvl. slovenština, ruština, polština, angličtina) v prostoru jediné básně. Z hlediska tohoto novodobého makaronismu se jeho poezie ocitá v sousedství pozdní poezie Ivana Blatného, Jiřího Gruši, Ivana Wernische aj. Dalším specifikem je časté užívání závorek, dvojteček a pomlček, které narušují plynulost přirozeného rytmu, ale zároveň umožňují vrstvení a překrývání textů pomocí zvukových ech, vnitřních rýmů, vsunutých glos, narážek a dovětek.

Ukázka

**Povzdech Pyrrhuly Europaey před tahem
(ornitologický nonsens)**

Památce J. Demla A. D. 1938

Porůznu tady chodím a zobám,

osobám, neosobám

ujídám chléb.

Oboje dvoje však maj na nás lep,

sítě a kroužky,

v Angole (Mengele?) luky a šípy

(opeřené),

na Maltě pušky.

Pak nás tam kupují

a kroužků zbavují,

a v Tuzexu prodávaj
 (a osoby neosoby na vysoké ceny – hubujou
 či nadávaj?)
 – aj vaj –
 ve fólii – čím to, čím? – v eufórii opečené.
 1988
 (31)

Vydání

To by tak hrálo, aby nepřestalo, Petrov, Brno 1995.

Ceny

Cena *Revolver Revue*, 2000.

Reflexe

Princip hry zůstává zachován, avšak je to hra již zralého, dospělého muže, do níž se vtírá stejně tak neodbytný rozum jako depresivní rozčarování z toho, že hry dospělých jsou znamenány ohněm nostalgie. A také ničivého a rozkladného sentimentu, zastíraného často až překvapivým výbuchem krutosti a otevřenosti. [...] Pokouší-li se tato poezie o zhuštěnou zkratku, o koncentraci výpovědi, končíva obvykle v hymnické prázdnotě. O to je cennější, když se čtenář setká s básní o dvou třech verších, připomínajících sice slovní hříčku nebo aforismus, ale zároveň bičujících člověka do snad ještě obnažené tváře.

Jan Suk: „„Peklo“ Andreje Stankoviče“, *Nové knihy* 1996, č. 2, s. 1.

[...] máme pocit neustálých karambolů, v nichž se realie (v těchto básních neustále něco odkazuje k realitě, básně mívají datace, faktické citace či motta, faktické postavy, místa) mění ve zlý sen, v němž se spojuje všechno se vším v jakousi utajenou hanebnost, která se ovšem projeví zase jen spíše v nějakém reklamním triku, sloganu, fragmentu řeči, v něčem, co se náhle a rychle uděje, „proběhne“, než ve staré dobré reflexivní lyrice. Její součástí jsou tak i naprosté voloviny, které prostě stvořila sama řeč anebo nějaký zkrat v hlavě, v každém případě jsou součástí okolností, které se „zhustily“ v básni. Co dělat – takovou skutečnost nelze zkreslovat – je součástí mé existence v dějinách.

Marie Langerová: „Peťákovské inspirace“, *Tvar* 1996, č. 3, s. 21.

Příznačné pro Stankovičovu poezii jsou celé škály ironických parafrází, parodií, variací, aliterací a kalambúrů, kterými rozvádí impulzivní předmět do úsměvných absurdit, paradoxů a destrukcí. Takto deformovaná sdělení provokují svou zdánlivou nesmyslností, která něčím připomíná nesrozumitelné texty experimentální poezie. Na rozdíl od konkrétních textů, založených na fenoménu „pseudotvůrce“, však Stankovičovy básně vznikají z předem promyšlené metody postupu, metody vylučující náhodu, pouze rozvádějící sdělení do – někdy až

nelogických – variant a parabol. Inspirativní bývá často pro Stankoviče samotné zacházení s lexikální zásobou nebo se syntaxí (příliš zřetelná je snaha o zakončení verše rýmem za cenu nesprávného slovosledu).

Luděk Marks: „Postmoderní dudák Andreje Stankoviče“,
in A. Stankovič: *Osvobozený Babylon – Slovenský Raj*, Praha 1992, s. 6.

Zvláštní polohu tvrdohlavě stejného psaní, orientovaného přímo na věcný, stylizovaně jakoby pseudoodbornický vztah k jazykovému výrazu, v kterém pracuje, představuje Stankovič. K citovaným autorům [Bondy, Boudník, Hrabal, Hanč] se řadí obecně – agresivním zdůrazňováním dnešní lichosti převládajících poetických principů zhruba první poloviny tohoto století.

Jan Lopatka: *Předpoklady tvorby*, Praha 1991, s. 153.

[...] na takovýto v podstatě literární resentment zdá se přece jen už jiná doba (na edici bez průvodní studie o době vzniku, atmosféře, kontextech). Takto sbírka nabývá ceny dokumentární bez patřičného důrazu, současnému čtenáři i literárnímu tvůrci leccos naznačuje, ale i před mnohým varuje.

Mirek Kovářik: „Stankovič – Mimikry disentu“, *Tvar* 1993, č. 49–50, s. 21.

Slovo autora

Co je v životě nejdůležitější?

Fuj, co to je za otázku? Na tohle téma existuje verš Františka Gellnera, který vždycky rád citoval Honza Lopatka. Je to verš, jak si teď všímám, veskrze buddhistický. A sice: „*Nejlépe by bylo odejít/ A nikdy se nenavrátit/ Svým bližním a nejbližším ztratit se/ A sám sobě se ztratit.*“ To je přece veskrze buddhistická idea, posléze autorem realizovaná. [...] Skládání veršů je něco, čím se člověk baví sám. Může to pobavit i někoho druhého, když se příležitostně naskytne, ale není to tak, že by vždycky byl někdo po ruce, nakonec je člověk sám. Všechno ostatní může být a nemusí.

„Bourání posvátných krav je součástí naší každodenní řeznické práce“
(rozhovor vedla Petruška Šustrová), *Revolver Revue* 1997, č. 33, s. 314, 321–322.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: J. Hrdlička, *Denní Telegraph* 18. 12. 1995; M. Langerová, *Tvar* 1996, č. 3; J. Suk, *Nové knihy* 1996, č. 2.; M. Pokorný, *Mladá fronta Dnes* 6. 1. 1996; R. Burián, *Rovnost* 13. 1. 1996; L. Soldán, *Svobodné slovo – Brno* 13. 3. 1996; A. Mikulášek, *Haló noviny* 25. 4. 1996.

Martin Pilař

VIOLA FISCHEROVÁ: ODROSTLÁ BLÍZKOST

(1996)



Básnická cesta Violy Fischerové (* 1935) prošla podivuhodnými peripetemi. Autorce, patřící do generace narozené v polovině třicátých let (Václav Havel, Josef Topol, Věra Linhartová, Jiří Kuběna aj.), se nepodařilo vzhledem k dobovým politickým podmínkám uplatnit svou prvotinu *Propadání* (1957, Bohumil Hrabal si z ní vybral motto do knihy *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*) a posléze publikovala jen časopisecky (sporadicky) a překládala – zařadila se tak k autorům jako Pavel Švanda či Jiří Kuběna, kteří ani v šedesátých letech nevstoupili do obecného povědomí čtenářské veřejnosti. Po emigraci žila ve Švýcarsku se spisovatelem

Karlem Michalem (vl. jm. Pavel Buksa, 1932–1984), jejím druhým manželem byl spisovatel Josef Jedlička (1927–1990); reakce na sebevraždu prvního muže ji přivedla po pětadvaceti letech zpět k literární tvorbě, a tak vznikla sbírka *Zádušní básně pro Pavla Buksu* (1993). V průběhu devadesátých let pak vydala řadu dalších sbírek, mj. *Babí hodina* (1994), *Jak pápěří* (1995), *Divoká dráha domovů* (1998).

Knížka *Odrostlá blízkost* je rozdělena do čtyř oddílů: první oddíl reflektuje návraty domů z emigrace a postavení mezi dvěma životy, druhý je věnován vztahu k mrtvým blízkým a zvláštnímu soubytí s nimi, třetí zahrnuje přírodní a ekologickou lyriku a poslední se zabývá existenciálními vazbami a horizonty autorky. Fischerová užívá volný, nerýmovaný verš, výraz je téměř prozaizovaný a nemetaforický, básně jsou důsledně ponechávány bez názvu, ale bývají hojně dedikovány; tím autorka jen podtrhuje sílu a význam intimních přátelských vztahů, z kterých často text vychází. Autorčina poetika se vyznačuje přirozeným, někdy až minimalistickým jazykem bez dekorativních prvků, inklinujícím k holému, někdy takřka civilnímu sdělení, kdy jsou však fakta a reminiscence osvětlovány jemnou a citlivou reflexí, střídme, nenásilně kladené obrazy jsou pootočením nebo posunem konfrontovány s proměnami a paradoxy reality („*U řeky nazi odvážlivci/ nabízejí slunci/ své bledé životy// Jak jsou zranitelní a křehcí// O starce na lavičkách není strach/ Nesní o štěstí bojí se lítosti/ zbůhdarma nepokoušejí zmar*“, 59; „*mezi prsty bílá/ a růžová špička křidel/ jabloně/ a japonské třešně/ než se vznesou/ naděje z ráje/ který je/ jen nekončící počátek*“, 69). Porušování celistvosti spolu s niterným neklidem si zde vynucují gesta a postoje, jež je mohou propojit s nadějí a upokojit: „*Únavou nebo pokorně/*

odcházíme tak snadno/ z milovaných míst// Ačkoliv kde budu šťastnější/ než tady pod světly/ včera rozkvetlých lip.“ (35) Fischerová mnohdy zaznamenává či exponuje okamžiky, kdy se zákonitě, neodbytně, tázavě i rozdíravě slévají či střetávají minulost s přítomností – přesah (enjambement), jenž často charakterizuje její verš, evokuje též okamžik, v němž chvíle transcenduje a ukládá se do věčnosti, minulé zůstává nepřečteno bez budoucího a naopak; vyvstávají a ztělesňují se nejistota a neúplnost, vytržení a izolace, neslučitelné s „idylou“ uspokojeného zlhostejnění. S vědomím unikavosti poznání, složitosti a vnitřní nevyrovnanosti se tu rozehrává „poezie jako prostor ke smíření“ (Jiří Trávniček). Řadu básní tematicky či motivicky poznamenává silná intimizace, která neumožňuje ani přibližnou denotaci bez znalosti privátních poměrů a příběhů autorky – některé texty tak zůstávají obestřeny neproniknutelným a neprůhledným tajemstvím, jež nevyžaduje či nesnese plné odhalení a patří pouze subjektu tvůrce. Jeho prostřednictvím se však zpřítomňuje duch trvalé záhadnosti a neobsáhnutelnosti každého života, v jehož souřadnicích se zpravidla těžko orientuje i vlastní mysl, která bezradně redukuje události na útržky asociací a nezprostředkovatelných dojmů a pocitů, uvězněných v subjektivitě.

Verše básnířky ovládá nostalgie návratů do dětství i starých vztahů, k minulým dějům a tehdy určujícím a velevýznamným, příznačným či naopak nezařaditelným příhodám a vjemům. Všechny jsou realizovány a relativizovány faktorem času a odstupu, jenž některé potlačil a vyloučil, jiné nesmazatelně vepsal do paměti. Vrací se blažená enkláva dětství, kdy si lyrický subjekt se svou matkou „*za rok/ vybraly štěstí/ na celý život*“ (15). Minulost představují „*dveře které už patří jiným*“ (9), jež nelze otevřít s bývalou jistotou a samozřejmostí, neboť disponování s uplynulým ztěžuje množství překážek i zábran povahy objektivně věcné i duševní. Autorčin verš „*něco je třeba naložit/ a všechno zanechat*“ (9) obnažuje pro ni typický paradox vnímání: „nakládání“ je tu možno chápat jako tíhu vůle a usilování, díky nimž je možno přenášet integritu a kontinuitu svojí osobnosti do nového prostoru, který se jí otevírá a jenž si uzpůsobuje a přetváří; v „zanechání“ ale prožívá také marnost a neúplnost takového aktu, který zůstává vždy nějak určující, omezující a vyvlastňující. Minulost je do současnosti nepřenositelná, vymezuje ji větší či menší, vždy výrazně oddělující vzdálenost, zde násobená dlouhodobou nemožností fyzického kontaktu, dotyku stop, relikvů a relikvií odžitého času. Existenciální dichotomie odchod – návrat tu vyjadřuje zásadní situaci a zkušenost lidského přebývání, neomezené toliko na faktum exilu, protože se v nich mísí a projevují vrstvy exogenní i endogenní: „*Ostatní kteří zůstali/ mají hrady za hrady lesy/ několik dětí/ a po všechna léta/ jediná vrata do kostela// Ta co se vrací/ odkud jen utíkala/ přivezla na voze s návěsem/ hned tři své životy// Sebe poprvé/ sebe podruhé/ sebe potřetí.*“ (11)

Sám titul sbírky odkazuje ke stavu, kdy se původní bezprostřední spříznění a důvěrná obeznámenost, vyplývající z věku, prostředí, každodenního setkávání, vzdaluje a vyprchává, bolestně odcizuje, karikuje a mizí. Na druhou stranu však

může časový přerýv i překvapivě sblížovat a nečekaně obdarovávat: „*Dotýkáme se ramenem v lavicích/ starší než byly tehdy/ naše matky// I kostel se přikrčil/ Přibýlo na blízkosti.*“ (28) Násilné vykořeňování podrobuje zkoušce původní vrostlost – odráží se i v zdánlivých drobnostech a marginálních, které revokují proud života v jeho divoké, bezohledné a nepodmanitelné kráse. „*Padají na mne zdi/ ve staronové ulici/ se to jen hemží/ životy přede mnou/ životy za mnou/ Jen můj je cizí/ někdy mezi/ nikdy s nimi.*“ (23) To minulé už subjektu nepřísluší a nepadne, vzpomínky jen umocňují jeho osobní lidský úděl a osud.

Fischerová často zaměřuje izolované, z času vytržené momenty, pro které jako by neexistovala budoucnost, či jen jako matný a neznámý příslib; vyprošťuje je ze zátěže navrstvených desetiletí, očišťuje je a obnovuje jejich původní, tehdy ani nevnímanou jedinečnost, kterou ustanovuje současná chvíle. Jednotu vytváří „tady a teď“ ve spojení s „tehdy a tam“, jakkoliv narušeném, stigmatizovaném, nesouladném. Dětství a mládí pojímá autorka bez vší idealizace a sentimentálně vzniklé euforie, působivá přesvědčivost jejího zobrazování (kamarádství, záblesky souznění či lásky, hry, domov, oblíbená místa) vyvstává právě z jakési skrovné malosti, zašlosti, obyčejnosti, z nichž nelze vybrat nic oslnivého a opojného, ale v jeho nepřekonatelné prostotě a neokázalosti se nalézá hluboká a plynulá krása, nenápadná a darovaná, jež může být v pokorném nazření ztotožněna se smyslem bytí: „*Když svedu do jednoho proudu/ noc pod barvíny/ vlhkou čern v zahradě/ kde s břízou rostou konvalinky/ a starou jabloň/ v zlatém sadu/ uhlídám na vteřinu/ kde budu/ až nepominu.*“ (34)

I v nekomplikovaných epizodách se ale uvolňují zárodky a základy odlišení a rozdělení, dělicí čáry, švy a okamžiky odtržení, nescelitelné rány, které vymezují různoběžné dráhy lidských životů. Reminiscence a evokace také přinášejí a umocňují vědomí, že současná reflexe je vlastně výraznější a emocionálně bohatší než tehdejší, neboť bývalá bezvýrazná všednost se proměnila ve dnešní nedostižnou vzácnost, v účinný lék proti hrozbě pomíjivosti.

Dílo též prostupují motivy vášnivě oddaného vztahu k fundamentům přírodního světa („*Nikdy se nenasytím zelení/ Ještě pod zemí/ se budu pást/ a kousat jarní trávu*“, 66) a obavy o ničené životní prostředí, něha k domácím zvířatům, která má i hořký příděch: intenzita citové vazby ke zvířatům je útěšnější než neúspěšný či nepřítomný dialog s lidmi. Kontrapunkt k „zeleným“ nadějím tvoří teskná a tíživá realita stárnutí a smrti, traktovaná v mnoha autorčiných sbírkách. Bezmocnost a úpadek stáří je tu však také příležitostí k promýšlení a procítění lidské slabosti, omezenosti a konečnosti, k rozvinutí soucitu a pokory. Účastenství s těmi, kteří člověka opustili navždy, nemusí být přerušeno, vstupuje pouze do jiné fáze, přenáší se do absolutna, ale ponechává si schopnost proměňovat a utvářet život i zde, v konkrétní realitě. Definitivní ztráta možnosti přímé komunikace s blízkým nechává dozrát nejcennější jádro vztahu, od něhož odpadnou zbytečnosti („*Vykrojení smrtí sládnou/ mrtví z jiného těsta/*

jsou jejich srdce/ která nás milují/ samý cukr/ a med“, 41). Nápory zmarnění a ztrát, pocit rozlomeného života, jehož nežitá a neprožitá část se vyčítavě ozývá (a který dává poznat, že k člověku patří také to, čím se nestal, co ze svého života vydělil, co promeškal, přešel a neučinil – ony „*mé skvělé nepoznané/ neznámé životy“*, 84), může překonat „*ryba z nitra“* (61), symbol (ne)vědomé duchovnosti, i zrak nalézající v boku padlého stromu „*útlou zelenou větvičku“* (61), naději i v pádu a porážce, neboť existuje „*naděje z ráje/ který je/ jen nekončící počátek“* (69).

Lehce a spontánně působící, neokázale křehká lyrika Violy Fischerové patří od počátku devadesátých let dvacátého století k bazálním hodnotám české moderní poezie, v níž zastává výlučné postavení – charakterizuje ji spíše obecně lidský přístup k existenciálním konstantám než důraz na ženskou roli a úděl. Generační i skupinové spříznění ji spojuje s okruhem autorů narozených kolem roku 1936 (mj. Jiří Kuběna, Václav Havel), z nichž se založením svojí tvorby volně blíží Pavlu Švandovi a Josefu Topolovi.

Ukázka

A to jsem já?
 Nehladová nesyťá
 bez šatů ne nahá
 sama pod křídly
 černé labuti
 s kterou jsi
 jedno
 (57)

Vydání

Odrostlá blízkost, Petrov, Brno 1996.

Reflexe

Málokterý básník (o básnířkách nemluvě) připustí, aby se jeho básnické slovo tak úzce na těch nejintimnějších místech dotýkalo bez příkras a stylizací holého života, vzpomínek. [...] Asi bychom v současné české poezii našli velice málo titulů tak bezprostředně (i beznadějně, ve smyslu smutků minulosti) spjatých s dávnou konkrétností, s obrazem minulosti [...].

T. M. [= Tomáš Mazáč]: „Básně nahých vzpomínek“, *Kam v Brně* 1997, č. 3 (příl. *Kam*).

Osou posledního díla Violy Fischerové je především hledání vztahu k sobě a k tragické fenomenalitě jejího bytí, dané zejména dlouhým nedobrovolným pobytem mimo vlast a hořce palčivými mezníky její životní nouze. Proto jsou zde tak frekventované motivy lásky a smrti, blízkosti a cizoty, nedospělosti a stárnutí, vzpomínky a zklamání.

Vladimír Novotný: „Básně z magických krystalů“, *Týdeník Rozhlas* 1997, č. 13, s. 4.

Viola Fischerová vytěžila z vnuceného mlčení a z pobytu v cizojazyčném prostředí poezii, která nesleduje obvyklou cestu lyriky od povrchu jevů k jejich jádru, nýbrž naopak. Její pojetí básně spočívá v co nejpřesnějším vyslovování podstaty životní zkušenosti, a to celkem bez velkých nároků na vnější poetický dekor. [...] Odrostlá blízkost je svým způsobem velmi soukromá sbírka, k níž mají osobní přátelé o nejednu klíč navíc. Střídmou jemností je však také manifestem moudré věčnosti a duchovní cudnosti. Cílem slova tu není vyvolání vzrušení, nýbrž dosažení a podržení rovnováhy.

Pavel Švanda: „Poetický glosář básničky Violy Fischerové“, *Rovnost* 27. 1. 1997, s. 15.

Slovo autorky

Pokud jde o čtenáře vůbec: snažím se, aby se básní pokud možno dozvěděl to, co já. Je to míra mého úsilí o přesnost.

„Anketa: Kdo je pro vás ideálním čtenářem“, *Host* 1998, č. 10, s. 7.

Pokud jde o mne a poezii, myslím, že ona první báseň, o které nevím, jak jsem k ní přišla a odkud se vzala, předznamenala to, čím se mi poezie stala: obranou a ochranou.

„Poezie a já / Viola Fischerová“, *Literární noviny* 2000, č. 18, s. 11.

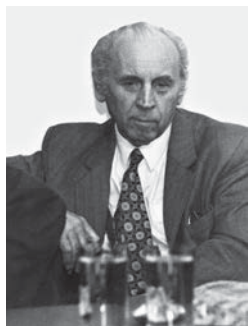
Bibliografie ohlasů

RECENZE: V. Novotný, *Týdeník Rozhlas* 1997, č. 13; P. Švanda, *Rovnost* 27. 1. 1997; L. Brožek, *Právo* 12. 2. 1997; T. M. [= T. Mazáč], *Kam v Brně* 1997, č. 3 (příl. *Kam*).

Jiří Zizler

EMIL JULIŠ: NEVYHNUTELNOSTI

(1996)



Soubor ze starších i novějších publikovaných i nepublikovaných básnických textů potvrzuje osobité místo Emila Juliše (1920–2006) v kontextu současné české poezie. Je to autor ovlivněný moderním básnickým civilismem a poetikou Skupiny 42. Jeho zralá poezie vstřebala impulzy básnického experimentu i zkušenosti výtvarníka. Emblémy soudobé městské civilizace se v ní prolínají s děním přírody, věcnost a konkrétnost obrazu se mísí s vizionářským pohledem, magie slova s gnómičkou výpovědí a básnický subjekt je tak mnohostranně pohlčován chaosem světa.

Z této chaotické mnohosti vystupuje však jako ten, kdo si může vyvolit svou jednu osudovou skutečnost – ve sbírkách *Progresivní nepohoda* (1965), *Pohledná poezie* (1966), *Krajina her* (1967), *Vědomí možností* (1969), *Pod kroky dýmů* (1969); náklad šesté sbírky *Nová země* byl v roce 1971 zničen. Juliš se pohyboval mezi poezií tradiční a experimentální, i jako experimentátor využívající permutační a variační možnosti jazyka a vizualizaci poezie však kladl důraz na smyslovou názornost básnického obrazu, na intuici a okouzlení krásou slov. Koncem osmdesátých let publikoval triptych sbírek reflexivní poezie, v nichž je mnohostrannost a polytematičnost světa sjednocována pohledem lyrického subjektu a ústí ve stoickou osobní konfesi, ale i v mytické básnické poselství (*Bližíme se ohni*, 1988; *Gordická hlava*, 1989; *Hra o smysl*, 1990).

Pětidílný výbor *Nevyhnutelnosti* se vrací ve své vstupní části s názvem *Obyčejný člověk* do konce let padesátých a představuje nejstarší vrstvu Julišovy lyriky (jsou to texty z let 1956–1957, kdy chystal první sbírku a podílel se na sborníku *Život je všude*). Tuto skupinu textů charakterizuje vliv básnického civilismu, především uhranutí osobností Kolářovou, a rozvíjení poetiky Skupiny 42. Je to poezie města a městského člověka, který je objeven v banalitě a všednosti stopeném – existenciálním rozměru. Obraznost je předmětná a názorná, syčená nejvšednějšími ději a situacemi; básnická promluva je výrazně prozaizována. V některých básních se autorovi daří vytvořit až mytické poselství z dějů, které nevšimavě míváme. Takto např. v básni *Stranou všech asfaltových silnic* zobrazuje západ slunce nad krajinou: „*Stranou všech asfaltových silnic/ ohromná oranžová koule/ padá na rozpadávající se barabiznu,/ ale rodina, která večerí v hliněné cimře/ jako v Betlémě,/ netuší tuto skoro*

každodenní tragédii/ (když není zrovna zataženo),/ protože tato oranžová koule/ je nakonec vždycky pohlcena horou,/ horou mastodontem,/ přesličkovou horou.“ (21)

Tento oddíl přináší texty opřené o konkrétní dějové východisko, ožívají v nich běžné situace, v nichž se pohybuje lidský život – práce, nemoc, procházka Prahou, nedělní odpoledne atd. Z všednodenních záběrů vytváří Juliš plastickým prozaizovaným veršem básně oscilující mezi věcností a předmětností pojmenování a reflexivním poselstvím, které je oslavou životní autenticity: „*Život máš rozdělený,/ máš svá malá trápení a máš své velké bolesti,/ dlouhou chvíli žiješ mezi svými nemocnými,/ krátkou chvíli dáváš svou něžnost mně.../ ale tvá něžnost je tkanička nerozvázaná,/ a není toho, kdo by ji rozvázel,/ ani já ani kdokoliv jiný ji nerozváže...“ (16)*

Postupně v autorově tvorbě sílí inspirace výtvarným uměním a různorodá přátelská a pracovní setkání s malíři a uměleckými fotografy směřují jeho básnické úsilí; píše texty doprovázející fotografické cykly, publikuje básně v katalogích výstav, básnickými prostředky zpracovává stejné téma jakožto textovou paralelu výtvarné kreače (v prvním oddíle jsou to např. básně inspirované obrazy Bohdana Kopeckého a Zdeňka Veselého či fotografiemi Josefa Sudka). Tohoto rodu je i oddíl druhý (*Město na půlnoci*), který přináší v rozšířené a definitivní podobě Julišův textový doprovod ke knize fotografií Loun od Jaromíra Funkeho. Těchto čtyřicet básní v próze, městských vedut i krajinných momentek, zachycuje mnohostranně podmanivou atmosféru města, postihuje jeho genia loci, zároveň šťastně dokresluje i charakter fotografií.

V dalších částech souboru je možno sledovat, jak se vrstvila a vyvíjela autorova básnická tvorba skrytá před veřejností, co z ní a v jaké podobě si mohl čtenář přečíst v triptychu sbírek z konce osmdesátých let, jaká je skutečná geneze jednotlivých textů, je možné si ozřejmit zdroje, charakter i směřování celku Julišovy tvorby. Jsou zde verše, které vznikaly poté, co byly publikovány koncem šedesátých let autorovy sbírky tradičnější i experimentující faktury. Ukazuje se, že básník měl širší tvárný i myšlenkový diapazon, než jaký naznačil v dosud publikovaných sbírkách, že jeho experimentátorství bylo vždy opřeno o silný emoční a imaginativní impulz, a naopak jeho tradičněji utvářená poezie přesahovala prozaizací a variační technikou k básnickému experimentu. Oficiálně dosud nepublikovanou tvorbu ze sedmdesátých let představuje např. oddíl *Jablko nevrátím květu* – jsou to tři původně samizdatově vydané sbírky (*Caput mortuum*, *Mramor na pálení vápna* a *Tiché krátery*). I zde je Juliš básníkem trýznivě podmanivé městské aglomerace. Je básníkem objevitelem starého, k demolicí odsouzeného Mostu, z něhož stvořil univerzální mytické podobnosti vypovídající nejen o zpusošené lidskosti, o ekologických ranách a infernální krajině civilizace. Nad jeho obrazem starého Mostu si můžeme uvědomit, jakou složitou cestou prošla civilizací inspirovaná a okouzlená poezie od Whitmanových *Stébel trávy* či Sandburgova *Dýmu a ocele* přes Eliotovu *Pustou zemi*, experimenty Kolářovy až k Julišově *Zóně*.

Charakteristickým rysem Julišovy poezie je mytizace skutečnosti, které dociluje řadou způsobů: využitím antických mytologických motivů, odkazů a příběhů, pokusy stvořit z elementů reality vlastní mytický příběh či kosmologickým viděním každé životní jednotlivosti. Takový je i obraz zanikajícího Mostu složený ze střípků jevové a předmětné skutečnosti. Tyto střípky jsou vyňaty z řady časových souvislostí, vrství se a vřazují do mytické perspektivy univerzálního času, až samo ke zničení odkázané město nabývá charakter věčné živoucí bytosti: „*Toto město: ubohý netvor. Ani plameny už nejsou v jeho nozdrách. Chůze sem a tam, podle klesajících pater, podlaží, vrstevnatosti. Nebožtíci. Staré zdivo, náhle odkryté, překvapivé pohledy směrem k. Dlažba, namnoze oslzlá, často prašná. Jámy. Některé jsou i barevné. Rozbulderizované soukromí. Dráty, trámy, plechy, dehtové papíry, tašky a roztržštěné sklo. Květy na opadávajících fasádách, listoví, průvody malých bakchantek či dryád.*“ (77)

Vedle obrazu města se autor soustřeďuje i na děje přírody, kterými je jeho lyrika města vyvažována a doplňována. I obraz přírodních scenérií, jara, deště, bouře a dalších přírodních jevů je mytizován, nabývá rysů personifikované krajiny a stává se tak především poselstvím o člověku, je úzce propojen s lidským osudem i osobitým básnickovým vnímáním světa: „*Všechny vrstvy krajiny jsou nehybné./ jen v žilách se vzrná sladce krutá/ touha trvat./ trvat tváří v tvář./ Už dávno však je vyslovena cena,/ kterou splatíš všechny tváře světa.// Přes rudnoucí čelo slunce táhnou/ nezmarň havrani,/ a mlčky.*“ (113)

Poslední oddíl *Než budu požrán stínem* shrnuje dosud nepublikované básnické texty od sedmdesátých do poloviny devadesátých let. Také zde se setkáme s příznačnými Julišovými emblémy (město – netvor), postupy (mytizace) i stylizacemi (poutník a svědek). Juliš je básník, který stoicky i mužně přijal svou básnickou roli sledovat skrytou a důsledně odvrácenou tvář skutečnosti a v její mnohdy ošklivé podobě nalézat pozoruhodnou a zapomínanou krásu. Na své cestě nespěchá, umanutě a trpělivě sleduje její zákruty. Teprve souborem *Nevyhnutelnosti* se před čtenářem doceluje pravá podoba této cesty. Závěrečnou část souboru pak jako by doplňoval na přelomu osmdesátých a devadesátých let publikovaný triptych autorových sbírek

Julišova poezie má komplementární povahu v tom smyslu, že každá její podoba, civilizační či experimentální, je doplňována svými protipóly, imaginativností, tradicionalitou, smyslovou názorností obrazu či reflexí. Autor patří k přátelům a pokračovatelům Kolářovým, rozvíjí dědictví poetiky Skupiny 42, ale vyvažuje tato umělecká východiska smyslem pro lidskou neopakovatelnost, melancholií svých básnických pozorování, jemnou senzitivností. V druhé polovině šedesátých let se spolu s Josefem Hiršalem a Bohumilou Grögerovou, Ladislavem Novákem a dalšími zapojil do proudu básnického experimentování. Pokoušel se o nové možnosti vizualizace poezie a tvořil tzv. obrazové básně (např. *Pohledná poezie*, 1966), jeho originálním přínosem je však především popis a básnická interpretace permutačních a variačních mechanismů jazyka. Ze systematickosti a metodičnosti experimentu

se vymykal tím, že značný důraz kladl na magii slov, básnickou intuici a smyslové okouzlení; vedle básnického experimentu psal i poezii tradičních kontur. Vedle Kolářova básnického a životního vzoru se v pozdní reflexivní Julišově tvorbě projevuje i návaznost na meditativní poezii Holanovu.

Ukázka

Krajina na pomezí

Tehdy v té krajině (sotva vysídlené)
úděsný les se vzdušnými kořeny, visely z kruté pohádky.
Pestří ptáci, mrtví, u pasu němého lovce.
Proč se raději neopít ptačím hejnem v letu!
(Ikaros padá, za sebou oblak nachového peří.)

1979

(242)

Vydání

Nevyhnutelnosti (eds. Emil Juliš a Jan Šulc), Torst, Praha 1996.

Ceny

Státní cena za literaturu, 1996.

Reflexe

Julišova poezie je především mužná. Kdyby bylo člověku dovoleno povědět to, jak mu zobák narost – což právě je nejvlastnější zřídlo poezie –, řekl bych, že Juliš se s ničím... nepárá [...]. S tím souvisí absence jakéhokoliv ozdobnictví, jakéhokoliv háčkování a pentlování. [...] Emil Juliš byl, jest a zůstane pravým básníkem proto, že ze sebe sama (pro sebe sama – a teprve pak pro jiné) uhodl právě poslání, pravou povolání tvůrce, totiž tu: že on jest původem archetypálních mýtů a jest nikterak náhodným, ale souborem a soujmem daností vyvolaným svědkem obecného člověkova údělu zde na zemi – a možná že i v kosmu. A tedy v žádném případě hymnickým oslavovatelem anebo přikrašlovatelem, což je úlohou členů Okrašlovacího spolku v Heřmanově Městci, nikoliv však povolání básníkovou. A že toto výsostné postavení, tato jedinečná povolání je tu postavena ze sebe samé, na sobě samé, beze vzorů a koketérií.

Ivan Diviš: „Básník Emil Juliš“, in *Nevyhnutelnosti*, Praha 1996, s. 293–294.

Díky knize *Nevyhnutelnosti* máme možnost seznámit se s prvotní, autentickou podobou Julišovy poezie, skrývající se dosud pod vrstvou pozdějších úprav či retuší. V původní časové posloupnosti tak můžeme ucítit „onen van rození“, sledovat její vývoj a proměny, hlavní řečiště i návratná odbočení, vlivy, které odmítla a které pohltila, podílet se na archeologii básnického subjektu, prožít heuristickou radost historika při setkání s prameny.

Jiří Janatka: „V krajině dýmů a fenolových ryb“, *Lidové noviny* 19. 10. 1996 (příl. *Národní 9*).

Julišova poezie je až romanticky hravá. Může to znít rouhavě tváří v tvář takovým experimentům, kterým se vkládá spíše duch techniky a jichž se Juliš dotkl v šedesátých letech. Emila Juliše, pozdního debutanta, autora pěti básnických sbírek, než mu byla v sedmdesátém roce zmakulována další a znemožněno oficiálně vydávat, najdeme však také v kterémkoliv čase v blízkosti výtvarných umělců. A to znamená – i něčeho prvořadě určeného obrazností. Ta je v Julišově díle doslova mámivá, smyslová.

Marie Langerová: „Nevyhnutelnosti“, *Týden* 1996, č. 32, s. 64.

Nevyhnutelné pro Juliše znamená stopovat a kódovat důkazy lidské existence zvláště ve vazbě na severočeský Most: město-moloch. Ve svědeckých popisech uchovat *chrlení, rocháání, číhání, jektání, uzavírání, proníkání*. Julišův básnický prostor, kde jsou pocit, myšlenka, činnost pojmenovávány přímo, s minimem tropických prostředků, s využitím básnického náboje běžně mluveného jazyka, je soběstačným, vrstveným, absorbujícím vesmírem. Mechanismus přírodního a lidského zaznamenávají nejčastěji substantivizované děje, ustrnutí přechodně uchovávají eliptické neslovesné verše, aby konečnou destrukci nebo rekonstrukci završila dynamická, expresivní slovesa.

Iva Málková: „Tvůrčí duch je absolutní. Život je neustále otevřen“, *Literární noviny* 1996, č. 48, s. 7.

Teprve tedy v jakémisi kosmicko-mytickém perspektivismu, v čirou mluvou živlů pročištěném časoprostoru jednotlivé osudy ztrácejí svou nahodilost a získávají podílnictví na řádu a smyslu bytí. I když budoucnost je plna úzkostných předtuch, „je na ostří“, básník se prodýchává nad úzkost a přehmatává od okrajů ke středům. [...] Co mě osobně na Julišovi nejvíc fascinuje, je dnes už ojedinělá vážná víra v mocnost slova, v poezii jako stále platnou „existenciálu“, v tom, že zabývat se urputně a zahloubaně takovou pošetilstostí je vskutku hodno zralého muže, že to k němu patří. A že v to nejen věří, ale že to i činem přesvědčivě uskutečňuje.

Rudolf Matys: „Poezie jako nevyhnutelnost“, *Tvar* 1996, č. 17, s. 22.

Slovo autora

Mám raději jiná místa, ale Most a Mostecko je mou krajinou osudovou. „Jdi tam, kde je aspoň jedna fabrika a dvě rasy,“ řekl mi přítel básník. Tehdy jsem hledal „černou poezii“. Našel jsem ji pod kroky dýmů. A paradoxně jsem ji našel i v likvidovaném Mostě, v jeho zbývajícím, bezlidném, k demolici připraveném fragmentu. Nazval jsem ho Zóna. V ní jsem často pobýval, mezi tichými troskami, přemýšlel o ní jako o podobenství ohrožení člověka, přírody, světa – a rudé plameny chemičky trhaly celou noční, infernální krajinu. Nechtěl jsem, aby básně byly jen varováním, ale aby to byla poezie, a bez žluči. A za to jsem Mostu vděčný a soucítím s ním dodnes.

„Poezie je plodem duševního života“ (rozhovor vedla Luba Svobodová), *Knihy 92* 1992, č. 8, s. 8, též in *Nevyhnutelnosti*, Praha 1996, s. 287.

Bibliografie ohlasů

KNIŽNĚ: Ivan Diviš in *Nevyhnutelnosti*, Praha 1996, s. 293–295.

RECENZE: R. Matys, *Tvar* 1996, č. 17; J. Suk: *Nové knihy* 1996, č. 27; K. Milota, *Literární noviny* 1996, č. 30; I. Málková, *Literární noviny* 1996, č. 48; M. Langerová, *Týden* 1996, č. 32; J. Janatka, *Lidové noviny* 19. 10. 1996 (příl. *Národní 9*); L. Brožek, *Právo* 3. 12. 1996.

Vladimír Křivánek

KAREL ŠEBEK: DÍVEJ SE DO TMY, JE TAK BAREVNÁ

(1996)



Karel Šebek (* 1941, od 1995 je nezvěstný), autor jednoho z nejpozoruhodnějších děl české poezie druhé poloviny dvacátého století, strávil celý svůj život v roli totálního outsidera a marginalizovaného vyvržence společnosti, ale právě toto zčásti dobrovolné psanectví podmiňovalo absolutně svobodný, nezávislý a autonomní ráz jeho tvorby, v níž splývalo autostylizační gesto se zvolenou životní strategií a lidským údělem. Sám definoval ve verších svou situaci takto: „[...] nikdy neopustím tento papír kde jedině/ dovedu nějak žít a mít o něčem jasno.“ (43)

Šebkův vývoj poznamenávalo už jeho rodové spříznění jednak se spisovatelem Karlem Havlíčkem (strýc), ale zejména s bratrancem Zbyňkem Havlíčkem (1922–1969), psychiatrem a psychoterapeutem, jedním z čelních představitelů českého poválečného surrealismu. Šebkův excentrický život (od roku 1958 mnohokrát pobýval v psychiatrických léčebnách, mj. v Dobřanech, Bohnicích, Sadské u Prahy a Kosmonosech, zejména jako pacient, ale též jako zaměstnanec; mnohokrát se pokusil o sebevraždu) vytváří pevnou a neodmyslitelnou jednotu s jeho dílem, které vzniká bez předstírání a stylizací na hraně vnímání a existenční nouze v nepřetržité psychické krizi. Proto „literárnost“ jako souhrn vnějších kritérií, nároků, a dokonce i možností hmotného zajištění neznamena pro jeho tvorbu relevantní horizont („Je-li klobouk pečlivě oholen/ A jsou-li kníry a manželka živá/ Segedínský guláš vítězí nad životem/ Tlačěnka nad poezií“, 119), i když vztah k „surrealistickému východisku“ pochopitelně získává pro jeho metodu klíčový význam. Obsah souboru *Dívej se do tmy, je tak barevná* rozčlenil editor Jan Nejedlý do pěti oddílů, které tvoří Šebkovy texty z let 1965–1994, ale jádro knihy (i hodnotové) spočívá v poezii napsané do první poloviny sedmdesátých let. Autorovo poměrně rozsáhlé dílo skládající se z básní, lyrických cyklů a povídek, scénářů, úvah apod. existovalo dlouhá léta až na výjimky pouze v rozptýlených rukopisech a strojopisných edicích (knižně až soubor *Ruce vzhůru*, 1990).

Šebkova faktura je založena na surrealisticky příznačném volném proudu obrazů a asociací; klade na papír slova „napospas“, tj. bez kalkulu, otevřeně a spontánně, ale zároveň s naléhavou sevřeností. Šebkova asociativnost je široce rozbíhavá, ale i dostředivá – vždy se opakovaně vrací do středobodu rezistence bezbranné-

ho, ale vytrvale oponujícího subjektu, kterého se mašinerie a aparát reality snaží odstavit, zneutralizovat, znevýznamnit a založit jako položku do seznamu. Pro politický a společenský systém nalézá autor pouze pohrdání. Kontinuálně přítom konfrontuje vysoké a nízké, skutečné a fantastní, něhyplné a dravé, staví autenticitu, fantazii a imaginaci proti povrchnosti, všem druhům zástěr, proti frázi a vyprázdňenosti, jakož i různým podobám rafinovaného, nemilosrdného zla, které ovlivňuje, narušuje a formuje lidský život, v němž jemu osobně byly vymezeny „*mříže jako jediný způsob existence*“ (123). K jeho hlavním nástrojům patří ironie a silný sarkasmus, zaměřený vůči omezenosti, primitivnosti, spoutávání kreativity, znicotňujícímu balastu a absurditě dějin a existence i údajně racionálnímu chování. Imaginace tu přejímá roli protispolečenské platformy, subverzivního aktu, jež je nutno vystupňovat na pokraj možného, sdělit „*pravdu o světě který je už jen příšerou*“ (42). Onu krajnost představuje v lidském světě agrese, proto se permanentními součástmi Šebkovy poezie stávají její atributy a instrumenty – nože, jehly, sekery, pistole, pušky, minomety, bomby atd. Navozují stav stálého ohrožení bez útočiště a důvod k notorické úzkosti, zároveň však ztělesňují mohutnou vůli a energii a schopnost s jejich pomocí zasahovat, otevírat, roztrhávat všechno inertní a rigidní i zdánlivě neotřesitelné struktury. Agrese generuje strach, ale také proměňuje řád světa (souvislosti najdeme v Bretonově výroku o střelbě z revolveru do náhodných chodců jako o „*nejsurrealističtějším*“ skutku, či ve svěbytných úvahách českých surrealistů nad mravním rozměrem masakru způsobeného Evou Hepnarovou roku 1973 – tehdy mladá žena cíleně najela nákladním automobilem na tramvajovou refýž).

Svět se Šebkovi jeví jako zcela rozložený a konfúzní chaos, v němž nic není na svém místě, zvláště autorova vlastní identita a integrita. Stále se mu vracejí motivy drcenosti, rozemílání, pohlcování, které ukazují k vědomí a prožívání existenční křehkosti a též bezcennosti. Šebek svou jedinečnost vnímá jako holou absurditu, rezignuje na ni, hovoří o sobě neosobně, vysmívá se nezaměnitelnosti lidského svědectví: „*všichni jste Šebky i nešebky.*“ (44) Frekvence „Šebka“ v básních je značná, objevuje se i v názvech rukopisných textů (*Text na Šebka*, 1968; *Šebek Šebkovi*, 1971; *Šebkovi Karel*, 1973; *Skorošebek*, 1984); artikuluje tak patrně pocit ztráty sebe sama, vliv choroby ve stavech derealizace a depersonalizace, ale i stylizace absurdity a krajní sebereflexe, možná i její latentní parodie. Přirovnává se často ke zvířeti, krabu, vlku, poutníkovi, akcentuje svou osamělost a svoje nepřijetí okolím. V bezvýhradném akceptování vlastního ega se skrývá jedna z příčin zla, popření ega umožňuje cestu ke svobodě, vyrovnanosti a neubližování druhým.

Vypjatost Šebkova básnického světa se zakládá na neustálé přítomnosti utrpení jako nezměnitelného faktu, utrpení člověka vždy poraženého a chronicky strádajícího fyzicky, duševně i citově. Utrpení lze překonat pouze nejvýraznější formou sebenalezení, kterou je pro Šebka psaní. Text a jeho vytváření je jedinou přijatel-

nou formou existence na světě. Na počátku básně se označuje jako „*miminko*“ textu, tj. počátek psaní znamená jeho nový zrod („*Zrozen psacím strojem a stránkou bílého papíru*“, 20), v textu se odehrává jeho do sebe obrácený život („*dal jsem si v tomto řádku pořádně přes hubu*“, 87), ustanovují se jeho rysy, zde rozehrává svoje záměry a uskutečňuje svoje tužby. Ve světě textu je možno přebývat, řídit jeho směřování (nebo se jím nechat důvěřivě vést) a procházet z něj do reality, kterou text podle svých plánů ohledává a kouzelným aktem zviditelňuje. Šebek se pohybuje „*na visuté hrazdě těchto řádek*“ (85), směrem vzhůru od přízemní tíže do nebezpečí, díky psaní se odpoutává, uniká z evidence a normy. Psaní je dílem metamorfózy, autor se v něm přerůstá, stává se sebou samým, i když pochybnosti přetrvávají („*Vyrůstal jsem společně s psacím strojem/ i když nevím jestli to jsem já doopravdy kdo to píše*“, 93). Psaní se zde proměňuje v neustálý pohyb na ostří („*píšu abych nevráždil/ to jest nevystřelil na sebe sama*“, 99), kde díky neohraničitelné imaginaci vyvstává svět. Imaginace překonává tělesné danosti, společenské konvence i politický režim, jenž reprezentuje „*Velký Fízl s naslouchátkem u ucha*“ (31). V úplném odevzdání se tvorbě, která jej zpětně ovlivňuje a utváří, spočívá kromě sebevraždy jediná svobodná volba, která překonává reflexi, vzdor i rebelii. Věčně ztracená a rozbitá identita se přestěhovala do tvůrčího vzepětí, v němž autor nalézá „*hmatatelný kousíček sebe*“ (43) a „*kousíček svobody v třpytu textu*“ (44) a je „*trosečník uprostřed oceánu textu*“ (46).

Surrealistickému zaujetí a tónu se poněkud vzdalují eroticky inspirované básně oddílu *V lese těl s uřezanými hlavami*. Autor ustupuje od volného řazení představ a sleduje situaci hlubokého vztahu a skutečné touhy („*hledám skutečně surrealistické východisko/ ve dveřích tohoto pokoje/ v tvých očích Hanko*“, 46). Svět a poezie jsou tu přijímány s plnou vážností, objevují se i náznaky patosu, stylizace a vroucnost. Ústředním Šebkovým prostředkem je i tady metafora, ale nikoliv asociativně volná, ale přesná, výrazově adekvátní tématu a intenci básně („*Jako lesní zvěř s plachýma očima/ když se blíží večer jako kápě padající na hlavu vraha/ schováváme se před sebou/ s odhozenými revolvery vzdálených vzpomínek/ v kraji kde se květiny navzájem oslovují jmény/ už se nelze skrýt ani pod křídla motýla*“, 50). Jednotící linií je spojení něhy, křehkosti a nadpozemské jemnosti s krutou připomínkou ortelné neúprosnosti osudu a lidské zranitelnosti. Skladbami prolíná i latentní touha po harmonii, umístěné do přízračně snové krajiny. Jiným úkrytem je v Šebkově poezii vzpomínka na dětství v rodné Jilemnici a zvláště na babičku, ostrůvek lidskosti a něhy v necitelném okolí, která je traktovaná s humorem i jímavostí („*jako lahvička s živou vodou/ přichází stařenka s několika laskavými slovy která stačí na celý život/ je to moje babička*“, 72).

Karel Šebek ve své lyrice sváděl heroický zápas s úzkostí, prázdnotou i psychickou chorobou („*rozežrán na kost/ teprve žiju*“, 72), jeho drásavě propastnou poezii spojuje s dílem Karla Hynka a Zbyňka Havlíčka prudce anarchistický odpor ke společenskému řádu a institucím i gesto demaskující brutalitu dějin a ideologií;

obdobnou dikcí se vyznačuje i tvorba Pavla Řezníčka se zálibou v černém humoru, antropomorfizační metodě a bizarnosti. Spojení trpkého humoru, něhy, sebeironie a poetizace banality klade Šebka do sousedství Oldřicha Wenzla. Přes spolupráci s řadou surrealistických osobností (s Vratislavem Effenbergerem, Prokopem Voskovcem, Petrem Králem) se pohyboval vně existující skupinové formace, ve svých nejintenzivnějších místech zůstává jeho dílo nezaměnitelně originální, svébytné a vysoce překonávající surrealistické stereotypy. V devadesátých letech se Šebek stal (zvláště po svém zmizení) postavou takřka kultovní, vyvolávající jako prototyp prokletého básníka zájem a pozornost kulturních médií.

Ukázka

[...]

popálený motýl který byl dnes v noci mým andělem
už není
jako vše
jako vše zde
jako vše ztracené
i láska i pravda i báseň zamřížovaná do jediné pravdy noci
kterou jsem žil abych napsal tuhle báseň
báseň jako vlastní smrt
pro kterou i anděl sletí po hlavě z nebe do samého středu pekla
které je bude a bylo mým domovem

(124–125)

Vydání

Dívej se do tmy, je tak barevná (ed. Jan Nejedlý), Host, Brno 1996.

Reflexe

Psací stroj, tento „výrobní prostředek“, nabývá u něho až magických účinnů. Je snad nejpozoruhodnějším mostem z Šebkových věcí, předmětů, postav, které se v jeho verších ocitají. Stává se z něj jakýsi buldozer, tank, dělo, monstrózní mašina, která je schopna převrátit na ruby celý autorovi dostupný svět.

Marie Langerová: „Dívej se do tmy, je tak barevná“, *Týden* 1996, č. 34, s. 64.

Šebkova poezie má své osobité kouzlo nejen autorským osudem, který ji podbarvuje, ale také imaginativností a oproštěností od zásad racionálního konstruování a pointování textů. Charakterizují ji náhlé, nemotivované přechody od prostého referenčního záznamu reálií k vysoce obraznému, z imaginace či jazyka se rodícímu hyperbolizování, k působivé, byť těžko „dešifrovatelné“ metaforice a symboličnosti. Na rozdíl od Havlíčka, u něhož je vždy jiskřící imaginace zároveň umocňována i smyslem pro tvar, pro koherentnost a uchopitelnost dění

v textu, působí Šebkovy texty roztržštěně; přecházejí od pasáží lehce nudných či banálních k vrcholně metaforickým místům, nabitým energií, a pak sklouzávají zase zpět.

Petr A. Bílek: „Knižky, na které jsem se těšil“, *Tvar* 1996, č. 14, s. 21.

Tam, kde surrealista Havlíček kontroluje tok myšlenek a slov neúprosným a velmi chladným rozumem, Šebek za hranice rozumu odlétá, tu na horoucím srdci, tu pronásledován demony, které se Havlíček střežil vyvolat.

Petr Motýl: „Několik básnických knížek“, *Host* 1998, č. 3, s. 81.

Myslím, že v doslovu nebylo třeba zdůrazňovat Šebkovu návaznost na Skupinu 42, protože vazba na každodenní svět je českému poválečnému surrealismu, který se vzdal utopie, vlastní jako ryba v zobáku říčního orla. Šebek je důvěrně obeznámen s ulicemi měst, ve kterých klopýtá se svými taškami nabitými stovkami listů jeho básní a léků, časopisů na koláče a vyklepaných cigaret: zná dobře haly vlakových i autobusových nádraží i ledové haly léčeben i zakouřené haly bufetů a lokálů. V podivných sklech jeho podivných brýlí se mu realita hal i měst přetváří v nadrealitu.

Pavel Řezníček: „Prsty panenky přejeté nočním vlakem“, *Nové knihy* 1996, č. 28, s. 3.

Slovo autora

Já mám pocit, že žiju, jen když píšu. Co je to vlastně „básník“? Je to jako nějaký hanlivý pojem, ten „básník“. Pro mě je to život. Můj způsob života je, že píšu. Moje texty jsou způsob mého života [...]. Já se svými básněma nesouhlasím. Možná že vzniklo pár pěkných textů – lidi říkají, že se jim to líbí – ale mně se to nelíbí.

„Anděl v ústavních teplákách“ (redaktor rozhovoru neuveden), *Vokno* 1995, č. 30, s. 65.

Bibliografie ohlasů

KNIŽNĚ: J. Nejedlý in *Dívej se do tmy, je tak barevná*, Brno 1996, s. 127–146.

RECENZE: F. Dryje, *Analogon* 1996, č. 17/II; D. Packová, *Uni* 1996, č. 12; J. Nejedlý, *Nové knihy* 1996, č. 25; P. Řezníček, *Nové knihy* 1996, č. 28; M. Langerová, *Týden* 1996, č. 34; V. Novotný, *Lidové noviny* 3. 8. 1996 (příl. *Národní 9*); L. Soldán, *Svobodné slovo – Brno* 24. 8. 1996.

Jiří Zizler

VÍT SLÍVA: VOLSKÉ OKO

(1997)



Vít Slíva (1951) debutoval v osmdesátých letech (*Nepokoj hodin*, 1984), sbírka *Volské oko* je v pořadí třetí autorovou knižní publikací a představuje v jeho tvorbě nápadný posun. Na rozdíl od předcházející sbírky *Černé písmo* (1990), jejíž těžiště leželo v drobných básních psaných úsporným veršem a uchovávajících si relativně významnou míru abstraktnosti, dominuje ve *Volském oku* Slívovu stylu konkrétní představivost a bohatost básnických obrazů. Sbíрка je rozdělena do tří oddílů: *Dřevěná koloběžka*, *Milostné fídlanice*, *Hradecká věž*. První je zaměřen jednoznačně reminiscenčně, druhý naopak detailně sleduje přítomnou

existenciální situaci lyrického mluvčího, třetí oddíl posouvá výpověď do nadosobní roviny a doplňuje konfrontaci privátních vzpomínek a aktuálních sebereflexí o výraznější metafyzický přesah.

Stěžejními komponentami světa, o němž Slíva referuje, jsou postavy rodičů. Texty ovšem vznikají ve chvíli, kdy už tento model ztratil aktuálnost, existuje pouze v podobě vzpomínky a je předmětem konfrontace s přítomným stavem. V něm subjektu schází jednoznačnost a jistota, v přítomnosti žije pouze zbytek úplnosti, existuje v modu „už jen“. Centrální protiklad dětství a přítomnosti určuje hlavní téma lyrických reflexí – tím je v celé sbírce čas. Na explicitnější tematizaci času je zaměřen především závěrečný oddíl sbírky. V básni *Z větroňů dní* je rozlišen čas, který „je dávno rozpuštěn“, a čas „nový“ (44). Časy se zde vrství a jsou podrobovány hodnotícímu pohledu: „na bílý sníh rezavý popel.“ (44) Přítomnost je na pozadí dětství „špinavá“ a „špinící“, vzpomínka naopak graduje harmonii dětství. Vrcholný stupeň tato gradace dosahuje v metaforách, které čerpají pojmenování ze sémantické třídy jídla a jedení. Z tohoto okruhu pochází i titulní metafora – volské oko smažené na pánvi označuje jednak slunce, jednak oko boží: „Maminka doma krájela pažitku nadrobno/ a věděla, že bude dost./ Kdysi jí slunko lízalo růžovou pleť./ A když teď v kuchyni, v sálavých vůních,/ smaží své volské oko,/ to Boží oko, co na ni z pánvičky hledí,/ musím se nad ní slitovat.“ (10) Mnoho z toho, co je ve vzpomínce viděno jako příjemné a pozitivní, je obrazností transformováno v pokrm a je tak podrobeno maximální materializaci. Závěr jedné z rodinných harmonických momentek zní: „a hospodyně,/ ta to všecko k poledni zadělá/ na knedlíky.// Ach oblaka,/ jak krásně nad vsí kynete!“

(55) Subjekt „nového“ času přizpůsobuje pojem krásna svému způsobu nazírání na skutečnost. Co je krásné a pozitivní, bývá v jeho pohledu na svět zároveň konzumovatelné, vnímání se ztotožňuje s konzumováním.

Konfrontace dětství a přítomnosti má ve sbírce řadu dílčích variant. Jednou z nich je konfrontace lásky rodičovské a lásky erotické: „*Žes ale nestárnul, ženy ti voněly šafránem,/ po mamince.*“ (16) První představuje jistotu a stálost, druhá nejistotu a pomíjivost. Podstatný rozdíl vyplývá také z reflexe rozdílů ve vnímání: v dětství byla účinnost vnímání umocňována novostí reality, vnímání bylo dynamické, nebylo paralyzováno stereotypem, bylo nutností. S pojmem nutnosti autor pracuje i při reflexi vztahu ke skutečnosti u člověka „nového“ času. Zde ovšem už nejde o nutnost touhy poznávat, ale o nutnost v krizi: to, co je, je nutně, jinak by (ne)bylo nic. Otupení smyslů patří k negativním důsledkům plynoucího biologického času, jimž lyrický mluvčí věnuje zvýšenou pozornost. Bohatá obraznost a sensualismus sbírky se potom jeví jako pokus vrátit se k plnosti dětského vnímání. Primární roli ve sbírce sehrává vnímání vizuální: „*Obetkán trnitým mrazem, jsi věž/ v plovoucí sněhové pevnosti,/ zrakem jiskříš po krajině,/ vidíš, jak se větrnou ohradou/ bere stádo bělostných střeš.*“ (46) Velmi frekventované jsou také vjemy auditivní, které mají často charakter skřipání: „*oj Velkého vozu skřípe; podzim je skřipivý.*“ (53) Záměrná disharmonie připomíná halasovskou práci se zvukem verše. Metrum a rýmové schéma ovlivňují podobu Slívova verše jen výjimečně (daktylem psaná báseň *Hradecký čas*), většinou je jeho výstavba určována sémantikou.

Kožatá metaforičnost Slívova básnického jazyka je nápadná na první pohled. Autor totiž neusiluje o nahrazení přímého pojmenování pojmenováním obrazným, ale naopak nejčastěji staví oba druhy pohledu na skutečnost vedle sebe, konfrontuje je – jeho metafora má potom gramatickou formu apozice (*na skládce stojí déšť, tažný kůň; slunce, jablko granátové*) a těsně hraničí se základní formou básnického obrazu, s přirovnáním. „Regulérních“ přirovnání je ostatně ve Slívově textu rovněž relativně velké množství, stejně jako genitivních metafor a epitet. Autorova důvěra v básnickou imaginaci je maximální, metafora je prostředek, jímž rozšiřuje možnosti svého jazyka a s jehož pomocí usiluje proniknout pod povrch jevové skutečnosti. Konfrontační povaha Slívovy metafory dosahuje místy extrémních poloh a proces metaforické transformace se pak podobá překladu. K věcnému vyjádření hledá autor ekvivalent v kódu vyjadřování obrazného a vyjadřuje se paralelně v obou těchto kódech. V básni *Skřipivý podzim* je tato ekvivalentnost naznačena i graficky dvojtečkou: „*Podzim: skřipivý koráb,/ oblaka: porvané plachty.*“ (53) Tato dvojdomost koreluje s dvojdomostí v motivické rovině Slívovy výpovědi – přímé a metaforické vyjadřování na jedné straně a referování o fyzické a metafyzické rovině skutečnosti na straně druhé tvoří u Slívy úzce souvisící opozice. Jen zřídka zůstává metafora holá, častěji je rozvíjena, ba dokonce toto rozvíjení tvořivá kompoziční osnovu sloky či básně. Dochází i k víceúrovňovému zvrstvení metafor, jedna se stává východis-

kem další. Obrazy jsou k sobě v básni řazeny na základě vizuálních a akustických asociací, což připomíná avantgardistické kompoziční postupy.

Metafora je také vhodnou příležitostí pro autorův sklon zcivilňovat tradiční poetické motivy (noc, hvězdy, slunce) – v básnických obrazech je kombinuje s motivy, které se v poezii ještě zcela neetablovaly (kyblík, traktor), a přivádí je tak znovu k účinnosti. V neobvyklých metaforických spojeních často vzniká napětí mezi tradičně vysokým a tradičně nízkým, tím se očisťuje jazyk od nánosů stereotypů a dochází ke zpochybnění zkonvencionalizovaného vnímání a hodnocení reality. Důsledkem tohoto postupu ovšem není depoetizace, ale spíše zdůvěrnění vztahu ke skutečnosti: „*Noc, ta silná černá káva./ oslazená měsícem,/ nedá spát – a tak tu jsem.*“ (25) Toto zdůvěrnění vede až k rozrušování hranice mezi subjektem a okolním prostorem, subjekt přestává být ohraničen, splývá s vnější realitou: „*Pařáty sov budeš zarytý do noci.*“ (53) Ač se námět básně většinou ztrácí za několika vrstvami metaforických mutací, je stále patrné, že text má východisko pevně zakotvené v realitě. Realita a fantazie se ve Slívově básnickém světě protínají a fyzická rovina skutečnosti se propojuje s rovinou metafyzickou. Pro mluvčího sbírky neexistuje měřítko, podle něhož by bylo možné sestavit hierarchii z motivů a vzpomínek, které naopak mají tendenci se překrývat: v básni *Pohřební vůz* nelze zážitek pohřbu oddělit od zážitku zabíjačky.

Sbírka *Volské oko* je (mimo jiné) záznamem útoku vjemů na jinošské smysly neponičené stereotypem. Pro Slívovo vnímání ale nikdy neexistuje realita jen sama o sobě, konkrétní a privátní jevy jsou vnímány jako symboly a ty jsou už v básni dešifrovány a interpretovány: „*Tam uprostřed dne, uprostřed sněžné křížovatky./ bliká červená,/ prýšticí krev.*“ (21) Ovšem důležitější než symbolický motiv sám je vždy jeho vztah k jiným motivům.

Základní sémantický protiklad dětství a dospělé přítomnosti stojí i za opozicemi, které s ním zdánlivě nesouvisí. Konfrontace neprobíhá pouze na časové ose, do protikladu jsou stavěny i prostory: minulost je spojena s prostorem kostela (ministrůvání), přítomnost s prostorem hospody. Regionální lokalizace v autorově rodném Slezsku je ovšem konstantní. Dětství je opakovaně spojováno s lětem a světlem, přítomnost naopak se zimou a tmou. Protikladné motivy slunce a noci mají ve sbírce výsadní postavení nejen proto, že četnost jejich opakování je relativně vysoká. Jsou také základem archetypální roviny autorovy výpovědi a svědčí o jeho směřování k mytologičnosti. Slunce je archetypem stálosti a trvání, je motivem statickým: „*visí pevně a těžce/ slunce, jablko granátové.*“ (13) Proti němu stojí motiv oblaků, které představují archetyp plynutí a pomíjivosti. Statičnost motivu slunce ovšem nevylučuje jeho spojování s akčními slovesy. Slunce (motiv zvýznamněný již zmíněnou metaforou v názvu sbírky) vystupuje jako agens dějů, které proběhly v dětství, jež je zde chápáno jako mytické období individuální lidské existence: „*škube z maliní blažené dny,/ červené kolo, které mu kdysi svařilo slunce.*“ (12) Vedle toho je sluneční světlo pravidelnou kulisou výjevů, jež mají podtrhnout radostné momenty dětství.

Noc je naopak znakem přítomnosti. Je zobrazována jako bitva, jako nebezpečný a děsivý živel, který je často spojen s podobně pojatým motivem erotické lásky: „*Láska? Ta krvavá řež?// Noc řinčí v okně hvězdami/ a komín houká k útoku./ Kdyby pak aspoň/ úsvit přiložil na všechny rány/ obklady sněhu!*“ (37) Existence v přítomnosti je existencí v tom, co zbývá, a tak i světla je pouhý zbytek, třeba v podobě plamene svíčky či sirky, jako v básni *Nocováci*: „*Dýchal jí do tváře,/ ale plamen svíčky se nezachvěl./ [...] Pak přišla noc,/ co ostřící šrafuje líc.*“ (29) Jak je patrné z ukázky, je noc (a tedy přítomnost) pro lyrický subjekt také časem snahy o sblížení s druhým. Tato snaha ovšem zůstává neúspěšná, mluvčí je vržen do nevyhnutelné existenciální osamělosti: „*a i když vyješ se všemi psy svou koledu,/ zůstáváš sám/ a v hlavě ti koksuje tma.*“ (46) Pokud promlouvá o jiném subjektu, nevychází z bezprostředního kontaktu a těžko překonává interpersonální distanci, která je v jazyce básně materializována motivem zdi (odkazujícím k Holanovi). Mluvčí ví o bližním pouze tolik, kolik lze vysoudit ze zvuků za zdí: „*a odvedle bude znít po holé stěně/ šátrání čísi ruky.*“ (28) Ví ovšem zároveň, že blízkost druhého subjektu by nebyla ulehčením, ale vedla by naopak k jiné, dobrovolné samotě. Tato podrobná a sebetrýznivá deskripce přítomnosti se děje vždy na pozadí šťastného dětství naplněného hlubokými vztahy uvnitř rodiny. Deziluze subjektu pocházející z poznání, že jeho vazba k lidskému společenství je narušena, ba dokonce že zaniká, vede básníka až k sebeironickému žertu: „*Přijde-li někdo,/ přitlačí pořádně./ Vyskočím nad kopec,/ do ptačí budky./ Čirik čirik!*“ (51)

V maximálně koncentrované podobě vyjadřuje zaměření sbírky drobné dvojverší z jejího závěru: „*Synáčku v děloze! Tatínku v truhle!*“ (56) *Volské oko* je především detailním pohledem na lidskou existenci v její časovosti od počátku do konce, je ovšem také hledáním jistot v rodovém odkazu i v nadčasově pojatém dětství. A právě dětství, které pro Slívu nekončí s jistým věkem, ale trvá v podobě vzpomínky, a ještě spíše v podobě jakéhosi stále živého (a žitého) východiska, z něhož vyrůstají a jímž jsou spoluformovány časy lidské přítomnosti a budoucnosti, pomáhá překlenout stále se rozšiřující propast mezi tehdy a nyní.

Tímto pojetím temporality dětství stojí Slíva velmi blízko básnického světa Vladimíra Holana, u něhož se rovněž setkáváme s motivem dítěte stále živého uvnitř dospělého subjektu. Například Holanova báseň *Po letech u maminky* ze sbírky *Bolest* je zakončena poznáním, že: „*zavzlykáš-li k ránu,/ pak je to jenom proto,/ že dítě se ze sna nikdy nespěje,/ ale vždycky jenom pláče... Dítě!*“⁹² Slíva má vůbec blízko k Holanově poetice, a to i formálními postupy a strategiemi, jako jsou např. křížení abstrakt a konkrét, charakteristická neologie atd. Zřetelný je také vliv poezie Františka Halase, a to nejen v práci se zvukovými charakteristikami verše (sklon ke kofonickým hláskovým konfiguracím), o nichž byla již zmínka výše, ale i v oblasti

⁹² Holan, Vladimír: *Spisy*, sv. 3, Praha a Litomyšl 2000, s. 109.

imaginace, jež se podílí podstatnou měrou na estetickém účinku obou autorských poetik. Reminiscenční ráz sbírky (dedikované mamince a tatínkovi) ukazuje ještě na souvislost s typem autorské poetiky Seifertovy (především jeho sbírka *Mamin-ka*), byť sentiment je u Slívy výrazně tlumenější. Spíše než sladkobolné jsou autorovy lyrické vzpomínky sebetrýznivé a hořké, podobně jako ve sbírce Zbyňka Hejdy *Vals melancholique*. V rámci soudobé básnické produkce tzv. „generace osamělých běžců“, k níž bývá Slíva řazen, má sbírka *Volské oko* zřejmě nejblíže ke knize Vladimíra Křivánka *Kameny písní*, v níž se (ovšem v daleko menší míře) setkáváme s podobnými reminiscenčními momenty; oba autory ostatně také spojuje neskrývaný obdiv k osobnosti a dílu Vladimíra Holana. Poměrně zřetelný je vliv Slívovy bohatě metaforické a lyrického vzpomínání otevřené poetiky na tvorbu části mladé básnické generace devadesátých let, především na autory sdružené kolem literárního časopisu *Weles* (zvláště Robert Fajkus, Bogdan Trojak, Věra Rosí), s nímž Vít Slíva svého času hojně spolupracoval.

Ukázka

Pstruh na másle

Stavba bez konce – čas,
horký list oceli napnutý v oblouku nebe,
stále se na krovech chechtá, jak řeže.
Jen v noci ustává,
v pilinách hvězd.
Tehdy i já malinko omládnou
a v dětském pyžamu, pláč na krajíčku,
zjevím se ve dveřích kuchyně, odkud jsem zaslechl
tajemný hovor tatínka s maminkou.
Světlo mě oslepí
a oni tam nejsou. Zase jen my
a zas budem smažit pstruha na másle,
chvilí já tebe
a chvíli ty mě.
(31)

Vydání

Volské oko, Host, Brno 1997.

Reflexe

Oblouk Slívovy tvorby se s pokojnou samozřejmostí opírá o dvě konstanty: o hroby a o slunce. Uvědomuji si, že za svého venkovského dětství jsme neslychali mluvit o *slunci* – existovalo jenom slunko [...]. Jak autenticky zní a s jakou radostí a porozuměním shodné zkušenosti sly-

ším a čtu Slívovy verše, v nichž téměř bez výjimky svítí slunko! Slíva se (i proti slunko) dívá na svět „kukátkem z dlaní“ a jejich teplem se lidsky prohřívá to konkrétní, co vidí [...]. Vesnické slunko je čímsi hmatatelně všudypřítomným jako dobrodinec a strůjce divů.

Mojmír Trávníček: „Pozdravení slunci“, *Proglas* 1997, č. 4 (*Literární příloha*).

Ve *Volském oku* jsou konkrétními polaritami tohoto sváru utkvělé významové „sedliny“, jako je tatínek, dětství (ve Slezsku), spolužáci; a na opačné straně touha vymanit se – ne snad z tohoto prvotního území, ale právě z onoho, které ho už básníkovi vzalo. [...] I tady se potvrzuje, že básník – toť především elegik, hledač toho, co propadlo nenávratnu. – Oproti předchozím sbírkám se daleko více prokreslil půdorys prvotních jistot; jinak řečeno: Slívova poezie „zpatriarchálněla“. Současně jí však příliš neubýlo na reflexivitu.

Jiří Trávníček: „Stavba bez konce – čas“, *Tvar* 1997, č. 11, s. 20.

Ve svých nejlepších číslech je básníkem existenciálním. Ne snad vypjaté křeče ducha nebo těla. Je básníkem marně ustavované a ustavičně zraňované idyly. Idyly zraňující se o věci, o věci života, o věci paměti. Je básníkem člověka, který v sobě nosí rodnou hroudu (tu, která mu jednou dopadne na rakev) i hvězdy (tak vzdálené, tak blízké), hledaje duši, klopýtá o tělo – jako na kříži napjat na struně svého osudu [...].

Ivo Harák: „A ve tmě někdo škrtně sirkou“, *Alternativa nova* 1998, č. 7, s. 294.

Slívovu starší knížku *Černé písmo* považuji za opravdu vynikající, ba za jednu z nejlepších, jaké byly v uplynulém desetiletí vydány. *Volské oko* na příliš vysoko nasazenou laťku nedosáhlo. Slíva tentokrát, kromě mnoha a mnoha návratů na rajský ostrov dětství, hodně poučuje, mentoruje a vůbec mluví z pozice člověka, který „ví všechno nejlíp“. Psát umí, jistě, ale často sklouzne jen k tomu, aby ukázal, že umí, naléhavost *Černého písma* se kamsi vytrácí.

Petr Motýl: „Čtyři sbírky básní s Vladimírem Holanem v pozadí“, *Host* 1998, č. 7, s. 75.

Slovo autora

Volské oko obsahuje texty, které vznikly ještě před převratem a které se z toho či onoho důvodu nestaly součástí sbírek *Nepokoj hodin* (1984) nebo *Černé písmo* (1990). [...] Nejstarší báseň sbírky, Časová znamení, jsem napsal před dvaceti lety! – Cum grano salis tedy lze o *Volském oku* mluvit jako o jakýchsi paralipomenech k mým letům osmdesátým.

„Málem mě na tom hřbitově zamkli!“ (rozhovor podepsán -red-), *Host* 1997, č. 5, s. 4.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: M. Trávníček, *Proglas* 1997, č. 4 (*Literární příloha*); J. Trávníček, *Tvar* 1997, č. 11; R. Svoboda, *Mladá fronta Dnes* 2. 5. 1997 (příl. *Jižní Morava*); P. Motýl, *Host* 1998, č. 7; I. Harák, *Alternativa nova* 1998, č. 7; M. Vajchr, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1999, č. 13.

Karel Piorecký

PAVEL ŠRUT: ZLÁ MILÁ

(1997)



Pavel Šrut (* 1940) vstupoval do literatury v šedesátých letech, v následujícím dvacetiletí však mohl oficiálně publikovat pouze překlady (např. Robert Graves, John Updike, Dylan Thomas, David Herbert Lawrence) a knížky pro děti, psal také písňové texty (např. pro Luboše Pospíšila, Michala Prokopa či Vladimíra Mišíka). Výbory básní ze sedmdesátých a osmdesátých let vycházely nejprve v samizdatu, až v roce 1989 vyšel knižně výbor *Přestupný duben*; básně z let 1970–1989 jsou shrnuty v knize *Brožované básně* (2000).

Verše z uvedeného období jsou výrazné zejména svou zkratkovitostí a pointovaností. Také základ skladby *Zlá milá* je tvořen situačními básněmi, které Šrut po letech dotvořil v prokomponovaný celek. Východiskem pro verše s motivy *zlé milé* a *mémilé* byl nepublikovaný rukopis z let 1971–1972 s názvem *Milostné popravky*, obsahující asi dvacet básní provázaných milostným příběhem. První známá verze skladby, již bez dějového kontextu, je asi z roku 1978 (samizdatový výbor *Přestupný duben*), definitivní podobu získaly básně v samizdatovém výboru *Dechová cvičení* (1982), odkud pak byly s drobnými textovými změnami přejaty do knih *Malá domů* (Mnichov, 1989) a *Přestupný duben* (1989, oddíl *Fénix v dubnu*). Do *Zlé milé* devadesátých let autor zakomponoval řadu svých dalších básní – ze sbírky *Červotočivé světlo* (1969), z oddílu *U maminky* (jeden z „putujících“ celků Šrutovy lyriky sedmdesátých a osmdesátých let) i z básní vzniklých později.

Lyricko-epickou skladbu *Zlá milá* lze širěji žánrově vymezit jako „*pásmo kolísající mezi vzpomínkovou reflexí a lyrickým deníkem*“ (Vladimír Novotný), jako „*drama ve verších*“ (Jaroslava Hájková) či „*román ve verších*“ (Josef Chuchma) apod. Její podtitul *Scénář básně* a především její kompozice ukazují jednoznačnějším směrem – k milostnému příběhu zapovězené lásky, koncipovanému jako scénická báseň, jejíž pásmový charakter je založen na dramatizačním půdorysu. Kniha počínající *Prologem* je rozdělena do pěti oddílů, přičemž pátý funguje jako epilog, a na motivech jednotlivých částí je možné vystopovat také určitý časový rámec ročních období. Úvodní motto z Gottfrieda Benna: „*Být ještě jednou jako dříve [...]*“ odkazuje nejen na téma vzpomínkových návratů do času mládí a vášnivých přesahů do budoucnosti, do věku iluzivní plnosti, ale i k mnohvrstevnaté stylizovanosti skladby, která

vychází z několikaanásobné lyrické reflexe časově vzdáleného reálného prožitku a odlišných postojů lyrického subjektu. Samotný příběh je jednoduchý a naznačený v několika opakujících se a variováných situacích – dva lidé vázaní manželstvím s někým jiným se do sebe zamilují, prožívají spolu šťastné chvíle, žena se ale po čase vrací k manželovi a představa společného života ztroskotává. Děj se mění v retrospektivní příběh tragickou událostí – smrtí ženy. Minulý a přítomný čas se prolínají a trvají ve verších, v autorem citovaných zábránovských „*utkvělých černých ikonách*“, jak naznačuje toto přiznání: „[...] *psal jsem to já/ nebo/ to psalo mne?// tehdy/ nebo/ tuhle?*“ (75)

Již v prologu knihy, který je budovaný jako portrét osudové ženy vymezený v negacích („*Jakápak ona je má milá?// nikdy se jen tak neprocházeli/ po zábradlí parníku/ [...] nikdy/ mě nekousla do krku jako jiná/ nikdy mi buchet nenapekla/ zlá milá*“, 9), střídá lyrický mluvčí neosobní vypravěčskou polohu s osobní zpovědí. Tyto proměny několika rolí (vypravěč, glosátor, svědek), často provázené ironickým a sebeironickým odstupem, jsou neseny snahou o objektivizaci sdělení a zaručují také jeho dramatičnost. V souvislosti se žánrem skladby následuje po prologu výčet osob děje: *mámilá* (objevuje se v takto zhuštěné formě nebo ve tvaru *má milá*), v textu neoddělitelně provázená *zlou milou* – obě postavy tvoří celek prostupujících se ženských principů (žena vstřícná a milující i unikavá a odříkající). Obě lze chápat snad i jako součást zde na posledním místě jmenovaného (*lyrického*) *já* – tedy znovu ve dvojaké podobě *já* tvůrčího a osobního. Dále zde figuruje *tajiná* (reflektovaná jako „*ta z onoho světa*“), *Jeroným* (její muž), *vrchní od Posledního penízu* (skeptický glosátor příběhu), *maminka* (lyrického mluvčího – záruka pochopení a katarze). Vedle osob autor předem určuje rovněž místa děje, která vycházejí z reálného místopisu (pražské Vinohrady, Žižkov a Karlín, dále Slapy a Čáslavsko), vytváří však zároveň fiktivní prostředí, jež může „patřit“ kamkoliv, sjednocováno pouze vypravěčovým *já*. Tento reálně-fiktivní terén je pak zvýrazňován silnou demytizační tendencí („*Lokálem hučí voda// a vrchní praví: stržené splachovadlo/ žádná styx!*“, 62).

Šrut pravidelně propojuje básně skladby časovými a prostorovými údaji, zjevně využívá především několik prostorových dominant, jež současně fungují jako tituly jednotlivých básní nebo menších cyklů (*Úzké město, Úzký dům, Jiný dům, Vinárna U Posledního penízu, Jezero, Venkovský dům*). Městský prostor je ve *Zlé milé* „úzký“, ohraničený rozlehlejším pražským prostředím, ale také úzkostný, ohrožený, neplný. Je nahlodáván zevniť („*pod městem chodí rypadla*“, 21 a 31) a atmosféra mizení a hrozící prázdnoty se pojí s motivy vyvanutosti a rozpadání. Důležitým atributem tohoto prostoru je městská příroda znázorněná např. obrazy akátu, hluchavky či mělkého nebe, často zpřítomňovaná obrazy ubohého vegetování. Tuto funkci plní zejména graficky odlišená intermezza *Pohledů z okna úzkého domu*, v nichž biologické dění tvoří paralelu s děním lidským („*akát vzkypěl úzké město je mu úzké*“,

29). Jiná intermezza s názvem *Stroj času* jsou skutečným putováním časem do minulosti, životní reflexí zejména prostřednictvím vzpomínek („*vidím je před sebou/ kamarády u plného stolu/ [...] všem je/ dobře/ básně nám kouří z hlavy/ vše špatné/ je zapomenuto/ [...] dokonce i přirozená/ smrt// snad tak i zůstane/ jenom/ nesmím/ otevřít oči*“, 78), v nichž je hlavní postavou *tajiná*.

Prostor *Doma* je místem návratů do nočního bytu vymezeného několika symbolizovanými předměty (např. medvídek a poté aktovka vypravěčovy dcery) a je rovněž prostorem pro sny a snahu ještě jednou se ponořit do času – celá situace vzpomínání je zvýrazněna motivy hledání duplikátu, klíče k životu. *Úzký dům* s atributy „*úzkého vypůjčeného podstřešního bytu*“ (místo schůzek milenců) a „*neurotických holubů*“ je ve vztahu kontrastu a zrcadlení k *Jinému domu* (bydliště zlé milé a Jeronýma), k obrazu „*širokého manželského okna*“ jako znamení legitimacy: „*Mámilá dělá stínová znamení/ [...] je to zábavné/ až na ten pocit/ že je jeroným/ čte/ na vnější zdi/ jiného domu.*“ (16)

Šrut se často zaměřuje na konkrétní detail, využívá montáže a střihu, jež odkazují na poetiku filmu – ať už němého, animovaného nebo grotesky. Snovou atmosféru navozuje přesně budovanými záznamy, které jsou založené na důkladné reflexi a stylizaci: „*Zatímco zlá milá// trup ještě nahý/ nachýlený svítavý/ ustane oblékne se do hodinek// zvedne vlasy z neopeřeného krku/ sedmkrát se ohlédne celým tělem/ sedmkrát pootočí mou hlavou.*“ (40) Atmosféra osudovosti i tajemství a zahalenosti vyplývá jak ze základního tématu času a smrti a záměrné nedořečenosti, tak i z konkrétních obrazů, např. v charakteristikách postav (*lyrického*) *já* jako „*sběratele otisků*“, *zlé milé* jako „*rozdavačky otisků*“, *Jeronýma* jako „*zákonného snímatele otisků*“ nebo v symbolice bílé barvy a ticha v tragickém závěru příběhu.

Postavou svázanou s dalším místem milostných schůzek – *vinárnou U Posledního penízu* – je vrchní, jenž plní roli svědka a pozorovatele glosujícího události i roli jakési nadosobní instance, „*převozníka*“, „*Charóna*“. Topos nádraží pak funguje jako místo přechodu a úniku, podobně je to s konkrétními, avšak tísnivými panoramatickými popisy města či krajiny, jež jsou vlastně pohledy a průhledy vymezuujícími existenciální rámec skladby. Princip rozpadání se do protikladů, neustálý pohyb na hranici „*mezi*“, který u autora našel své vyjádření v paradoxu, se projevuje také v letní části *Zlé milé* s hlavním toposem *jezera*, kde se úzkost z existence a uzavřenosti osudu nakonec promítá i do zdánlivě otevřené krajiny, „*na útěku// z odnikud do nikam*“ (33). Šrut v této části rozvíjí tradiční téma ženské koupele prostřednictvím zrcadlení a symbolizace skutečnosti. V celku skladby významný motiv vody je zde máimivým ženským prvkem, znakem její neuchopitelnosti a mnohosti (klíčový obraz sépie), žena se stává součástí přírodního rámce a samostatným živlem. Autor vždy navodí jistou sošnost gesta a variuje výchozí motiv, snaží se postihnout existenciální rituály, k jejichž porozumění už nemáme klíč, a dává tak prostor k domýšlení: „*Mámilá čeří jezero// svými mnohými údy sépie/ oblévá jezero/ dává se leptat*

sluncem/ [...] pokládá jezero na sebe/ obrací kůži jezera/ činí si s jezerem.“ (35) Oba postupy se uplatňují také v jiskřivých a zároveň cudných erotických verších, plných pohybů a splývání.

Vedle milostného příběhu se objevují v knize úvahy o lyrice a roli lyrika. Oba tematické okruhy se spojují prostřednictvím vrstveného času v prostoru *venkovského domu*, kam se básník vrací k mamince a do azylu vzpomínek: „*pořád jsme se smáli tak proč/ lžu když o zlé milé píšu?*“ (74); „*to ona lyrika ta cizopaska// tak zvolna a tak temně/ neúprosně netečně/ osamoceně vdechuje mě.*“ (76)

Šrut ve *Zlé milé* využívá intertextovosti, často cituje (s ironickým nádechem rovněž z vlastní tvorby) a užívá citátových aluzí (František Hrubín, Jan Zábřana, William Shakespeare, Thomas Stearns Eliot, Cesare Pavese aj.). Také v této knize vystupuje do popředí intelektuální rozměr básnické výpovědi – ironie, sebeironie a paradox, které umožňují syntézu protikladných jevů, postojů, pocitů. Hlavním kompozičním principem celé skladby je opakování a variace zřetelně se odrážející v návratnosti situací (odchody a návraty do úzkého domu i domů, pohledy z okna, symbolizované všední rituály, útržky městského dění atd.) a motivů (mj. noc, tma, světlo, déšť, slza, srst, peří), vlivem významové nedourčenosti těchto motivů i metody střihu a eliptičnosti básnické výpovědi působí však celek skladby mozaikovitě. Některé básně mají podobu reálných nebo fiktivních dialogů, básně-popisy jsou převážně průhledy, v nichž se situace lyrického subjektu rozpouští do obrazů: „*Přízemní deště táhnou úzkým městem// břehy se rozpojují/ kde dříve souš... tam jezero/ leklé lekníny/ lezaví lidé.*“ (32) Autor využívá poetiky folklóru: přísloví, rčení, zařikáadel aj., lidových a pseudolidových žánrů včetně nonsensové poezie. Lapidárností a gnómičností vyniká také volný verš, který Šrutovi slouží k vyjádření existenciálního pocitu. Většinou je krátký a rytmizovaný, oživovaný asonancemi a aliteracemi a střídáný v menší míře veršem vázaným: „*nebudou vánoce datle a slova// jen si v sobě ubudeme/ s hladem ladem ulehne/ do peří a do peřin// městem táhne slzný plyn.*“ (93) Významnou roli hraje práce s přesahem a frázování, jež se projevuje rovněž v návratnosti rytmizovaných úseků. Šrut je metaforicky úsporný, užívá převážně přímá pojmenování a současně se nezřídka soustředí na zvuky a vjemy („*uši tu dupou v bagančatech/ oči číhají v pavučinách// tebe i cévy obkličují/ v tomhle jiném domě*“, 19).

Ačkoliv lze ve *Zlé milé* najít některé souvislosti s poetikou šedesátých let, např. důraz na autenticitu, osnování tajemného časoprostoru upomínající na Ivana Wernische atp., je v soudobém kontextu české poezie knihou výlučnou, především určitým novoromantickým nábojem i snahou po kompoziční ucelenosti a tvarové symetrii. Autobiografický příběh dotýkající se prastarého tématu lásky a smrti a obkružující rozměr lidské existence sahá svými kořeny k Máchovu *Máji* (tuto souvislost autor zvýrazňuje i několika formálními aluzemi) a vřazuje se do linie básnických skladeb, jakou je např. Hrubínova *Romance pro křídlovku*. Šrut však přenáší své hledání ztraceného ráje nejen z idylického venkova do rozpadajícího se městského prostředí,

ale především posunuje rámec existenciálního chápání směrem k bezvýchodnosti a bezútěšnosti vzpomínky a nabízí v závěru ironickou konfrontaci: „čekal jste smuteční chocholy?/ romanci pro křídlovku?/ koně vrané?/ jejich zlatou moč/ co epitař/ v bílém sněhu?“ (102); „a ostatně:/ je po zavírací hodině.“ (103)

Ukázka

V úzkém domě

Po čtvrtodenní noci v úzkém domě
otevřel okno
a jako by ucítil důvěrně zapomenutou
vůni domova je-li něco takového
bojíš se stoupat vysoko
kde vzduch je řídký
usmála se zlá mámilým hlasem:
ale na návrat není *někdy* pozdě
tedy půjdu
věděl kudy
nevěděl kam:
uvízlý mezi...
šeříky a bezy
usmála se má říkánková
a zavřela okno
a dál mu háčkovala kravatu
jako by neodešel
a svůj vlas do ní vpletla
jako bych se měl vrátit
(58)

Vydání

Zlá milá, Torst, Praha 1997; zčásti in *Malá domů*, PmD, Mnichov 1989; zčásti in *Přestupný duben*, Mladá fronta, Praha 1989.

Ceny

Výroční cena Nadace Český literární fond, 1998.
Cena Jaroslava Seiferta, 2000.

Reflexe

[...] autor předpisuje kameru velmi střízlivou a nápadně lakonickou, zato neobyčejně pozornou k detailu, k jeho intenzivním jemnostem [...] zřetelně myslí na svého čtenáře, na jeho potřebu příběhu, narativity; vychází jí vstříc, aniž by rezignoval na cokoli svého. [...] o nevinost

jde ve Šrutově básnickém příběhu nehlouběji. Ve stesku po ní je obsažen nevyléčitelný stesk po prvotnosti, touha znovu ji nalézt, prodrat se k ní. Divokou melancholií i posměvačstvím, magickými rituály, hrou, snem o dětství [...].

Rudolf Matys: „Čekal jste Romanci pro křídlovku?“, *Literární noviny* 1997, č. 45, s. 12–13.

Druhá, na časové lince vzdálená zhruba čtvrtstoletím, éra lyrického subjektu představuje „Já“ celistvé, zbavené svých předchozích rozkladů, ale právě jimi zvrstvené. Sledujeme-li právě subjekt básně, je zřejmá [...] na straně jedné silně odstředivá a rozkladná tendence a stejně sveřepá snaha rozpoznat a pojmenovat ukotvující a spojovací element či sílu na straně druhé. Právě schopnost „já“ trvat v obou poměrech umožňuje vnímat kontinuitu jinak nespojitého, hraničního, nepřehlédnutelnou cézurov narušeného lidského osudu.

Iva Málková: „Necelistvě celistvý, zapíraně milující“, *Tvar* 1998, č. 1, s. 21.

Snad právě v tom tkví jedinečnost knihy – je aktuálním činem, výmluvným argumentem proti cynismu a vyhaslosti.

Viktor Šlajchrt: „Redigování lásky“, *Respekt* 1997, č. 30, s. 19.

[...] přichází Šrut s novou básnickou knihou skoro po třiceti letech – ta předchozí, *Červotočivé světlo*, vyšla v roce 1969 a on sám si z ní teď chvílemi „pobaveně odřikává“. A druhé zatnutí: jak se při tom přítomný a minulý čas prostupují, aniž by autor přestoupil teritorium jen svých vlastních nutkavých obrazů, poezie beze všeho dalšího; „*nešťasten že nic/ nemá smysl/ šťasten/ že tomu tak*“, veršuje Šrut svůj příběh, který nemůže být převyprávěn, protože se rodí a trvá právě jen v těchto verších. Je v něm však někde zasuto právě i těch třicet let a ještě víc, v tajemstvích, která už nebudou odhalena, větách, které nebudou dosloveny, v zábranovských „*utkvělých černých ikonách*“.

Jan Lukeš: „Knihovnička Literárních novin“, *Literární noviny* 1997, č. 27, s. 16.

Slovo autora

Ano, teď už šlo o citovou archeologii, spíše o průzkum tvarových možností poezie než o otevírání ran a přispívání soli. [...] František Hrubín mě považoval, smím-li to tak říci, za svého svěřence. Jednou jsem za ním přijel do Lešan, procházeli jsme se a potkali stařenu vláčející klestí. A básník mě upozorňoval: To je ona! To je ona! Měl jsem si dobře povšimnout ženy, která mu posloužila za předlohu jedné z postav jeho skladby. Hrubín na mě nejspíš žertem naléhal: Musíš mi slíbit, že jednou taky napíšeš svou *Romanci pro křídlovku*. [...] Rozčiluje mě slogan, že trocha poezie nikoho nezabije. Namítám, že nedostatek poezie zabíjí. A v současnosti takový nedostatek pociťuji – ačkoliv hra je mi blízká, vadí mi, jak příliš je dnešní česká poezie zaplevelena legráckami. Pokusil jsem se, weinerovsky řečeno, o hru doopravdy. A chci, aby se četla.

„Pavel Šrut se definitivně odřízl od zlé milé“ (rozhovor vedl Josef Chuchma),
Mladá fronta Dnes 2. 7. 1997, s. 17.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: R. Svoboda, *Host* 1997, č. 6; J. Hájková, *Nové knihy* 1997, č. 29; J. Lukeš, *Literární noviny* 1997, č. 27; R. Matys, *Literární noviny* 1997, č. 45; J. Rulf, *Reflex* 1997, č. 49; V. Šlajchrt, *Respekt* 1997, č. 30; J. Cigánek, *Haló noviny* 30. 12. 1997; M. Vajchr, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1998, č. 10; P. Motýl, *Host* 1998, č. 3; I. Málková, *Tvar* 1998, č. 1; V. Novotný, *Týdeník Rozhlas* 1998, č. 13.

Nikola Richtrová

JOSEF TOPOL: BÁSNĚ

(1997)



Kniha *Básně* je autorizovaným výběrem z tvorby dramatika, překladatele a básníka Josefa Topola (* 1935). Téměř čtyřsetstránkový neúplný soubor, obsahující verše z let 1958–1986, potvrzuje, že básně nejsou jen doplňkem autorovy tvorby dramatické a překladatelské. Topolovy verše vznikaly paralelně s ostatními díly, třebaže vycházely v šedesátých letech pouze jednotlivě nebo v menších souborech spolu s esejistickými příspěvky časopisecky (*Host do domu*, *Tvář*, *Plamen* aj.), ve sbornících (*Podoby II* aj.) či v divadelních programech jako doprovod k jeho hrám; v sedmdesátých a osmdesátých letech pak v samizdatových sbornících (*Pohledy I*, *Básníci a samotáři* aj.).

První knižní vydání těchto veršů sceluje obraz tvůrce, který byl již na základě svých divadelních her označován jako bytostný básník kvůli důrazu na jazyk a užití metafor jakožto důležitého stavebního prvku.

Počáteční z deseti oddílů knihy, řazených převážně chronologicky, tvoří *Básně a jejich torsa* (uspořádané ineditně v roce 1958), oddíl II. až IV. shrnuje básně z let šedesátých, následující z let sedmdesátých. Šestý oddíl tvoří samostatný cyklus *Liturgie času* z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, VII. tři epické skladby z roku 1980, VIII. básně z let osmdesátých. Oddíl IX. obsahuje verše převzaté z rozšířeného divadelního programu⁹³ – jinak jde o básně tištěné převážně z autorových strojopisů –, závěrečný oddíl tvoří dvě básně z roku 1986. Kompozici knihy výrazněji člení tři básně, z nichž *První verš* a *Prosba* z osmdesátých let fungují jako prolog a epilog, *Homilie* z roku 1968 pak jako intermezzo, které zdůrazňuje proměnu charakteru tvorby let sedmdesátých a osmdesátých.

Báseň-prolog naznačuje charakter prvotní fáze Topolovy básnické tvorby: „...a stále čekám na svůj *První verš*/ (*ten od Boha: Paul Valéry*).“ (7) Symptomatický je klasicizující a archaizující jazyk, který koření v písmácké tradici, legendách a kronikách, v obrozenské češtině. Topol tehdy příznačně čerpal námět z českého bájesloví i pro svou veršovanou dramatickou prvotinu *Půlnoční vítr*, kde je též variován motiv moci a bezmoci slova. Tímto starosvětským, vznešeným stylem jako by se autor snažil pro-

⁹³ *Sedm dní s Josefem Topolem*, A Studio – Rubín, 1995.

věřit inovační básnické možnosti češtiny: „*Střemhlavu jas/ Blysknavý útek/ Světelný průkmit v dol/ Hra stínů prchlá zář/ Varující a zvoucí// Jsem.*“ (18) Splývavý intonační proud často narušuje významové osamostatňování veršů a obrazů. Těmito protichůdnými tendencemi k harmonizaci a kakofonii, promyšleností výstavby s důrazem na logiku vyprávění a smyslem pro konkrétní detail neguje Topol avantgardní poetiku a sbližuje se s poetikou tzv. básníků všedního dne. Jeho poezie nese existenciální rysy, prolíná jí mýtotvorný patos a tvárný aristokratismus ovlivněný např. Paulem Valéryem a Josefem Palivcem, jenž se u Topola posiluje dočasným sblížením se skupinou tzv. „šestatřicátníků“ (Věra Linhartová, Viola Fischerová, Václav Havel, Jiří Kuběna, Pavel Švanda aj.).

Konfrontace lidské situace s prostorem přírody přináší s sebou jak přírodní obrazy, tak obrazy vázané na lidskou tělesnost, s níž se spojuje okruh motivů, smyslových vjemů a zážitků, které jsou výrazem nezakotvenosti člověka na zemi i nejistoty vertikálního směřování: „*Tělo v pohřížení/ Už neví co je slast/ Samo do sebe jak prorůstá/ V ústech na prsou a na víčkách/ Je kámen/ A pod ním dodoutnává jiskra.*“ (78) Antiteičnost, poukazující k baroknímu základu této poezie a návaznosti na Karla Hynka Mácha, vystupuje rovněž z nokturálních básní, motivu světla rodícího se z temnoty. Nedůvěra ke smyslovému poznání, napětí mezi nadšením a pochybností, složitá formální konstrukce básně a pocit odcizení přibližuje Topola Richardu Weinerovi: „*Zvedám se trmácivě s hor/ V dásních zařízlou uzdu jasu/ Tryskám kopyty o pramen.*“ (84)

Jádro většiny skladeb tvoří popis nebo určitá situace, jež často přecházejí v alegorii nebo symbolizaci lidských vlastností, poznání, existence vůbec, rozehranou především prostřednictvím personifikace. Vrcholem této tendence je *Legenda* věnovaná Karlu Jaromíru Erbenovi, v níž se rovněž skrývá další rys Topolovy poezie, kterým je dramatičnost. Ta se projevuje také v rozmístění motivů, dialogičnosti, střetání první a druhé osoby, v častých zvoláních, osloveních a zpovědích. Odtud vyvěrají jak ódy a chvalo zpěvy, tak morality a lamentace, vázané na biblický podnět. Básníkově hledání jakýchsi pradávných, mytických krajin kontrastujících s obrazy dobové deziluze a negativního historického vývoje se konkretizuje v prostoru krajiny antické, a zejména vizionářských krajin inspirovaných *Starým a Novým zákonem*. K nim se vážou časté obrazy, jejichž zdrojem je biblická a křesťanská motivika (duše, přijímání, rozvázání tkanice slibu, rybář, svíce, spánek a probuzení, Bůh a ďábel, smrt a zmrtvýchvstání aj.). Ztajená touha a láska, tlumenost protkávaná motivy krutosti a zmaru ústí do krajiny jinošství a v posledku dětství, které je u Topola spojeno s rodným Posázavím a obrazem vesnice. To je patrné např. v básni *Venkovské bály*, jež jako by byla předobrazem autorova dramatu *Konec masopustu* a ve které konkrétní příběh a osobní vzpomínka, jak je tomu u Topola téměř vždy, směřují k něčemu obecnějšímu, ba absolutnímu: „*Svět září maskami a pod maskou se tmí.*“ (16)

V další Topolově tvorbě z šedesátých let zesiluje tendence ke zvýraznění subjektivity, dosud nejasné kontury nabývají na ostroti, zaměření k posvátnému

a všudypřítomná křehká vertikála nacházejí svůj odraz v konkrétních životních situacích, vše se zdá být pročištěnější a produhovnělejší. Takové zdůvěrnění postupuje básněmi věnovanými mrtvému otci („*Ted' samo ticho po pěšině jde,/ nese mu župan z hedvábí/ a dýmku, hašlerky a tupláček*“, 111) či vyjadřujícími okouzlení z cesty k Černému moři; dojemná lidskost pramení z hluboké víry: „...*bratr Úžas mne pokřtí,/ bratr Úchvat mě pojme,/ aby, co zakázáno zde bylo,/ mi vrátil.*“ (117); „*Jsmě pouhá cesta k nebi.*“ (121)

Motiv dětství a dítěte spojený s rodným krajem a vzpomínkou prolíná řadou apokryfních básní navracejících se k příběhu a alegorii. Vycházejí většinou z novozákonní zvěsti, hymnicky se rozvíjejí a stávají se paralelou božského a lidského, lidského a přírodního. Nejen zobrazovaný kraj připomene verše Františka Hrubína, podobné jsou i motivy chudoby a hladu, často spojené s dětstvím a pokorou, u Topola kontrapunktované vášnivými a syrovými historickými obrazy: „*Hora Gelboe je zatím pustý úhor/ dnes poprvé tu bude zbrocen kámen/ ostré hrany nohy mladička už hryžou/ a jemu v patách tratoliště krve.*“ (192) Autorova spiritualita spočívá hlubokými kořeny v tradicích venkovského života, v jeho bohatství a řádu. Smrt zde má podobu variací zmrtvýchvstání, „*chvíle předjitřní*“, provázená touhou po znovunalezení prapůvodní přirozenosti a prostoty člověka.

Tato spiritualita se problematizuje ke konci šedesátých let v básních, jejichž tématem je hledání vlastní tváře, vlastní identity. Opakující se a proměňující se motivy krystalizují v téma smrti a důležité téma slova a vlastní básnické tvorby, moci a možnosti básně: „*Skico, neztrácej plnost básně!/ Básni, neopouštěj přisnost náčrtu!*“ (176) Tento rys poetiky souvisí se snahou o vyslovení se, nalezení pravého slova a také se zkoumáním podstaty umění vůbec. Takové sebepoznání prostřednictvím poezie má zřejmě svůj inspirační zdroj zejména v Halasovi a Holanovi třicátých let. Posiluje se smyslový náboj básní, Topol už nepracuje jen se slovy, ale především s obrazy; erotika dříve zobecňovaná dosahuje plnosti ve smyslově nasycených verších: „*Opera s máslovými rty/ pohodí kadeři/ rackové táhnou/ v praobraz moře/ trouší svůj trus/ měňavé hedvábí se/ tře o tyčkový plot/ růžová kombiné/ o schnoucí palmy.*“ (114) Motivy neidealizovaného chápání lásky a vztahu, vyprázdňenosti slova a „*stvořitelské smrti*“ (Alena Štěřbová) se objevují i v autorových dramatech té doby. Topolova básnická tvorba se stává reflexivní lyrikou v pravém slova smyslu. K myšlenice často rozvíjené básnickou variací a zakončené pointou se druží vyznačeské verše nabývající podoby příběhu, filozofické úvahy a eseje v básni.

Báseň-intermezzo z roku 1968 vnáší do Topolovy poezie následujících dvou desetiletí konkrétní dějinnou situaci normalizačního bezčasí a prohlubující se bolestný zápas úzkosti a naděje. Tento zápas nachází svůj formální projev v prolínání volného verše s tradičními strofickými útvary, verš je však kakofoničtější, rozbíjí intonační proud a hudební melodii, prosvětlení a průhledy kontrastují s drsnou syrovostí obrazů, inspirovaných mj. Williamem Blakem a Johnem Donnem, které

autor překládal. To vše je provázáno úporným hledáním nesamozřejmě a dramaticky pojímaného křesťanského řádu a životní jistoty. Variace základního existenciálního obrazu hledání tváře vplývají do volných úvah a biblických aluzí ve všeprostupující atmosféře marnosti: „*Ach/ být/ pro jednou absolutně být/ nebýt hrobař radostných chvil/ stavitel neobyvatelných ložnic.*“ (237) Dobová situace sem vstupuje i protestní notou proti měšťáctví a mamonářství a biblickými parafrázemi se společenským a historickým rozměrem. „*Kde to asi jsme?/ Někde mezi –/ ani vně ani uvnitř/ [...]* Odnikud nikam někde mezi.“ (235) Tato prázdnota, nesvoboda a metafyzické bezdomoví se promítají rovněž do vztahu k poezii. Pojetí básně jako posledního útočiště („*Ach/ nebýt/ bych si přál/ v básni přežít*“, 237) vzápětí střídá skepse: „*A vidouce propast od člověka k Bohu/ přemosťujeme ji lávkami poesie/ šalebné děvky jež má nahradit/ akt stvoření.*“ (241)

Téma času, přítomné v Topolově tvorbě od počátku, vrcholí v nedokončené skladbě *Liturgie času*. Prolínání časových rovin v komplexnosti obrazu umožňuje konfrontovat minulost a budoucnost v normalizační době, kdy je čas vnímán jako bezčasí, kdy se nenaplnuje: „*Nic není věčné všechno uplyne/ Všeho je do času a všechno žije/ K věčnosti prchá to co pomíjí.*“ (264) Takovým způsobem pojmenovává Topol lapidárně bezmoc slova nad paradoxní podobou bytí ve verších z osmdesátých let („*...v duchu přemíláme/ sypkou saharu prázdných slov*“, 322), a v *Liturgii času*: „*Slovo se vyslovit nedá/ Odpověď nečekej žádnou/ Máš slovo měj si máš nic.*“ (265) Navrací se zde ke všednosti bez nadbytečné poetizace a expresivity, do ztlumené a komornější atmosféry vstupují i verše výpravné (cyklus *Epik VII.* oddílu). Doba, na niž neodkazují jen občasně politické motivy, ale především celkový pocit bezvýchodnosti, přináší s sebou otázky po původu a povaze zla: „*Nerozumím zlu světa v tom to vězí.*“ (313)

Bezútěšnost, téma zmaru a smrti, hojně obecně v ineditní lyrice těchto let, vyvažuje Topol lidskou solidaritou v básních dedikovaných přátelům. V textech je přítomen i zvláštní humorný nadhled a vyrovnanost (někdy přecházející v jízlivost a hořký úsměšek), pramenící převážně z úžasu nad stále se obnovující vůlí k životu. Lapidárnost přerůstá do využití folklórních prvků v podobě říkadel a exempel postihujících absurditu životní situace: „*Šel mi pod okny kamnář/ asi nám spadla pec/ a to jsem vyhlížel klempíře/ máme děravou střechu/ nakonec přišel truhlář/ nedovedl udělat rakev.*“ (335)

Tendence ke znejíšťování se projevuje také v Topolových hrách ze sedmdesátých let se zdůrazněnými tématy smrti a tvorby, v nichž ze ztracených jistot zůstává pouze jediná – domov. Ten je stejným způsobem vnímán rovněž v lyrice prostřednictvím obrazů země, české krajiny, vesnických motivů, návratů do světa dětství. V prostých a zniterněných verších prokmitají záblesky naděje a touhy po lidské důstojnosti: „*Věčně den po dni chvíli od chvíle/ dětsky se dožadovat slov.*“ (355); „*Jsou žebroty po kterých bych nešel...*“ (308) Přesto zahlcující úzkost zasahuje poslední básně: „*Není*

komu to říci a není co./ Den se neprobudí, noc neusne./ Ptáci nepohnou křídlem./ Naplnilo se všecko, až po okraj.“ (396) Váže je tak s básní-epilogem: „Ach Bože šeptaje se ptám/ nerozvážeš můj slib...“ (399)

Mnohovrstevnatá reflexe v Topolově poezii se projevuje nejen např. v rozkmitu mezi motivy tělesnosti a neokázalou spiritualitou, ale právě ve vztahu k jazyku, okouzlením slovy a jejich bohatstvím a zároveň až asketickou nedůvěrou k nim. Závěrečné verše se stávají úpěnlivou prosbou, jež je svědectvím básníkovy pokory, věrnosti, hluboké samoty a trpělivého lidského zápasu. Nadčasový charakter *Básní* plyne jak z této tíže, tak i z naděje: „*A napohled je takový hřbitov/ (i kdybychom byli bez víry)/ tlukoucí srdce v mrtvé krajině// I kdyby to nebylo předpověděno:// Zmrtvýchvstání.“ (341)*

Ačkoliv je Topolova básnická tvorba osamoceným projevem v kontextu české poezie, tvoří její základ snaha o obnovu duchovního rozměru lidství, již navazuje na spirituální lyriku třicátých let. Svým životním pocitem, jehož jádrem je pojetí světa v rozporech, a analytickým způsobem tvorby se Topol stýká s protichůdci avantgardní poezie (František Halas, Vladimír Holan, Jan Zahradníček, Richard Weiner), částečně se sblíží se skupinou tzv. „šestatřicátníků“ a podobně jako u básnické tvorby jeho souběžců-solitérů (Zbyněk Hejda, Jan Zábřana) se do autorovy meditační lyriky mísí rys vědomého outsiderství.

Ukázka

Poříčí

Měl jsem za to že to je Sázava
řeka mého života
ale byla to Léthé
Zapomnění?
Je tam dosud v poli kaplička
a viditelně překáží
traktorům v lánu obilí
(v kterém jsme se – jak je to dávno? –
zběsile milovali!)
a přece ji oborávají
a nikdo si až dosud netroufal
řečeno stručně: sejmut ji a konec
Jako by tam stálo znamení
s výstrahou: poškození se trestá
Ještě v minulém století
(říkala mi moje babička)
se tam vyorávaly kosti a meče
chabé pařáty dávné bitvy:
Roku čtrnáctset dvacet tam bojoval Žižka

s katolickými pány
 Je to dávno
 Ale nad krví jednou prolitou
 je těžko jen zakrákorat
 nedá se vybagrovat
 ani se nad ní nedá prásknout bičem
 Buď to je právě v tom
 Anebo to už není v ničem
 (364)

Vydání

Básně (ed. Jan Šulc), Torst, Praha 1997; zčásti in *Básně a jejich torsa*, Bonaventura, Praha 1995 (ineditně 1958).

Ceny

Nejzajímavější kniha roku 1997 (anketa *Lidových novin*), 1998.

Reflexe

Topol znovu a znovu zpřítomňuje jak základní situaci každého člověka rozepjatého na horizontále mezi zrozením a smrtí, tak i naději, že silou k vertikálnímu bytí se lze vymanit z časnosti.

Bronislav Pražan: „Jenom na rumišťích už přetrval Bůh?“, *Týdeník Rozhlas* 1997, č. 52, s. 4.

Jsou [Topolovy básně] plné reliéfů, hrotů, ostnů, hran, bolestných ran, ale také paprsků, světla, šeptů, holubích křídel, lkání flétny. A jako by mezi tím dole a nahoře, malým a velkým, trnitým a slastným bylo samo sobě ponecháno slovo, jazyk. Málokdo v současné české poezii se do něj umí ponořit tak hluboko jako Topol, tolik z něj na světlo vynést, tak efektivně si s ním hrát a tak přímo až „detektivně“ s ním zacházet. Ponor do jazyka je Topolovi zároveň spirálovitým sestupem do sebe sama.

Miloš Doležal: „Básnické bloudění pod krovem vlastní duše“, *Lidové noviny* 27. 9. 1997 (přil. *Národní 9*).

Jako by tedy Topolova poezie v mnohém byla ponornou řekou české poezie, uchovávajíc v sobě paměť toho, co zůstává skryto – někdy i dlouho a téměř vždy stranou vývojových úkolů.

Zcela vespod Topolovy poezie se však nachází samota, ne už ta depresivní z vymeteného času dějin, nýbrž řeholní klauzura zasvěcenosti poezie.

Jiří Trávníček: „Utajený básník“, *Host* 1998, č. 1, s. 14.

Slovo autora

Možná mě víc přitahovala hudba nebo výtvarné umění, ale to mi nebylo dáno. Zbyla na mne slova, tak s nimi musím zápolit. [...]

Jazyk mě v životě fascinuje snad úplně nejvíc, od té doby, co jsem začal vnímat a co jsem začal rozum brát. [...] Vždycky jsem byl šťastný, když jsem mohl použít nějaké pozapomenuté slovo nebo posunout trochu jeho význam nebo pracovat se zkratkou.

A abych to rozšířil – nejenom jazyk, ale i zvuky. Nezajímá mě jenom jazyk příslušející pánovi tvorstva, ale přiznám se, že mě zajímají i hlasy ptáků, zvířat, šumění lesa a zkrátka všechno, až po třísknutí hromu. Celou dobu, co píšu, proto vím, že mně hrozí jedno nebezpečí [...] – jakési obžerství jazykem.

„Zbyla na mne slova“ (rozhovor vedly Barbara Mazáčová a Terezie Pokorná),
Revolver Revue 1991, č. 16, s. 125, 140.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: J. Trávníček, *Host* 1998, č. 1, s. 11–14.

RECENZE: I. Fic, *Box* 1997/1998, č. 7; J. Suk, *Nové knihy* 1997, č. 41; M. C. Putna, *Respekt* 1997, č. 49; B. Pražan, *Týdeník Rozhlas* 1997, č. 52; M. Doležal, *Lidové noviny* 27. 9. 1997 (příl. *Národní 9*); M. Exner, *Tvar* 1998, č. 1; M. Pokorný, *Mladá fronta Dnes* 31. 1. 1998.

Nikola Richtrová

IVAN WERNISCH: CESTA DO AŠCHABADU NEBOLI PUMPKÉ A DALAJLÁMOVÉ

(1997)



Ivan Wernisch (* 1942) je básník suverénní imaginativní svobody a v jeho poezii se setkávají v podivuhodné a pestré směsici velmi různorodé, časově i kulturně vzdálené tradice, stylizační masky a inspirace: svět folklóru českého, stylizované situace, krajiny a příběhy ruského původu, tradice expresionistická a avantgardní, kramářské písně, morytáty, středověká literatura, bestiáře, snáře, parafráze staré poezie čínské, japonské či arabské, svět divadla atd. Tyto často antikvované, knižní a archaické tradice autor znovu oživuje cestou spontánní imaginace, rafinované stylizace a mystifikátorského úsilí. Pro první sbírky je příznačný be-

zelstně dětský pohled na svět a poetizace nejprostších věcí života prostřednictvím zdůvěřňujících personifikací a využitím postupů lidového a naivního umění (*Kam letí nebe*, 1961; *Těšení*, 1963). Svěbytný, melancholicky laděný, obrazně bohatý a výrazově průzračný básnický svět stvořil ve sbírce *Zimohrádek* (1965), postupně v jeho poezii sílí pocity existenciální úzkosti, strachu ze smrti, absurdity a prázdnoty života (*Dutý běh*, 1967; *Loutky*, 1970). V době normalizace jeho poezie mohla vycházet pouze v samizdatu a v zahraničí, po roce 1989 vydal řadu nových sbírek, v nichž se mísí básnické i prozaické texty, parafráze s vlastními verši, autentické dokumenty s vysoce stylizovanými básnickými útvary, hravé anekdoty a hříčky s trýznivými existenciálními groteskami (*Doupě latinářů*, 1992; *Pekařova noční nuše*, 1994; *Zlatomodrý konec staříčkého léta*, 1994; *Proslýchá se*, 1996; *Jen tak*, 1996). Tohoto rodu je i knížka *Cesta do Ašchabadu*, složitě komponovaná sbírka, která je nejen protiválečným mementem, ale také bizarním kaleidoskopickým podobenstvím o zaslíbení smrti a archetypální cestě lidského rodu do lůna nicoty.

Sbírka je budována na napětí mezi rafinovanou stylizovaností, podpořenou herní kreativitou a mystifikací, a dokumentární doličností či autenticitou válečných záznamů. Umělost opracovaná bohatou kulturní tradicí je zde konfrontována se syrovostí a hrůznou výmluvností přímého svědectví, realistický detail je spojován s básnickým obrazem, lyrická zastavení vyňatá z proudu času se střetávají s dějově bohatými válečnými příběhy či epickými situacemi, poezie s prózou, texty žánrově obtížně zařaditelné kvůli své beztvorosti se mísí s pečlivě vykrouženým tvarem starých orientálních veršových forem. Tato pestrá směs různé žánrové, kulturní, civili-

začnící, časové i prostorové proveniencí však vytváří přes svou malebnou strakatost a disparitnost jednotlivin významově soudržný básnický prostor pro existenciální tázání po smyslu lidské cesty časem a životem.

Wernischovo mnohvrstevné básnické podobenství je složeno z textů různého typu. Jádrem jsou příběhy, záznamy či dokumenty z bojišť, z válečných situací, které jsou nahlíženy ze dna životní bídy, většinou z pozic plebejců. Člověk je představován jako oběť válečného běsnění a před čtenářem defilují fragmenty příběhů válečných zajatců, zběhů, českých legionářů v Rusku, příslušníků francouzské cizinecké legie, vojáku řady národností, Němců, Francouzů, Čechů, kteří zoufale bojují o udržení holé existence. Jejich životní situace je obdobná – koušou je vši a blechy, mají hlad a žízeň, jsou vystaveni absurditě, drilu, nesmyslné a zvrhlé vojácké morálce, vydáni na pospas utrpení a smrti. Tyto dokumentárně pojaté příběhy záměrně elipticky a lapidárně vyprávěné vytvářejí obecný obraz lidského utrpení, v němž všechny války splývají v jedno peklo a celé dvacáté století se jeví jako století válečných katastrof ničících lidstvem.

V německy psaných mottech, která klade básník do čela některých těchto textů, je ještě zvláště na univerzálnost tohoto katastrofického vidění: člověk je za všech dob vystaven stejné situaci, ať už je to v době třicetileté války, ať za válek novodobých. Z těchto textů je patrný i ironický a satirický odstup od kamarádství ve zbrani („*Když jsou pospolu váleční kamarádi,/ je to tak krásné, jako nic jiného*“, 53 [překlad Karel Piorecký]) i od vojácké situace vůbec („*Mým žoldem je sýr a chléb/ a tak vůbec co mi Bůh nadělí;/ všechno je mi po chuti./ Když jen živobyť mám,/ chléb, vodu a fajfku tabáku,/ tak se s tím spokojím./ Z třicetileté války*“, 58 [překlad Karel Piorecký]). Zvláštní součástí těchto válečných textů je letecký cyklus čtyř básní (*Výlet – Bombardamento di Vienna, U císařského letectva, Z dějin leteckého umění a Duce*), který je v humorně travestované rovině ironickou vzpomínkou na „*veselou válku*“, na avantgardistický obdiv pro aeroplány (civilismus, futurismus). Obdobně jako zvýraznění nesmyslnosti, absurdity a nahodilosti lidského života v ořesu první války působí i dadaistické kreace experimentální povahy, doplňující jako motta tyto válečné texty.

Druhou vrstvou básní jsou parafráze či volné překlady válečnických a bojových popěveků různých divošských národů. I zde můžeme v pozadí objevit avantgardistické okouzlení uměním přírodních národů, které je však překryto agresivitou, s jakou se tematizuje zabíjení, oslavuje role bojovníka a opěvuje smrt: „*Pantera jsem zabil/ a to je lepší, než kdybych zabil muže/ Lepší než zabít mnoho mužů/ Jsem panter.*“ (22); „*Pohledte, jak strašlivý je náš bůh, náš strašlivý otec!/ Náš bůh, otec válečníků, je strašlivý!*“ (87) Všechny tyto magické zpěvy, ať už je zpívali severoameričtí Omahaové nebo Pygmejové z rovníkové Afriky, Eskymáci z Hudsonova zálivu nebo si je dotvořila imaginace básníka (*Vítězná píseň, Rakve jdou*), znovu jen dokládají kulturně-antropologický rozměr lidského směřování ke krutosti a smrti.

Obdobného rodu je i vstupní báseň celé sbírky (*Ty, která hledíš*), jež tvoří samostatný oddíl sloužící jako předzpěv celé knihy. Tento básnický popis pohřebních mu-

mifikačních praktik a magických obřadů ve staroegyptském duchu ukazuje znovu ono zaslíbení smrti: „*Tvé oční jamky vyplním narcisovými cibulkami,/ tvá oční víčka uzavřu a položím na ně malované střípky/ a pak mne spatříš/ [...] Do nosu vsypu pepřové kuličky/ Luzná/ Tvé tělo vyplním plátnem, smolou a pilinami,/ do kůže vetřu ti zlatý prášek,/ pak přidám barvy. Barvy: vlčí mák,/ lotosy, chrpy, chryzantémy,/ větvičku z vrby, květy akácií/ a budeš luznější.*“ (11)

Protiváhou epických textů z válek i válečnických popěvků jsou lyrická zátiší (často v podobě starojaponské veršové formy haiku), jejichž funkce spočívá ve zklidnění a v kontrapunktickém zadržení času vzhledem k dramatickým a situačním básním s válečným tématem. Jiným významovým posunem výchozího děsivého tématu jsou pak texty uvádějící na scénu taoistického mnicha Yün-mena a zen-buddhistického mistra Kadó. Anekdotické příhody těchto orientálních mudrců, kteří svým žákům nabízejí filozofickou *Cestu odsuzující civilizaci* a směřující v meditaci k přirozenému stavu lidského života v lůně přírodních zákonitostí nebo ukazující k momentu osvětlení (jehož lze docílit náhlým prohlédnutím, pochopením nejvyšší pravdy, nevyjádřitelné, postihnutelné pouze v mlčení), slouží spíše k vykouzlení pobaveného úsměvu, někdy však skrývají i mrazivé poznání. I tyto filozofické anekdoty a příběhy se pohybují na hraně parodie a oba orientální filozofové jsou spíše komickými figurkami než skutečnou protiváhou trýznivého poselství sbírky: „*Jednou si mistr Kadó jen tak vyšel na procházku do polí a vrátil se odtud s rozbitým čelem a s odřenými koleny. V náruči nesl veliký, těžký kámen. Žák, který toho dne z mistrovy chatrče vyháněl mouchy, se podivil. Proč ten kámen? Ač vyhlíží jako každý jiný, pravil mistr Kadó, právě tento kámen na mne číhal na cestě, aby se mi připlel pod nohy. Nevím, jaký k tomu měl důvod, a také nevím, co ještě hodlá proti mně podniknout, proto jej chci mít stále na očích.*“ (42)

Motiv životní osudové cesty spíná všechny jednotlivé typy textů ve sbírce. Tato cesta je konkretizována do válečných příběhů, často situována s topografickou detailností a přesností (před čtenářem defiluje množství exotických místních jmen z celého světa, jmen zapadlých v čase i prostoru, která básník vyvolává znovu k životu). Ale tato reálná cesta do Ašchabadu ztrácí přes množství doličných detailů svou konkrétní podobu a stává se symbolickou cestou trýzněné lidské existence. Příběhy na nás útočí nejen soucitem s trpícím lidstvem, ale i nepochopitelnou absurditou, které člověk podléhá a přitom je jejím strůjcem, viníkem i obětí zároveň (SS Unterscharführer Pumpke – další tragikomická postava Wernischova – omylem zdecimuje oddíl svých spolubojovníků, za což je zcela absurdně nadřizenými vyznamenán, jeho četě vyslovena pochvala a ti, kdož zůstali naživu po masakru, jsou potrestáni za zbabělost). Tentýž člověk si však také uvědomuje prázdnotu a nicotnost svého života: „*Pomalů se stmívá, mám hlad a žízeň, velbloud mi utek, sakra! pomyslel si Pumpke. Posadil se na rozžhavený písek a zakryl si oči. A představil si náhle celý svůj život: hlad, žízeň... a kousek, už jen malý kousek červeného slunce. Sakra! Jinak nic?*“ (92)

Závěrečný oddíl sbírky přináší volné překlady, parafráze anonymních básní i Wernischovy vlastní básnické ohlasy středověké lyriky. I zde je patrné, že jeho pojetí překladu stírá hranici mezi autorem a překladatelem tak zřejmě, že tyto parafráze a básně na cizí motivy jsou stylově i básnický suverénním a výchozí impulz rozvíjejícím dílem Wernischovým. Doplnují knihu o ukolébavky, modlitby, žebrácké a vagantské písně, pijácké popěvky i flagelantskou litanii. Jsou to básně obrazně bohaté a výrazově lapidární, jejichž žánrovým půdorysem je píseň. Znovu odkazují k existenciální trýzni člověka za všech dob. *Cesta do Ašchabadu neboli Pumpke a dalajlámové* navazuje na předchozí sbírku *Proslýchá se* (1996) a způsobem kompozice souvisí také s dalšími autorovými sbírkami. Přináší mučivé poselství; není to pouze kniha protiválečného gesta, nýbrž hluboce skeptické dílo o lidstvu věčně zasnoubeném se smrtí.

Wernisch prošel zajímavou básnickou cestou a ve své generaci byl zřejmě nejsilněji ovlivněn postupy postmoderní literatury. Vedle výtvarného vidění světa patří k charakteristickým rysům jeho přístupu parafráze či adaptace autorů blízkých jeho poetice (expresionisté – Gottfried Benn, Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann; dadaisté – Hugo Ball, Kurt Schwitters; staročínští a japonští básníci Li Po, Tu Fu, Bašó; středověká literatura německé jazykové provenience – Hans Sachs; folklór rozmanitého národního původu – český, ruský, německý, africký a americký) a řada aluzivních her s literárními kontexty, v čemž je možno spatřovat postmodernistické rysy. V jeho tvůrčím světě se střetávají tradice a prvky velmi rozmanité ve směsi značně pestré a udivující, suverénním básnickým gestem a kompoziční propracovaností jsou však sjednocovány do definitivního tvaru. Wernisch patří mezi nejnvýraznější představitele mladé české poezie šedesátých let a jeho počátky určoval výrazově prostý svět wolkerovský, který byl vědomě naivizován prostřednictvím výtvarných inspirací (např. Henri Rousseau). Postupně se jeho poezie stávala zcela autonomní a básník si vypracovával – obdobně jako jeho vrstevníci Petr Kabeš, Miloslav Topinka, Pavel Šrut či Jiří Gruša – osobitý groteskní a fantastický svět.

Ukázka

V zimních lesích u Volchova

Věže tanků přimrzaly,
kulometry přestaly střílet,
výbušniny jen syčely,
pušku bylo třeba nosit pod kabátem,
ale vši, vši žraly jako dřív –
myslel jsem na lásku, abych nemyslel na smrt,
a na smrt jsem myslel, abych nemyslel na lásku –
dostal jsem dopis psaný v Bruselu
a v červnu
(73)

Vydání

Cesta do Ašchabadu neboli Pumpke a dalajlámové, Petrov, Brno 1997; 2. vydání (přeprac.), Petrov, Brno 2000; zčásti in *Půjdeme do Mů*, Mladá fronta, Praha 2002.

Reflexe

V sledu nastupuje válečný ryk divochů, taoistická dialektika, křesťanská litanie, velehrdinská povídka z vojenského kalendáře – živoucího člověka vůkol stěží vidět... Novela jak odrazující poselství lidí, zahynulých ve válce, vyjádřené v nejhlubší žalosti básníka nad mrtvými. To vyprávění je o nejstrašnějším ponížení člověka – o válce, o hlouposti a o krutosti, o ničené lidskosti: protestováno je řečí básnickou, nemilosrdnou-milosrdnou, mrazivou, chvílemi laskavou, proměňující: pouze básník mluví o míru, o nejvyšší lidské potřebě! Milostnost veršů násilím poničených lidí, dech mroucího, smutek zaopatřování mrtvého, beznadějně ticho...

Vít Kremlíčka: „Torna vandrůčká“, *Literární noviny* 1998, č. 15, s. 6.

Ivan Wernisch patří k básníkům, kteří své sbírky komponují s vědomím (či nadějí?), že celek je víc než pouhý součet jednotlivých částí. A právě napětí rozšiřující se propasti mezi sbírkou a jejími částmi (ne všem částem se ještě dá říkat básně) považuji u Wernische za podstatné. [...] Střídají se zde překlady a parafráze divošských lidových písní, ironické – neironické epizodky ze života dvou mistrů, záznamy prchavých zenoidních ulpění a konečně naprosté hovadiny podobající se spíše tapetám než básním (mám na mysli zejména báseň *Toto a všechny citace Hugo Balla*). Hlavní „maso“ knihy tvoří prozaické zápisky z různých bojišť rozsekané do krátkých řádků. Velmi podobně (dokonce tak podobně, že lze jmenovat, co je nahrazeno čím) je však namíchaný i předchozí opus *Proslýchá se*. Zatímco sbírkou *Proslýchá se* si I. W. sladkobolně utahuje z českého národního obrození, *Pumpke a dalajlámové* je podle mne velmi vážné protiválečné dílo.

Božena Správcová: „Cesta do Ašchabadu neboli Pumpke a dalajlámové“, *Tvar* 1998, č. 3, s. 21.

To, co se tu Wernisch pokouší básnickým slovem stvořit, není nic menšího než obraz totálního universa, symbolizovaného pestrým výběrem pojmenování odkazujících k rozmanitým epochám, kulturám i přírodninám (tradičně wernischovsky bohatý a v básních rovnoměrně distribuovaný je bestiář, čítající přes dvě desítky živočišných druhů). Kniha je svého druhu sumou rekapitulujícího básníka – sumou s účelně promyšlenou a pevně skloubenou stavbou. O to větší je škoda, že jednotlivé texty působí jen jako zdařilé imitace či parafráze tušených předloh. [...] Wernischova kniha je z těch, jimž se vzdává úcta v čtenářských anketách, a kromě vstřícných recenzí se může nadít i kolegiálních vyznání v masmédiích. Slovem: kniha, která imponuje, ale v níž je pramálo toho, čím by mohla inspirovat. Nese-dá-li na ni prach, není to proto, že byste ji tak často brali do rukou, ale proto, že za sklem je pro ni to pravé místo.

Marek Vajchr: „Za sklem a s čím jsme se v té vitrině setkali“, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1998, č. 11, s. 61.

V *Cestě do Ašchabadu* [...] se střídají texty z rozličných civilizačních úrovní, jsou zde variace divošských zpěvů, parodie zen-buddhistických anekdot, volné překlady jadrných středověkých písní a jedné novodobé romské, krajinářské miniatury i drobné žertovné příběhy, páteř však tvoří delší básně s válečnými vzpomínkami řadových vojáků 20. století. Ať už má slovo Němec, Francouz či Čech, ať vypráví zážitky z Ruska, Evropy či Afriky, všichni hovoří o agresivitě, surovosti, hrůze, tuposti, jež se skrývá na rubu válečnického nadšení, o beznaději, bídě, hladu, umírání, o vyhasínání sil a rezignaci. Obě světové války tu splývají v jedinou, v níž nikdo není přítelem ani nepřítelem, pouze ztrápenou bytostí. Složitě strukturovanou knihu lze pochopitelně vnímat jen jako další protiválečné dílo, v eschatologickém smyslu se však *Cesta do Ašchabadu* jeví jako podobenství cesty do pekel, kde orientální myslitelé, primitivní domorodci a různé groteskní figurky z doprovodných básní sehrávají roli bizarních běsiků.

Viktor Šlajchrt: „Poezie konce světa“, *Respekt* 2000, č. 18, s. 22.

Slovo autora

Proč zrovna do Ašchabadu?

Když si přečtete báseň, podle níž se celá sbírka jmenuje, poznáte, že by to mohla být cesta kamkoliv jinam. A ať už by vedla kamkoliv, byla by to pořád stejná cesta – cesta za smrtí. Všechno, co napíšu, je o smrti. Člověk pospíchá umřít a smrt mu klade do cesty nástrahy. Smrt nám překáží na cestě ke smrti.

Zařadil jste do sbírky několik zenových anekdot. Chcete naznačit, že Cesta Starého mistra je také cestou k smrti?

Ano, je. Je to cesta k nicotě. Je však velmi neobyčejná. Řekněme zábavná.

A kdo je SS Sturmbannführer Pumpke? Blbec, nebo mudrc?

SS Sturmbannführer Pumpke je mudrc a blbec. V podstatě stejný nešťastník jako mistr Kadó. Jenomže Pumpkova Cesta je přímá – vede bez oklik rovnou do prdele.

Ivan Wernisch: „Cesta do Ašchabadu neboli Pumpke a dalajlámové.“
(rozhovor vedl Michal Šanda) „14“ 1998, č. 1, s. 46.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: J. Anděl, *Obratník* 1998, č. 1; M. Děžinský, *Weles* 1998, č. 1; M. Vajchr, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1998, č. 11; P. Motýl, *Sojky v hlavě* 1999, č. 8; V. Šlajchrt, *Bar & man* 1998, č. 3; týž, *Literární noviny* 1998, č. 13; B. Správcová, *Tvar* 1998, č. 3; V. Kremlička, *Literární noviny* 1998, č. 15; V. Novotný, *Týdeník Rozhlas* 1998, č. 20; R. Burián, *Rovnost* 22. 5. 1998; V. Šlajchrt, *Respekt* 2000, č. 18.

Vladimír Křivánek

PETR HRUŠKA: MĚSÍCE

(1998)



Petr Hruška (* 1964) vstoupil do literatury v polovině devadesátých let sbírkou *Obývací nepokoje* (1995). Poetikou věčnosti, civilnosti, ba až strohého minimalismu se vřadil do těsného susedství autorských východisek, ze kterých v té době svou básnickou tvorbu budovali např. Petr Borkovec, Pavel Kolmačka či Jaroslav Žila.

Jestliže se Hruška ve své prvotině ke zmíněné poetice stále spíše propracovává a zkouší různé způsoby nakládání s básnickým slovem (někdy až na pomezí jazykového experimentu), ve sbírce *Měsíce* přichází s jasnou vizí poezie založené na důvěře v bezprostřednost smyslových (zejména vizuálních) perceptů, na lyrických pozorováních zdánlivě apoetického mikrosvěta rodiny, bytu a věcí, které ho naplňují. U tohoto pojetí básnické výpovědi Hruška setrvává bez výraznějších inovací i v následující sbírce *Vždycky se ty dveře zavíraly* (2002), nový směr jeho tvorba nabírá až se sbírkou básní v próze *Odstavce* (2004), v níž se výpověď zabstraktňuje: už tu nejde o spatření věci v její nesamozřejmosti, ale o myšlenku přistiženou ve chvíli svého vzniku. Některé náznaky tohoto procesu zabstraktňování můžeme však nalézt už v *Měsících*.

Druhé vydání uvozuje citát z románu Alberta Camuse *Cizinec*: „Už dvě hodiny se den nehnul z místa, už dvě hodiny kotvil v oceánu rozteklého kovu.“ Tato výpověď vystihuje temporální (a vlastně i existenciální) aspekt lyrické situace, v níž se mluvčí *Měsíců* nachází: zastavený čas, utkvělý okamžik, nehybná chvíle. Tato jiná časovost je významovou kvalitou, s níž je čtenář od počátku sbírky konfrontován a která se významnou měrou podílí na atmosféře knihy. Každá z básní se jmenuje totožně *Červenec*, vzniká tedy rozpor mezi očekáváním, které vzbuzuje titul sbírky, a její reálnou skladbou. Nikoliv básně na téma dvanácti měsíců a proměny přírody během nich, ale dvaatřicetkrát a pokaždé jinak červenec.

Autorský subjekt tím presuponuje nutnost zastavit se v jedné (třeba červencové) chvíli, potlačit procesuální a dynamické ve prospěch statického. Statičnost, která se projevuje rovněž v gramatice Hruškova jazyka nápadně nízkou frekvencí sloves ve finitních tvarech, není v *Měsících* něčím, proti čemu by se člověk vzpouzel, není znakem stereotypu, ale je vyhledávána jako gnoseologická nutnost. Nevzniká jako rezultat imaginativní aktivity subjektu, ale je objevována v realitě jako její přirozený

stav. Čas ztrácí dynamickou povahu, čímž se částečně materializuje a stává se spíše kvalitou prostorovou – dny jsou „rozlehlé“, mají své „okraje“, poledne je místo, nad nímž si lze uvědomit, že „až sem jsme dožili“ (31). Časové entity mají ve světě *Měsíců* tedy přirozeně také vizuální vlastnosti, a tak může být „Dopoledne kropenaté hračkami“ (43).

Teprve po zastavení a zvěcnění času je zde možná lyrická výpověď založená na důvěře ve viděné, resp. uviděné. Jako by se mluvčí obával, aby v dění neunikla jistota, že se vyslaný pohled zastaví o předmět, k němuž byl zaměřen. Je tu cítit potřeba zjednat slovům optimální podmínky pro jejich pravdivost – předmět (či předmětná situace) v dění uniká a relativizuje své nahlížení a pojmenovávání. Je třeba zastavit se. Zastavit se u věcí. Zasnit se. Právě snění, které dovoluje jiný pohled na předmětnou skutečnost, resp. vhléd do ní, je stav, z něhož Hruškův mluvčí pozoruje svět, stav, který z jeho textů sálá ke čtenáři. Jde však o snění, které neodvádí od reality, ale které naopak – a paradoxně – umožňuje procitnutí k věcem. Toto snění nerozmývá kontury věcí, ale jeho prostřednictvím lze od nich poodstoupit, vzdálit se od vědomí důvodů, pro které věci přinášíme do svého životního prostoru, a uvidět je zase poprvé.

Oním životním prostorem je v Hruškově sbírce především interiér bytu (v druhém plánu potom město Ostrava, méně již venkovský dům). Zobrazování tohoto prostoru se děje mezi souřadnicemi výška – hloubka, mluvčí konstatuje, že „kolem se zdvihá/ domácnost“ (16) a také že „bledé prádlo/ padá/ do ponížení/ hlubokého bytu“ (32). Prostor bytu je místem, kde se život střádá, kumuluje, kde „V laku vysokých pokojových dveří/ v porcelánové kaluži talíře/ odráží se/ množství života“ (34). Věci v Hruškově sbírce jako by vskutku měly oči, ba dokonce si pamatují viděné. Věci zde vědí o lidech víc než oni sami, protože je denně „pozorují“. Jedním z cílů autorského subjektu je tedy nahlédnout do pomyslné paměti věcí. Hruškův člověk totiž transcenduje materiální stránku světa a svou tělesnost právě a především pozorováním předmětných situací, resp. konstelací osob a věcí uvnitř interiéru.

Podstatná pro sémantiku Hruškova interiérového prostoru je také přítomnost zdí, které vymezují životní prostor a oddělují ho od otevřenosti a neukončenosti exteriéru, který je někdy též sídlištěm metafyzických entit: „bůh jde kolem oken/ [...] bůh jde kolem zdí/ strmých zdí s policemi.“ (44) Ale přesto není byt vnímán pouze jako vězení, mluvčí se s ohraničeným prostorem identifikuje, v intimitě a důvěrnosti hledá přesah materiálna. (V souvislosti s tendencí mluvčího setrvávat u vnímání ohraničeného prostoru bytu je třeba upozornit na korespondenci zobrazovaného prostoru s ohraničeným, koncentrovaným prostorem malé textové plochy.) Zmíněný přesah je ale možný pouze po oproštění se od stereotypního nazírání na věci. Hruškův lyrický subjekt se tedy snaží byt, v němž je doma, přestat užívat jako slepec, který ví, kde má která věc své místo, a přistupuje k nim po paměti. Proto se mluvčí snaží pozorovat věci v konstelacích, kdy se jeví jako neobvyklé, jiné. V jed-

nom z *Červenců* se mluví o „*neznámých polohách vypínačů/ a několikadenní naději/ přemístěných věcí*“ (29), to když se mluvčí přesune do nesamozřejmého prostředí letního bytu. Věci tam mají svou naději, protože jsou (na čas) zahlédnutelné, jako by jejich plná existence závisela právě na tom. Ve fikčním světě *Měsíců* platí pravidlo, co není viditelné, neexistuje – a tak mluvčí musí konstatovat „*věci v noci/ zase nebyly*“ (44). Ovšem ona naděje uviděného v konečném důsledku nepatří věcem, ale vnímajícímu subjektu, který ve chvíli zahlédnutí věci zdůvěřňuje, naplňuje svůj vztah se světem, přestává být věcnou položkou v mechanismu každodennosti a dosahuje sebeuvědomění.

Role zraku a vidění je v *Měsících* skutečně zásadní. Vizuální percepce má maximální důvěru mluvčího, což v nemalé míře ovlivňuje logiku zobrazovaných situací: „*U okna noční ložnice/ jako u okna vlaku/ jenomže venku pořád stojí/ tma stromu/ za zády hledí zvířata/ na dětském pyžamu.*“ (20) Platí zde nepsané pravidlo, že vše zrakem evidované má stejný existenční status. A tak i zvířata na dětském pyžamu nejsou (v logice básně) jen tiskem na látce, ale jsou přítomna v bytě a mluvčí nerozlišuje mezi jejich fiktivní existencí a plnou existencí ostatních věcí. Lyrické deskripce založené na akcentaci spatřeného se nevyčerpávají pouhou evidencí viděných věcí. Věci nejsou konečným cílem vidění, Hruškův mluvčí chce dohlédnout dál – k obecným vlastnostem a vztahům, ba až k samému bytí.

Autor svérázným způsobem kombinuje sensualismus a pojmovost. Jeho sensualismus netkví v opájení smyslů, je to spíš cesta k ukotvování kognitivního procesu. „*Stesk/ to je nezavřená/ zásuvka s mýdly*“ (37), píše se v básni, která je vystavěna na prostém principu definování tří abstrakt (šelest, hemžení a stesk). Abstraktní musí být u Hrušky vždy svázáno s konkrétním, jen tímto nalézá své místo v kolokacích a tak i procesu pojmenovávání světa. Pojmovost není přítomna v rozvinuté podobě, ale sledujeme tu jisté nakročení k pojmovému uchopování reality. Lze to pozorovat na jazyce některých textů, zvláště tam, kde je na místě substantiva abstraktní adjektivum, pak se mluví o „*půvabu rozlitého*“ (50), o přistoupení „*ke krajům/ pozotvíraného*“ (52), o tom, že „*teprve vrátit se tam/ pro nechané/ znamená přistihnout mečíky/ něčím rozkývané*“ (47). Pozornost je tady upřena ne na věc, ale na její obecný rys, a to zakládá viditelnost a pojmovou uchopitelnost vztahů mezi jevy.

Dalším projevem tohoto nenápadného zabstraktňování výpovědi je skutečnost, že postavy Hruškova lyrického světa nemají konkrétní jména, vždy to je jen muž, žena, syn, chlap... I když cítíme, že výpověď vychází z jedinečné a zcela konkrétní situace, tato konkretizační a individuální funkce jmen tu chybí. Jde tu tedy spíš o životy typických figur přistižených jakoby náhodou v „této“ chvíli.

Je až paradoxní, že o postavách, které s mluvčím sdílí společný prostor bytu (a společný život), se čtenář nedozví takřka nic bližšího. Lyrický mluvčí je blíže necharakterizuje, nenavazuje s nimi hovor, i když by k tomu byly příležitosti. Postavy se v pohledu Hruškova mluvčího zvětčují, jsou v básni přítomny pouze svou viditel-

nou částí, tělem, které stojí mezi věcmi, a je o něm referováno totožným způsobem jako o neživých předmětech: „*stojíme v předsíni jako horko/ jako závěs s tygry.*“ (19) A někdy je svět druhého vnímán z takového odstupu, že mizí i obraz těla, respektive je skryt za věcí: „*zvednu se/ zezadu obejmu/ zelený svetr.*“ (30) Ano, teprve za tematizovanými věcmi a předmětnými situacemi se otevírá hluboký prostor lidského, které se Hruškův mluvčí brání charakterizovat přímo, tedy abstraktními jmény, jež se tak snadno významově vyprazdňují. Setrvává u konkrétní a abstraktní, psychologické a metafyzické nechává mezi konkrétní raději jen prosvítat.

Postavy lidí tu tedy přítomny jsou, ale často je zastupují jen konkrétní věci, které k nim ukazují. Jsou to však vždy postavy bez hlasů. Hruškův lyrický subjekt se nechce dělit o svou perspektivu, nabízí pouze svůj pohled, svůj hlas. V tom je poezie *Měsíců* výsostně subjektivní. Na první pohled to tak ovšem nevypadá. Mluvčí se nezabývá svým já, to naopak potlačuje (slovesné tvary v první osobě singuláru jsou spíše vzácné), jednou promlouvá er-formou, někdy v plurálu, příště prostě bez osobního zaujetí pojmenovává viděné. Básně *Měsíců* jsou (nevtíravě) subjektivní, ale brání se být egocentrické.

V tomto skrývání lyrického já je Hruška blízký především Petru Borkovcovi ze sbírek *Mezi oknem, stolem a postelí* (1996) a *Polní práce* (1998), s ním ho pojí rovněž odhodlání „*psát oči*“, tedy pozorovat a zapisovat viděné. Jisté filiace lze také sledovat mezi *Měsící* a sbírkou *Viděl jsi, že jsi* (1998) Pavla Kolmačky, zde jsou ovšem civilnost, věcnost a poetika interiérového prostoru spoluformovány religiózním transcendentalismem. Zmíněná poetika, jejíž literární zdroje lze hledat v anglickém imagismu (především v jeho snaze o věcnost a úspornost výrazu, jak ji formuloval Ezra Pound) a v básnickém programu Skupiny 42 (v Hruškově případě lze také uvažovat o vlivu pozdní tvorby Františka Halase, především jeho zámlkovitý, úsečný verš ve sbírce *A co?*), je v mladší poezii devadesátých let přirozeně četnější, avšak tvorba Petra Hrušky (a dalších dvou jmenovaných tvůrců) je jednou z jejích umělecky nejzdařilejších realizací.

Ukázka

Červenec

Žádné další cesty

stojíme v předsíni jako horko

jako závěs s tygry

palmami

nažloutle hnědě nažloutlý

stojíme v předsíni jako horko

všechno položit

udržet byt

(19)

Vydání

Měsíce, Host, Brno 1998; 2. vydání (uprav.), in *Zelený svetr*, Host, Brno 2004.

Překlady

Slovensky (2004): *Meseci in druge pesmi*, Apokalipsa, Ljubljana.

Reflexe

Jde o sbírku vnitřně poctivou a svým založením i spolehlivou. Poctivou tím, jak dokáže být věrná vlastní poetice i jak čelí nástrahám efektů (především variačnímu virtuoznictví); a spolehlivou pak díky autorově vnímavosti vůči světu, který je též v mnohém náš.

Jiří Trávniček: „Milosti chvil, jistoty bytu“, *Tvar* 1999, č. 3, s. 23.

Nekomentuje se tu, pouze je zaznamenávána skutečnost pomocí vjemů. Tím se prožívající upozaďuje a zviditelňuje se viděné. Do básní se tak dostávají obrazy, které by v přisnlosti první sbírky neměly místo [...]. Takových výjevů ze skutečnosti může Hruška napsat spousty, ničeho se nedobývá, ničeho nehlobí. Zůstává jen banálnost obrazu a um, který tyto obrazy může produkovat jako výrobky.

Petr Boháč: „Domov, v němž žijeme“, *Souvislosti* 2004, č. 2, s. 29.

Předmětné kontury těchto básní jsou rozkmitávány jednak takovým vpádem lidského prvku do světa oněch začarovaných objektů, jednak fragmentární strukturou a eliptickou výstavbou textů. Hruška vůbec pracuje se slovem velmi úsporně, promyšleně, za pomoci filigránských stylistických prostředků dospívá k zajímavým sémantickým výsledkům.

Vladimír Krivánek: „Zátiší zabydlená časem“, *Nové knihy* 1999, č. 18, s. 4.

Hruška má neobyčejný smysl pro křehce vnímaný detail, odvalu k pozorování a paradoxně snad i dostatek básnické „flegmatičnosti“ počkat si, dokud se před ním nevyjeví pravý stav věcí. Namísto jakéhokoliv básnického pentlení či barvení zachytí pak hloubku třeba jen jediným přesně zvoleným slovem [...].

Jan Štolba: „Okamžiky (Čtyři básníci)“, *Host* 2000, č. 1, s. 13.

I v *Měsících* se Hruška vytrvale dívá na svět tímto způsobem – z perspektivy obyčejných, všedních věcí – a posouvá je z periferie běžného života do jeho středu, kde nabývají, v nečekané míře, na významu [...]. V těch všedních či opomíjených předmětech cítí jedinou konkrétní, hmatatelnou jistotu, kterou lze v úzkostném okamžiku uchopit. Není příliš důležité, že je to okamžik v červenci; je to okamžik, kdy se člověk zastaví, napjatý mezi minulým a budoucím, a začíná se chvět [...].

Věra Rosí: „Přistižené věci“, *Weles* 1999, č. 9, s. 66.

Zatímco v *Obývacích nepokojích* zhustil do několika slov téměř celý osud, v *Měsících* zkratkou popisuje jen prchavý okamžik, který však vypovídá o věčnosti. V tom je hloubka Hruškovy

poezie, v nečekaném doteku absolutního, transcendentního. Doteku, který je závrtný, protože nevyhází ze snové metafyzické atmosféry, ale vnitřního dramatu odehrávajícího se mezi každodenními předměty a událostmi.

Petr Čermáček: „Čeření místnosti (Poezie Petra Hrušky)“, *Sedmá generace* 2000, č. 4, s. 13.

Slovo autora

Ve sbírce *Měsíce* jsem ale nehodlal čas zrušit, nechal jsem ho jenom prokluzovat. Jak se protácel stále v tom červenci, chtěl jsem zaslechnout tikání jiných časů, kalendářem nepoměřitelných. Třeba „vztahový čas“ dvou lidí, jejich vzájemné vzdalování se a přibližování, jejich přijímání tohoto údělu.

„Zbývá naučit se číst...“ (rozhovor vedl Miroslav Balaščík), *Host* 2003, č. 3, s. 6.

Při psaní sbírky *Měsíce*, kterou tvoří čtyřiatřicet básní, z nichž každá se jmenuje *Červenec*, jsem myslel na fascinující větu z Camusova *Cizince*: „Už dvě hodiny se den nehnul z místa, už dvě hodiny kotvil v oceánu rozteklého kovu.“ Ta ohromná krutost zaseklého pohybu a času, která je schopna náhle vyjavit celé drama toho, kdo hledá svůj obsah!

„Veršem se dá úžasně mlčet“ (rozhovor vedla Olga Stehlíková), *Lidové noviny* 10. 2. 2005, s. 25.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: J. Trávníček, *Host* 1999, č. 8, s. 10–13; J. Štolba, *Host* 2000, č. 1, s. 12–16; P. Boháč, *Souvislosti* 2004, č. 2, s. 23–34; K. Piorecký, *Host* 2005, č. 10, s. 13–15.

RECENZE: (old) [= Ladislav Soldán], *Rovnost* 9. 12. 1998; V. Rosí, *Weles* 1999, č. 9; V. Křivánek, *Nové knihy* 1999, č. 18; J. Trávníček, *Tvar* 1999, č. 3; O. Macura, *Tvar* 1999, č. 3; P. Čermáček, *Sedmá generace* 2000, č. 4; M. Jareš, *Tvar* 2005, č. 2.; R. Fridrich *Tvar* 2005, č. 2; O. Horák, *Lidové noviny* 12. 2. 2005.

Karel Piorecký

PETR KABEŠ: PĚŠÍ VĚC A JINÉ PŘEDPOKOJE

(1998)



Básnický soubor tvorby z let 1979–1998, která ve své většině nebyla dosud publikována, tvoří zároveň první svazek sebraného díla Petra Kabeše (1941–2005). První oddíl obsahuje konečnou verzi dříve již dvakrát vydané sbírky *Pěší věc*, další části souboru – *Předpokoje* a *Soukromí trojzubce* – obsahují převážně verše starší a dosud nepublikované. Tímto edičním počinem se autor dobírá nejen definitivního znění svých textů, ke kterým se mnohokrát vracel a jež nově a nově přepracovával, ale ukazuje čtenáři ucelenější vzhled do svérázného labyrintu díla a poodkrývá osobité rysy svého básnického vývoje k vlastnímu nezaměnitel-

nému světu. Jsou zde přízračné existenciální krajiny (*Mrtvá sezóna*, 1968), „pusté země“, v nichž se odehrávají fragmentární děje a podivné rituály, jejichž smyslu nelze zcela porozumět, opakují se situace trýznivé, děsivé i snově groteskní. Kabešovy básně jsou mnohdy záměrně budovány z „panelů“ cizích i vlastních textů a do hermetického labyrintu jeho básnického světa tak vstupují zlomky rozmanitých citátů a vytvářejí polyfonní pozadí pro niternou výpověď (*Odklad krajiny*, 1970; náklad zničen). Jestliže je pro jeho samizdatové sbírky ze sedmdesátých let příznačné užití kontrapunktické koláže vlastních veršů s literárními citacemi a směsice mytických rituálů, křesťanské symboliky i žurnalistických frází (např. *Obyvatelná těla*, 1976), pak do jeho dalších knih zvýšenou měrou vstupuje banalita, všednodennost a dokumentárnost reality v často ironickém či tragikomickém duchu (*Těžítka*, 1994).

Titul knihy *Pěší věc a jiné předpokoje* odkazuje podle doslovu Václava Bělohradského ke slovům Jeana-Paula Sartra, který měl při své návštěvě Prahy v šedesátých letech říci: „*dobu je třeba obohatit o existenciální hledisko, o pěší věc našeho těla...*“ (102) Spojení „*pěší věc*“ tedy pojmenovává onen všudypřítomný existenciální aspekt Kabešovy poezie. Druhá část názvu přináší motiv provizorního pobývání v jakési neustálé vzdálenosti od tušeného středu skutečnosti: „*věčné předpokoje/ obnovená neochoť/ opouštěti je.*“ (95)

Kabešova poezie se soustřeďuje již od konce šedesátých let na několik utkvělých témat – téma básnického slova a mezilidské komunikace, vztah osobního a dějinného, přírodního a lidského, téma času jako plynutí i ulpívání a konečně téma morálního

apelu. V první části (*Pěší věc*) vystupuje nejzřetelněji téma času (i incipitní tituly básní odkazují k tomuto základnímu tématu přímo – *Zjednodušený čas*, *Roztržitý čas*, nebo v obrazech odkazujících k plynutí i setrvání – *Utkvělý prostor po odvátém větru*, *Mžít přestávalo*, *Na hladině kruhy* atd.). Většina básní variuje výchozí motiv času jako existence v pohybu (plynutí, děj, proměna) a jeho opaku, existence v trvání (statičnost okamžiku, utkvělost chvíle, relikty času). Přes předmětnost básnického slovníku (množství jmenných tvarů slovesných, substantiv často v genitivních vazbách, adjektiv a pasivních tvarů) je to pečlivě uvážená a gradační práce s dějovým slovesem, které rozhybává báseň a často poskytuje i interpretační klíč. Úspornost, strohost a předmětnost výpovědi je zvýrazněna ještě kusým volným veršem, který se obvykle skládá pouze z několika slov, často roztíná větu a občas rozdělovníkem i slovo (práce s přesahy a významotvorný nesoulad mezi větinou a veršovou stavbou patří k podstatným rysům básnickovy poetiky).

Dalším motivickým okruhem, který tvoří samostatné téma, je slovo, poezie a její vztah k lidské existenci. Velmi často jde u Kabeše o otázky poetiky, která je vždy propojena s problémy básnické noetiky i axiologie. Toto téma se objevuje v motivech slova a morfologických součástí slov – slabik, písmen, mezer mezi slovy, přesahů („*slabika rouhá se slovu/ slovo však slabiku věští*“; „*semenná slabika*“; „*absence litery*“; „*tmel mezer mezi slovy*“; „*teprve přesahy vymezují celistvost*“). Verše prostupuje vědomí, že poezie je „*utkvělý prostor po odvátém větru*“ (12), že z nevypočítatelného, kypivého žití, ze vši té hudby života zbude jen písemný záznam: „*Ale je to mnohem horší./ Byl jsi tónem, a stal ses notou na papíře.*“ (12) Motivy jazyka, řeči, hudby a poezie, konfrontovány jednak s lidskými dějinami, jednak s přírodními ději a existenciální situací, se stávají metaforami času, stávají se jeho znaky – semiotickými jednotkami v mluvě světa: „*rozmlouvá s horou, čas/ od času/ vede k ní svoji řeč./ a horu slyší odpovídat./ [...] A tak se dějí slova./ kde slova jsou, když šumy dnů/ do holého vrchu ženou/ zlato a krev, smíšené.*“ (13) Základní tematické okruhy Kabešovy poezie se vzájemně propojují, proplétají a kontrapunkticky doplňují, tvoříce tak drúzy slovních spojení, v nichž jsou na velmi malé ploše většinou genitivních metafor zvrstveny významy. Příroda, dějiny i lidská existence, vkloubeny do sebe, míří k zneklidňující symbolické šifře, v níž je vše lidské pouhým reliktem času: „*Příroda dějin, obzíráná/ za vegetačního klidu./ Stroncium v kostech Hölderlina.*“ (16) Přírodní děje, dějiny i sama jedinečná lidská existence se tak stávají tajemnými a enigmatickými znaky na mapě času.

Charakteristickými rysy Kabešovy poetiky jsou eliptičnost, věcnost až civilnost, ale přitom i symboličnost výpovědi. Básně nabývají podob jakýchsi podivných rituálů, útržků dějů, které je nám nezbytně třeba prožívat a hrát podle notové osnovy, jež je nám předem archetypálně dána, ale jejímuž smyslu ne zcela rozumíme. Některé básně působí ve své imperativnosti přímo jako návody k těmto existenciálním rituálům: „*Sáhni do té siré, do sirénní ploutve/ mezi preparáty ve vitrinách muzea/ na*

*suchu souše ať zazní/ prastará modlitba ryb/ obnov to/ obnov ten nářek i hravý sbor/
žalm za tu ódu/ óda na ten žalm.“ (15)*

Ve sbírce *Předpokoje* ještě zřetelněji vystupuje další rys Kabešovy poetiky, práce s citáty, s fragmenty cizích textů, které jsou buď vkládány do textu vlastního a vytvářejí v něm jakési významové intarzie, nebo jsou skládány podle předem daného klíče. Zde se autor dotýká tvárného experimentu a často připomíná i svou inspiraci výtvarnou (koláže, muchláže apod.). Některé básně jsou složeny z neúplných citátů (např. z Dantova *Pekla*, básně Ezry Pounda či akkadských mýtů), které nutí čtenáře doplnit tento vědomě děravý text. I zde básník pracuje s přesahy dobového s nadčasovým, záběr autentické reality se ustavičně proměňuje na zprávu o stavu světa, o dějinách, o naší neschopnosti vymknout se času. Konkrétní obraz se drobným posunem sémantickým a eliptičností výpovědi mění v reflexivní poselství, pohyb obrazu ustrne v gnómičtém poselství: „*Světa zůstávala ve slámě stáji/ loukotě kol alejí jen noční/ sousoší chvil nás hostí pojídá/ cesta nás hostí pojídá/ [...] Kdo stane se snem tadý/ pokud by jinde nebyl bděním.“ (61)*

Závěrečná sbírka *Soukromí trojzubce* akcentuje především etický aspekt autorovy poezie. Řada básní se vrací k době politické a společenské nesvobody a je hořkým odsudkem morální devastace české společnosti: „*Čtyřicet let s nástkem z vykáce-
ného/ višňového sadu,/ na sebezáchovný akt nutnosti v dobách nesvobody/ nejspíše
znělo tvoje ‚přilíš brzy‘, [...] Jak krutou odměnou/ mimikrům neúčasti, jež zakrývala/
hrůzu z omylu, děs z vybočení,/ musel být cejch konfidenta.“ (85)* V této sbírce vedle civilního rozměru výpovědi (některé básně jsou složeny z momentek či popisů zcela všední reality: „*Nad ohbím Labe pták/ plát oblačnosti stříhá,/ dokonáno jest./ Do
kvádrů pro pivovar/ na Chrudimce vysekali led.“ (97)* sílí polemický tón a představa, že „*Dějina není propadliště,/ podstročnik astronoma dán –/ převedeš v daktyl nebo
jamb/ gravitační ping-pong oběžnic?“ (91).*

Pro generační skupinu, k níž Kabeš patří (spolu s Antonínem Brouskem, Pavlem Šrutem, Ivanem Wernischem, Jiřím Grušou, Andrejem Stankovičem aj.), bylo již závěrem šedesátých let podstatným tématem slovo a ztížená možnost komunikace. V situaci publikačního zákazu přestává být toto téma exkluzivním básnickým motivem, ale stává se reálným faktem, nabývá zásadní závažnosti a je bolestně žito. Všichni významní autoři této generace po svém intenzivně reflektují bezčasí a dobový morální marasmus a nabízejí různé cesty z této situace – od univerzálních nadčasových výpovědí po časově aktuální konfrontace. Vyhraněným pólem nadčasové existenciální reflexe je právě krajina Kabešova, budovaná s minimem slov z variací několika tematických okruhů a situací. Autor konstruuje minimalistické významové srostlice, aby postihl vztahy, vnitřní protikladnost i variantnost jevů, strukturu svého pohledu na svět; patří k filozofujícím básníkům směřujícím k věčným otázkám a hodnotovým svárům a vzdalujícím se aktuálním podobám lyrické výpovědi. Generačním antipodem je mu Antonín Brousek, pamfleticky či parodicky pointující své básně

a postihující adresně, ironicky i sebeironicky aktuální podobu jevu; sarkastickým komentářem doby se stává báseň také u Andreje Stankoviče nebo Pavla Šruta. Prorůstání konkrétní věcnosti do struktury textu činí poezii těchto autorů autentickou. Množství básní, které mají charakter parafrází, travestií, perzifláží či aluzivních kontextových her (u Antonína Brouska, Pavla Šruta, Petra Kabeše, Andreje Stankoviče, Rudolfa Matyše) zase svědčí o snaze po historické a kulturní identifikaci a variuje skrytě úhelné téma doby normalizace – téma paměti.

Kabeš ve své generaci patří k básníkům hluboké existenciální reflexe, který navázal na poetiku pozdní Holanovy lyriky (*Na sotnách, Asklépiovi kohouta, Předposlední, Sbohem?*) především tím, jak se zřekl bohaté metaforičnosti a svůj výraz oprostil až k lapidární gnómičnosti s důrazem na základní otázky člověka. Obdobně jako Holan je i Kabeš poeta doctus, který čerpá z řady literárních a intertextových souvislostí. Třebaže řada jeho básní působí velmi autenticky jako deníkový záznam (obdobně jako pozdní Holanova lyrika má kompozičně i tvarově podobu drobných deníkových náčrtů) se snahou zachytit moment trvání v plynutí času a zpřítomnit minulost, je v nich ukryto neobyčejné myšlenkové i tvárné úsilí, tendence k přesnosti i významové zvrstvenosti básnického výrazu. Snaha po definitivě tvaru i myšlenky vede autora k tomu, aby se stále ke svým starším textům vracel, proměňoval jejich kompozici, pozměňoval strukturu jednotlivých básní a stále se tak navracel ke svým básnickým východiskům, ke snaze zachytit svou poezií co nejadekvátněji složitou neopakovatelnost lidského žití.

Ukázka

Řeč řeky přeložená do jiného času.

Slepejš jazyk

měkce klikatí se pod oblázky,

ve skulinách

kresba šupin pohyb zastoupila.

Dotážené mezery.

Tmel mezer mezi slovy.

Narodil jsem se tam

a už tam nejsem, ani místo

neulpí na místě hladu. Nečasem

opracovaná kostra ryby,

leklý sníh.

(34)

Vydání

Pěší věc a jiné předpokojí, Atlantis, Brno 1998; zčásti in *Pěší věc*, Obrys/Kontur – PmD, Mnichov 1987; rozšíř. in *Pěší věc*, Československý spisovatel, Praha 1992.

Ceny

Cena Jaroslava Seiferta, 1995. (Za první a druhou verzi sbírky *Pěší věc*.)

Státní cena za literaturu, 2003.

Reflexe

Básnické dílo Petra Kabeše fascinuje tím, jak nenápadným pohybem rozdvojuje nastolené obrazy, aby se na nás valily jak puklé kry. Náš pohled po nich přeskakuje sem a tam, hledá původní spojitost, hledí znovu scelit ten ještě čerstvý šev. Původní celek se však už rozplývá a mizí. Z textu zůstala nejasná zpráva. Je ji třeba nejen číst, ale také soustředěně pozorovat ten pohyb, který ji znovu přivolává.

Marie Langerová: „Nejde už o těla, jde o detaily“, *Host* 2000, č. 4, s. 10.

Básník ze slovní masy holanovsky sochá tvarově minimalistické básnické skulptury, jejichž dorozumivacím prostředkem není jako u figurativních soch pouze výsledné gesto; výraz, energie sdělení je skrytá již v použitém materiálu (v jazyce) a v jeho opracování.

Petr Běleš: „Pokus o objevnou procházku Pěší věcí a jinými předpokoji“, *Host* 1999, č. 4, s. 7.

„*Přesahy vymezují celistvost*“, píše P. Kabeš v jedné z básní [...]. V tom je třeš smyslu knihy. Přesah je v ní důležitým formálním prostředkem. Užívá-li Kabeš na konci verše rozdělovník, který odsunuje část slova do verše následujícího, má to svůj významotvorný smysl: ten tkví v anticipaci významu a jejím potvrzení či zklamání. Octne-li se např. v takové poloze slovo „za – tím“, jde o antiklimax: „ZA“ mohu chápat jako předložku (před – ložku), signující metafyzické očekávání, příslovečný dovětek mne však srazí do provizoria chvíle; podobně u slova PRO – pouští nebo PŘED – poslední. Kabešův verš je úsporný a úporný, strohý, někdy civilní, má však citlivou metaforickou a eufonickou tkáň.

Milan Exner: „Nad básněmi Petra Kabeše“, *Tvar* 1999, č. 11, s. 21.

Je tu řečeno: vše na tomto světě je dáno zprostředkovaně, vše je prostředkováno, nic není původní, vše je osvojeno, i vědomí a paměť, jednoduše, vše je propůjčeno! Shrnují se prožitky zaznamenané v *Pěší věci*: je to poezie nekonečně rozložitého pocitu nejistoty a z něho plynoucí skromnosti v okamžiku, kdy jsme odkázáni na vlastní vědomí. Je to i poezie těžkomyslnosti z toho, že cizí vědomí nezbadatelným způsobem uchopí naši existenci, jež je v podstatě neuchopitelná, a bude s ní libovolně nakládat.

Igor Fic: „Pěší věc a jiné předpokoji“, *Aluze* 1999, č. 1, s. 168.

Básně *Pěší věci* jsou stylizovány jako lapidární záznamy „konfliktní situace“, jejímž impulzem je kontroverzně formulovaná sentence („*musel být šílený ten bůh, kterého jsme stvořili*“; „*svědčit znamená k pravdě se promlouvat*“) či lapidární oxymóron („*příroda dějin*“; „*mluva ryb*“). Tyto situace jsou vizualizovány jako poziční střet jednotlivých detailně nazřených dějů.

Marek Vajchr: „Vymknutá mementa“, *Kritická Příloha Revolver Revue* 2001, č. 19, s. 98.

Slovo Autora

Stane-li se řeč modlou, může se skácet. Ať tedy zůstává Bohem a láskou, touto nemístnou přítomností.

Věřím na různost takovou, že stojí řeči za to, aby se ji sebou pokusila překonat.

Věřím na ctižádost řeči.

„Z průběžných zápisků...“ (připravila Anna Kareninová), *Tvar* 2005, č. 14, s. 8.

Bibliografie ohlasů

KNIŽNĚ: V. Bělohradský in *Pěší věc a jiné předpokoje*, Brno 1998, s. 101–104.

RECENZE: I. Fic, *Aluze* 1999, č. 1; P. Běleš, *Host* 1999, č. 4; J. Rulf, *Reflex* 1999, č. 11; M. Exner, *Tvar* 1999, č. 11; M. Langerová, *Host* 2000, č. 4; M. Vajchr, *Kritická Příloha Revolver Revue* 2001, č. 19.

Vladimír Křivánek

PAVEL KOLMAČKA: VIDĚL JSI, ŽE JSI

(1998)



Po textech uveřejněných spolu s básněmi Bohdana Chlábce, Ewalda Murrera a Miroslava Salavy ve sborníku *Básně* (1989) vydal Pavel Kolmačka (* 1962) v průběhu devadesátých let básnické sbírky *Vlál za mnou směšný šos* (1994) a *Viděl jsi, že jsi*. Ve druhé knize jsou kontinuálně zachovány některé tendence příznačné pro autorovu prvotinu, především však došlo k významným proměnám. Zatímco ve sbírce *Vlál za mnou směšný šos* byly ještě patrné stopy tradiční spirituality, obraznosti a metaforiky, prosté, idylické stylizace, druhá sbírka již představuje svěbytné tvůrčí gesto, prohloubení tvarové i sémantické.

I zde je základní významovou polohou snaha subjektu transcendovat z uplývajícího bytí, snaha dobrat se smyslu konečnosti. I tato sbírka je tematicky dosti sevržená a prokomponovaná, má lineární, vzestupnou křivku. Vyznačuje se iniciačním charakterem – subjekt se na jejím konci proměňuje, jako by překročil věk nezralosti a vstoupil do věku dospělého. Děje jsou situovány na symbolický práh – čas i subjekt se točí v jistých kruzích (vrací se otázky, motivy, témata). Subjekt v této sbírce obchází kruh, na jehož počátku i konci stojí hodnotově proměněný „stávající řád“.

Knihla sestává z pěti oddílů. V první části, *Tobiáš se směje*, je dění uzavřeno v prostoru domu, ve světě domova. Vnitřní rozpoložení subjektu koresponduje se zobrazením prostoru, který je detailizován prostřednictvím věcí – věci tvoří mikrokosmos, v němž se však rovněž zračí makrokosmos (motiv věcí se ve sbírce vyskytuje často, ať už jde o konkrétní rekvizity, tedy prvky, jež utvářejí prostor a mezi nimiž se subjekt pohybuje, nebo o sémanticky zatížené předměty). Celý mikrosvět domova je (nejen zde) pojímán až metafyzicky, což mu vtiskává nadindividuální platnost („*A pak jsem bosý slézal po žebříku/ posbírat to, co zbylo./ Mé nohy se najednou/ opřely o hlubinu./ S hlavou zakloněnou/ hleděl jsem na bílou/ oblohu jak na světelný kruh/ a viděl víc: kořeny pampelišky,/ pavouka, slimáky a hlínu/ mezi skružemi./ Podobně jako nyní,/ když slézám do mlčení./ Podobně jako teď, když vkleče/ dívám se na zeď pokoje/ a celý dům je vlečen/ tichem/ do boje*“, 28–29). Tento mikrosvět však většinou neprozařuje harmonie. Tematizován není konflikt mezi dvěma lidmi, nýbrž existenciální úzkost pocíťovaná oběma subjekty. Především v tomto oddílu (a v závěrečné části knihy) se akcentuje blízkost dvou individualit, dialog mezi dvěma „já“ (neboť

„druhý“ ve sbírce vystupuje jako svébytný partner, nikoliv jako objekt, ke kterému se subjekt vztahuje). Ačkoliv dochází k určitému odcizení, skutečnou samotou je nepřítomnost druhého.

Básně v části *Tobiáš se směje* jsou momentkami, scénami, jež významově přesahují svou efemérnost. Samotná scéna je střízlivá, holá („*Nalévám rum. Tma zvenku/ se beze slov ke stolu přihrádá./ Pomalu v prstech otáčíš malou sklenku./ Tvůj obličej... jako by zapadal// za láhev, vinětu s pirátem./ Bude nás bolet hlava./ Už bolí. Všechno je klikaté.*“ , 23). Ke konci oddílu se ruší dominance prostoru uvnitř domu. Prostřednictvím detailu je subjekt konfrontován s rozlehlým prostorem vně. V oddílu *Proti černi* vychází z vnitřního prostoru, úzkost v něm vzbuzuje střet s vnějškem, jemuž je vydán celý mikrokosmos domova: „*Tma venku je bezedná./ Kdo sklouzne,/ zřítí se do prázdna/ a je ztracen.// Je třeba držet tři pevné body:/ rukou se dotýkat stolu/ zatíženého lahví,/ nohama vyrovnávat kru/ studené kuchyňské dlažby,/ zrakem se zapřít/ o hmotu stropní lampy./ Vidět, že svítí*“ , 60–61). V této části sílí téma pomíjení také užitím formálních prostředků – řečnických otázek, úzkost je překonávána a znovu se vynořuje. Opakuje se motiv tmy, nepřítomnosti světla, celý oddíl *Proti černi* je v ní ponořen.

V závěrečné části nazvané *Viděl jsi, že jsi* roste gnómičnost veršů, rys, jenž započal už v *Proti černi*. Život je přijímán v dialektice bolesti a radosti, subjekt naslouchá známému prostoru, který vyvstává ve věcech. Mizí syrové kulisy, prostor se naopak zdůvěrňuje, dokonce i Bůh „téměř“ odpoví. Banalita všedního se stává svatou. Proměňuje se motiv ticha, jímž se často (vedle motivu noci) vytváří spojnice mezi světem subjektu a vnějším světem. Ticho je látkou vyplňující prostor; látkou, v níž se vyjevuje Bůh: „*Uprostřed ticha// je slyšet Boha, jak dýchá.*“ (57) Je ale i esencí prázdnoty, naplňuje prostor, když Bůh mlčí. Právě v poslední části knihy se z ticha prázdného, bezedného stává ticho tvůrčí, sdělující: „*Zpěv ptáka láme ticho/ na ticho jiné.*“ (82)

Mezi zmíněné oddíly jsou vloženy dvě samostatné, rozsáhlé básně: *Ezechiel v parku* a *Paprsek*. V první, jakémisi prorockém zření, se mísí patetická kazatelská promluva, eucharistické aluze s profánními ději. Transpozice biblického obrazu je blasfemická, groteskní zobrazení tématu transcendence značí nemožnost transcendovat. Druhá báseň, prožívaná apokalypsa, krize před závěrečnou katarzí, je úsečným dialogem subjektů, jež se nacházejí uvnitř domova – v prostoru postrádajícím elementární bezpečí, cizím stejně jako prostor venku.

Kolmačkovy texty jsou syžetové, plné předmětných zobrazení. Oproti předchozí sbírce je patrná formální uvolněnost, strofa je nepravidelná, rým sporadický, autor užívá dlouhý verš. Syntaktický celek se táhne celou strofou (častý enjambement), podobně je v rámci strofy mnohdy rozvíjen jeden obraz. V části *Viděl jsi, že jsi* se s proměňující sémantikou mění i tvar básně. Strofa se zpravidelňuje, verš zkracuje, zvyšuje se frekvence rýmu, syntaktické a veršové celky se překrývají. Autor kolísá mezi dvěma póly. Báseň je holým záznamem, účinek je vyvoláván zobrazeným pro-

storem a ději, které jsou prostě juxtaponovány a jejichž síla spočívá v korespondenci vnějšího (prostor) a vnitřního (subjekt), nebo se stává explicitní, tezoovitou – tento typ básní se vyskytuje především v poslední části sbírky: „*Jako bys náhle přešel přes hranice// do míst, kde nic a kam se stále bojíš./ Co krok, to těžká nesmyslná práce./ Na vršku kostra, jehlan triangulace./ To sem je nutné dojít...*“ (74) V knize vystupují postavy blázna a indiána; blázen ztělesňuje médium, jímž sem proudí „jiný řád“, prostřednictvím této postavy vyjevuje svou přítomnost: „*Stál, zíral do prázdna a ustrašeně hýkal./ snad věčností, snad peklem uhranut.*“ (17) Blázen však představuje i zrcadlo, jež obrací život z líce na rub a odhaluje tak, co leží na jeho dně. Prostřednictvím motivu indiána se zhmotňuje uplývající čas, autor se dotýká mýtu ztraceného ráje, jenž je osobním bezčasím, návratem k vlastnímu počátku.

Kolmačkův svět je situován do všedního dne, vyvstává v konkrétních obrysech, které jsou trhány probleskujícím abstraktním prázdňem. Záblesky harmonie vytvářejí vědomí boží přítomnosti, bezpečný prostor domova kladený do opozice k realitě „za oknem“. Dům je mytické templum – oddělený, posvěcený prostor, nejvšednější zde nabývá symbolického přesahu. Avšak je „chrámem“ bez nebeského předobrazu, o jeho „sakrálnosti“ (smyslu) se tedy pochybuje. Prostor se v této sbírce láme rovněž vertikálně. Dualita prostoru nahoře – dole se ale spíše ruší. Prostory, pohlcované tichem, nerozlišeným nekonečnem, zde splývají, prázdnota polyká oba póly. Podstatným se stává určitý meziprostor – hmatatelné konkrétum (střecha, jabloň) a zároveň prázdno nesplyvající se „zemí“, prostor, v němž je slyšet nebesa, avšak z pólu země se nelze vymanit: „*Slyšel jsem věčnost, ach, a z dvorků povyk slepic...*“ (21)

Knih *Viděl jsi, že jsi* je pohroužena v symbolickém bezčasí, tematizovaném i v jednotlivých textech. Stاتيčnost vezdejšího bytí se zhmotňuje v dějích ponořených do všednodenního času (čas jako takový bývá konkretizován denní fází). Toto bezčasí ani v závěru nepomíjí, pouze se přehodnocuje: „*Den co den, stoje u sporáku/ kuchyňským oknem vidíš čtverec dvorku./ [...] Hrst vrabců vzlétá. Jako vždycky žasneš./ jak je vše téměř nezměněno.*“ (76)

Ve středu světa stojí v této sbírce subjekt, v prvních dvou částech vyjádřený v 1. osobě, v dalších objektivizovaný (včetně 2. osoby singuláru). Katarzní sebedistance je tedy předjímana a podtržena také formálně. Modem vivendi subjektu často bývá existenciální úzkost (účinek zvyšován pouhým konstatováním: „*V noci se budím./ bojím se, že umřu.*“, 10), v některých momentech překlenovaná, v jiných zcela se vyjevující. Subjekt, jehož údělem je tělo i duše – symboly nevyhnutelné vrženosti a věčné touhy po přesahu, existuje v samotě, neboť byl Bohem opuštěn. Jeho samota však tryská též sama ze sebe, trvá i navzdory vědomí boží přítomnosti – Bůh tedy je i není přítomen. Subjekt, v této sbírce místy obohacen quijotovskou stylizací, se nachází ve stavu bezbranné obnaženosti (motiv nahoty) a směšnosti, v očekávání – čehosi neznámého, možná i toho, co není... Podstatným rozměrem knihy je téma „druhého“. Druhý se postupně stává konečným řádem, jeho nalezením, tím, s čím

subjekt skutečně splyne. Tímto „druhým“ není jen žena, ale i dítě, jež je zhmotněním transcendence v čase (vzpomínka na vlastní dětství) a zároveň ústředním bodem stávajícího řádu, jeho dalším tvůrcem a především hlavním harmonizátorem.

Transcendence zde probíhá uvnitř stávající skutečnosti – „jiný řád“ sem problemuje v podobě náhlých „trhlin“ (epifanie není jen tradiční theofanií); k transcendenci však dochází i bez průlomu zvenčí, v momentech, kdy „jiný řád“ vyvstává ve věcech, v prostoru: „*Maličký Tobiáš se směje./ Někdo s ním mluví. Kdo asi, když je sám?/ Snad ten, kdo je plyšový medvěd/ i liška či hadrový pták.// Vše rezonuje jeho hlasem.*“ (13) Tento „jiný řád“ konkrétních obrysů spíše nenabývá, přestává být výhradně Bohem, vzdaluje se, stává se téměř jen tušeným – nikoliv tedy tím, co je známo a čeho jen nelze dosáhnout. Pomíjivý mikrokosmos (dům, zem) visící v prázdnu je kamsi unášen. Prázdno se někdy absolutizuje, nelze zřít žádný řád: odtud motiv mlhy, uvnitř které vyvstávají pouze siluety věcí a prostoru, nikoliv věci samy, jen pouhé stíny. Avšak s gradací sbírky se vědomí subjektu proměňuje. Kniha vrcholí symbiózou, utkvění ve stávajícím řádu znamená zároveň utkvění v řádu jiném: „*Ve světle věčnosti/ ubíhá odpoledne.*“ (86) K dovršení proměny nazírání světa pak dochází v poslední básni *** (*Děšť smýknutý větrem...*). Základní otázka „*jsi?*“ přestává být zacílena vůči Bohu a zaměřuje se na samotný subjekt. Ten, stejně jako v knize *Vlál za mnou směšný šos*, popírá své dosavadní nahlížení, dospívá k sebedistanci („*Byls očítým svědkem, jak kdovíkam/ shrbený kráčíš podle světél vsí*“, 87). Vstupuje ze snu do reality („*V tu chvíli ses probral: Kde jsem byl?/ A kolem nic než skutečnost*“, 87), překračuje iniciační práh, dovršuje se, dozrává, proměňuje v „*probuzeného*“. Symbolem tohoto přerodu je mytický stín – subjekt má stín, tudíž je. Otázka „*jsi?*“ ztrácí význam.

Literární vlivy nejsou v Kolmačkově poezii příliš hmatatelné. Lze vysledovat afinity např. mezi ním a Bohuslavem Reynkem; také Kolmačka situuje předmětně zobrazené dění do vesnického prostoru a právě skrze něj nechává problesknout absolutno. Tendence ukotvovat děje v rurálním prostoru – přirozeném prostoru pro kontemplaci – se vůbec v debutantské poezii devadesátých let projevovala dosti silně. Také další spirituálně a existenciálně orientovaní básníci jako Miloš Doležal, Bogdan Trojak, Martin J. Stöhr, Tomáš Reichel či Petr Borkovec v něm jakožto v prvotním prostoru lidského bytí nalézají spojnicí s věčností, Bohem, stává se pro ně autonomním, autentickým řádem, prostorem, v němž se protíná život a smrt. Pro Kolmačku je tento prostor prostorem transcendence, ve kterém subjekt nahlíží pomíjivost svou i vezdejšího řádu. Citlivost vůči každodenním událostem, ve kterých se zjevuje (či může zjevit) zázračno, je pak možné vnímat v souvislosti s texty Jiřího Tomáška (*Banalita*, samizdat 1987). Předmětnost a každodennost, ovšem chápány jen jako dílčí rys básnického světa, Kolmačku do jisté míry pojí s Petrem Borkovcem či Robertem Fajkusem (sbírka *Sivý křik*).

Pavel Kolmačka bývá řazen mezi křesťanské autory či autory spirituální orientace. Ze sbírky *Viděl jsi, že jsi* se však křesťanská motivika vytrácí, Bůh je temati-

zován, avšak přestává být centrem fikčního světa, přičemž tento svět je vrstevnatý. Jen pojmem-li spiritualitu v jejím neredukovaném smyslu jakožto tematizaci transcendence, konstrukci řádů a vztah mezi nimi, můžeme o Kolmačkovi jako o spirituálním básníkovi hovořit.

Ukázka

Kvečeru bouře poškodila střechu.
 Když ustal déšť, lezl jsem nahoru
 měnit pár tašek a prasklý hřebenač.
 Bylo jasno, viděl jsem daleko k obzoru.
 Pár fátorů kouře, spojených v dlouhý fáč,
 i s mraky zůstávalo za vsí,
 krajina kamsi hnaná větrem...
 Obkročmo na hřebeni vyhlížel jsem
 jakousi zem či město, ženu,
 muže či září za andělem.
 O prázdno opřen celým tělem,
 s ústy dokořán rozhodil jsem ruce,
 zůstal tak bez hnutí a svítil jako měsíc.
 Slyšel jsem věčnost, ach, a z dvorků povyk slepic...
 (21)

Vydání

Viděl jsi, že jsi, Petrov, Brno 1998.

Překlady

Německy (2001): *Du sahst es dich gibt*, Tanhäuser, Ottensheim an der Donau.

Ceny

Cena Nadace Český literární fond, 1999.

Reflexe

Občasné zablesknutí propastnosti v Kolmačkových básních pokládám za nejcennější. Právě v těchto „šťastných“ pulzacích, v tomto uviděném se básník dostává – řečeno se Šaldou – téměř na „pomezí nevyslovitelná“ a jeho subtilní a vlastně „jednoduché“ vidění může „fungovat“ jako tajemství, šifra. V poněkud klasicizujících lyrických textech se Kolmačkovi daří stvořit (a také nám sdělit) svou přesvědčivou vnitřní vizi a pomocí ní zachytit hrůzné i posvátné.

Vratislav Färber: „Cenné je, když v básni lze opravdu něco zahlédnout“,
Mladá fronta Dnes 29. 5. 1998, s. 23.

Tím, jak Kolmačka zužuje prostor, přeladuje i jeho vnímání. Oči, které se tak rády dívaly do dále, dostávají své omezení či (prostřednictvím uší) zpětnou vazbu. Ticho, erbovní slovo Kolmačkovy druhotiny, se už nedá „sklízet“ očima. Krajina jako by došla k vlastnímu horizontu a teď už pouze opakuje sebe samu, stávajíc se sama sobě šifrou a přesahem. [...] Přes toto zastavení, ztišení a změnu perspektivy se však zdá, že někde Kolmačkova poezie uvízla ve formulkovitosti. Ticho a nicota (další z erbovních básníkových slov) by asi měly být pro básníka metami (nebo ještě spíše tabu), a ne „předměty“ k rychlému použití. Vyznačují se tím, že se na ně nedá sáhnout; a jen netrpěliví Orfeové se ohlížejí zpět.

Jiří Trávniček: „Výstup na druhohory“, *Host* 1999, č. 8, s. 11.

„Básnický“ zvlášť cenná mi přijde Kolmačkova schopnost obrazivosti zároveň jádrově prosté a subtilně rafinované: takové obrazy jako „měsíc stál na vodě/ tuň v okně“ či „zpěv ptáka láme ticho/ na ticho jiné“ upomínají nejen na Rilka, ale i na přesné jazýčky vah staročinské lyriky. [...] Těžko říci, kudy půjde Kolmačka dál. Statická uzavřenost jeho miniatur (především jich, delší věci mi připadají podstatně řidší), jež dosahují někde až hranic dokonalosti, nesnese, myslím, opakování i proto, že jejich představový svět i slovesná výbava jsou poměrně úzké.

Rudolf Matys: „Poezie ticha, dechu a světla“, *Nové knihy* 1998, č. 20, s. 4.

„Hrdelní pří“ lyrického mluvčího Kolmačkovy sbírky je zápas o víru, že vůle žít v řádu věcí nejbližších je také něco platná na vážkách všehomíra; s tím souvisí občas až obřadný patos jeho veršové kadence, z jiného úhlu pak i stylizace toho, kdo svou práci doma či na zahradě vyzývá gestem „bojovníka“ nebo „šamana“ [...]. Všednodenní děj (který se může zvnějšísku jevit i jako „nečinné“ prodlévání u věcí) se u Kolmačky stává rituálem v původním, vážném smyslu toho, co je nazřeno a vědomě přisvojeno, ne v dnešním pokleslém smyslu něčeho, co je zautomatizovaným návykem.

Marek Vajchr: „Indián, básník, světec?“, *Kritická Příloha Revolver Revue*, 1998, č. 12, s. 55.

Slovo autora

Když člověk píše báseň, nikdy neví předem, jak to dopadne. Záleží na tom, jestli se podaří zachytit to „viděné“ a přeložit to do jazyka lidského. Někdy se to přeložit nepodaří – impuls může být bezvadný, ale nepodaří se tu báseň napsat. Člověk zkouší, jestli se uzavře kruh kolem něčeho tajemného. Někdy se to nepodaří, vznikne děravý slepenec, ve kterém nic není. Je děravý, nic neobklopuje.

„Poezie není koníček“ (rozhovor vedl Antonín Petruželka), *Host* 1998, č. 2, s. 7.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: J. Trávniček, *Host* 1999, č. 8, s. 10–13; J. Štolba, *Host* 2000, č. 1, s. 12–16. P. Čermáček, *Psí víno* 2001, č. 16, s. 17–19; V. Rosí, *Welles* 2002, č. 14, s. 65–71; P. Boháč, *Souvislosti* 2004, č. 2, s. 23–34.

RECENZE: M. Vajchr, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1998, č. 12; P. Čermáček, *Host* 1998, č. 5; J. Trávníček, *Host* 1998, č. 8; R. Matys, *Nové knihy*, 1998, č. 20; V. Färber, *Mladá fronta Dnes* 29. 5. 1998; J. Salvet, *Rovnost* 31. 10. 1998; P. Motýl, *Sojky v hlavě* 1999, č. 10.

Michala Lysoňková

MARTIN J. STÖHR: HODINA HORA

(1998)



Tvorba Martina J. Stöhra (* 1970) zaujímá v kontextu české katolicky orientované poezie postavení hraniční a přechodné – autor spočívá na půdě duchovní a literární tradice, hlásí se k výsledkům vývoje spirituálně zacílené poezie, nepopíratelně ovlivněn zejména Bohuslavem Reynkem, ale i Janem Skácelem se explicitně obrací k biblické a věroučné symbolice. Zároveň chápe svou víru spíše jako akt individuální volby, vnitřní tíhnutí a směřování než jako vzývání jejích mravně nezpochybnitelných a triumfálních pozic. Po debutu *Ted'noci* (1995) Stöhr navázal druhotinou *Hodina Hora*.

Stöhrovy nerozsáhlé básně (v různých strofických variantách šest až dvanáct, v jednom případě čtrnáct veršů) přinášejí vytříbeně komponovaný, vyrovnaný a intonačně melodický celek. Cizelování formy příznačným způsobem určuje autorovu poetiku. Rafinovaně a promyšleně využívá Stöhr možností a funkcí rýmových kombinací – předkládá všechny druhy rýmu, sdružený, střídavý, obkročný a postupný, často však navozuje pocit zklamaného očekávání, kdy rým ruší či užije pouze asonanci. Zároveň ale každá báseň (s výjimkou básně poslední) obsahuje alespoň jeden rým, většinou rým přerývaný či gramatický.

Dalším formativním faktorem je stránka intonační a eufonická, realizovaná hojnými aliteracemi, echy a hláskovou orchestrací – výběr slov tu nepochybně slouží více zvukové korespondenci a sugesci než významovým intencím („*stín krve stíná*“, „*loutky léta*“). Názvuky dotvářejí náladu zaklínání či zařikávání, skandování, magického kruhu slov („*Lasice soumraku,/ hranostaj stínu/ u kolen stébel,/ v kořenech kmínu*“, 41), které mohou sousedit s maximálně oprostěným, až naiivistickým výrazem („*Pták zrno upustí,/ chce se mu níže,/ pro svaté kořeni/ u paty kříže*“, 44).

Stöhrova tropika téměř výlučně spoléhá na genitivní metaforu, i – s pro ni typickým – nebezpečím pouhého „zbásňování“ pomocí volného přiřazování a triviální poetizace. Konotace metafor mnohdy vyhlížejí evidentně, jako univerzální připodobnění na základě vizuální paralely či příměru („*lastura měsíce*“, „*sukno šera*“, „*pergamen okna*“, „*zvonek srdce*“). K základním motivům se zařazuje ubývání, spalování, mizení („*hořák srdce*“, „*samožír světla*“, „*rošty oblohy*“) a složky organismu

(krev, žíly) jako funkční soustavy, v bezprostředním pohledu záhadné a nesrozumitelné šifry („*kabala těla*“).

Složitosť a skrytosť ale neztvárňuje samotná Stöhrova faktura, ta k ní spíše jen odkazuje – i jako název básně zpravidla slouží výraz, který je dále v básni buď přímo obsažen, nebo shrnuje její téma; autor tak nezmnožuje významový plán básně, ale akcentuje sevřenost a jednodušnost tvaru. Přestože je u Stöhra centrálním lyrickým postojem sugerování atmosféry a subtilních pocitů s řadou odstínů a rozptýleností nálad, používá povytce spíše než evokaci přímý odkaz či klíčové slovo vybavující ustálené představy a spojení („*něžná práce*“, „*něžně sněží*“, „*krví něhy*“). Řada autorových obrazů může působit sama o sobě omšele a konvenčně („*desátek lásky*“, „*zrníčko slova*“, „*kříž okna*“, „*červotoč hřichu*“, „*hůl stesku*“, „*lučavka stesku*“, „*těťiva úzkosti*“ atd.), proto i část kritiky (Martin C. Putna, Marek Vajchr) poukazovala na problematičnost Stöhrovy autorské metody v úskalí odvozenosti, pozlátkového efektu a vyprázdňené symboliky. Pro interpretační účely lze ze Stöhrových básní jen obtížně vypreparovat jednotlivé metafory či verše, neboť autor klade důraz na uspořádání a básnické gesto celku s jeho zhodnocením v plnosti, uzavřenosti a dovršenosti vytěženého námětu – významová různorodost a mnohoznačnost ustupuje co nejpřesnější modulaci motivu, postižení okamžiku, kdy se dojem mění ve slova.

V autorově světě však všechno získává váhu symbolů a archetypů vnímaných všemi smysly – lze cítit i okusit „*starý vzduch od pouští, / který mne zalývá...*“ (69), připomínku archaických a mytických sfér schopných prostupovat i očarovat současné životy. Archetypální, neměnné a přetrvávající se propojuje s všedními dojmy, zkušenostmi a asociacemi v nezaměnitelnou skutečnost živého, konkrétně vnímaného bytí odehrávajícího se v obklopení čistou a hojivou přírodou. Přírodu zachycuje Stöhr ve stavu posvátného ustrnutí nebo svátečního vytržení – ze stvořenosti přírody vyplývá a vyrůstá její symboličnost, v níž přesahuje svou poznatelnou strukturu. Všechno zde získává úlohu znamení; věci, plně netušených kvalit a dispozic, nepřetržitě pracují ve skrytu nebo přítmí, ukazují mimo sebe. Schopnost nahlédnout je v jejich pravé tvářnosti či podstatě, obdržet a přijmout jejich sdělení, spatřit se v jejich zrcadle dává člověku příležitost pokročit na cestě k Bohu.

Intimní komunikace s Bohem tvoří přirozenou a důležitou součást náboženské praxe – Bůh je pro Stöhra absolutním „ty“, s nímž chce utvořit společenství v pokojném utišení, pokoře a odevzdání do jeho vůle („*do tvých rukou / všechno / co mne čeká to se staň*“, 9). Autorovy skladby s modlitebním rázem především prosí o vědomí ustavičné boží přítomnosti, ujištění o jeho účasti na našem bytí, o jeho přiblížení k uchopitelné, přiměřené a pozemské míře („*Za všechno prosím: / nebuď nám Cizí*“, 14). Druhou krajností Stöhrovy religiozity je prožitek zrazování a opouštění Boha zvláště porušováním tělesné čistoty – erotika vždy představuje také konfrontaci primární živočišnosti se zaslíbením vyšším rovinám bytí, kontrast hřichu a svatos-

ti („*Hřebem z krve slasti/ jako bych tě/ křižoval.*“, 25; „*Pak tělem do těla (s říhnutím/ střev).* On svou krev prolévá./ je tiše. Pláče...“, 39). Pohlavnost a podléhání jejímu diktátu spojuje Stöhr též s lidskou konečností, pokušením prázdnoty, s koloběhem smrti a zrození, v níž se realita sexuality překrývá s realitou pohřební („*Tak rodíme do hrobů/ a nebudem jiní./ když šelmičky pohlaví/ dokola sliní*“, 53). Jinou polohu představuje napůl hříčka, napůl prosba básně *Běda*, jemným posunem naznačující tajemnou lidskou situaci: úvodní strofa „*Neposílej na mne běsy;/ Pane. Ty od ďáblova/ mlýna, ne...*“ (47) ústí v závěrečnou: „*Neposílej ne mne běsy./ K čertu! Ty od ďáblova/ mlýna. Ne.*“ Úvodní prosba se mění v závěrečné zaklení, znejistňující původního adresáta, není zřejmé, jde-li o modlitbu či zaříkávání, či obojí dohromady.

Kvintesence Stöhrovy lyriky se objevuje v okamžicích mezi touhou po niterném vzestupu, vyvázáním a vyproštěním se z osidel hoře, stesku a žalu a příchodem nového zklamání, poranění či ztráty. Každý takový okamžik svou nevyhnutelnou zoufalostí zastupuje celý životní úděl, jehož stereotypnost může zlomit (kromě aktuálně nedosažitelné spásy) pouze smrt („*červotoč hříchu/ na moučku srdce drtí./ Je hodina Hora./ Padám z ní k smrti*“, 70). Celá životní pouť se odvíjí od neustálých odchodů, loučení a zanikání probíhajících stejně tak v cyklickém čase přírody jako v situovaných lidských osudech; tíha nutnosti vzdát se ztraceného a ukončeného mu však dává smysl, přes všechnu nostalgii a stesk jenom schopnost rozloučení či odluky udělá z věcí a vztahů naši skutečnou součást („*Máš jen co odešlo./ máš jen co/ odchází*“, 18), neboť jenom nelpění na dočasném umožňuje růst osobnosti. Stejně tak vybízí k vyrovnání se samotou, k přijetí jejího daru bolesti a smíření zároveň: „*samota je křižování –/ Samota je svatá.*“ (54)

Poezie se v těchto souvislostech stává zprostředkovatelkou mezi prostou přirozeností bytí a jeho velebností i tragikou, mezi zjevným a tajemným, živým a neživým. Stöhrova lyrika, sdružující povlovnou mírnost i vědomí ostrých hran, vyjadřuje přesvědčení, že citlivost a otevřenost vůči tragice je v lidském životě důstojnější a případnější než její neznalost a přehlížení. V autorově poezii bolestivé rozjitření překlenuje omrzelou vlažnost, navzdory tomu, že i „*láska zeje hrobem*“ (43) a „*všechno navždy patří hlíně*“ (34).

Česká poezie devadesátých let minulého století navazovala na přerušenu kontinuitu také a zejména v oblasti poezie spirituálního a křesťanského zaměření – díla této provenience usilovala oficiální kulturní politika komunistického režimu z veřejného kulturního prostoru téměř úplně vyloučit. Pro tvorbu nové generace křesťanských autorů je typická výrazná redukce či úplné vymizení vyznavačské a oslavné polohy, ztráta potřeby veřejně vyhlášovat a osvědčovat platnost a ryzost víry a stvrzovat sdílení jejích neotřesitelných axiomů; ze samotných textů lze mnohdy náboženskou či konfesijní orientaci rozpoznat jen stěží. Původní typické znaky české literární katolicity (panreligiozita, adorativnost, důraz na mystiku, mariánství, svatováclavský kult, baroko, úcta ke světcům) nahrazuje v dílech volné skupiny mladších lyriků

řazených k tomuto proudu (Petr Borkovec, Pavel Kolmačka, Miloš Doležal, Bohdan Chlíbec, Pavel Petr, Tomáš Reichel) proces duchovní vertikalizace z univerzálních hledisek, existenciální reflexivnost a svědectví o jedinečnosti osobního prožitku v jedinečném jazyce.

Ukázka

Marnost

Obleva. Opouštěn opouštíš.
Marnost svinsky ustájená.
Cesta kruhu, roky stínu,
jiný klín zas, jiná žena.
A do psích hoven padá déšť.
Znáš lásku? Zná ji Bůh?
Bída básně za vším zbývá –
V mlýnku duše hořký vzduch.
(55)

Vydání

Hodina Hora, Host, Brno 1998.

Reflexe

Jen tu a tam prozařuje ze situace, která by mohla být blízká baroknímu dualismu, ovládaná objevitelská touha. Právě ona přísnost na sebe sama, další hledání a snaha o orientaci v řiši symbolů, z nichž mnohé začínají velkými písmeny, se mi jeví z hlediska Stöhrova dalšího vývoje nejnadějnější.

Dalibor Dobiáš: „Tři sbírky mladých básníků brněnského nakladatelství Host jsou zklamáním“, *Lidové noviny* 27. 8. 1998, s. 12.

Slova-symboly jako zaklínadla nefungují. Stöhr vyvolává a vyvolává slova, ale zůstává pohroužen v obřadném a kultovním a čeká na slovo, které, až bude mít paměť, bude neposkvřené...

Iva Málková: „Telegrafické recenze“, *Host* 1998, č. 10, s. 84.

Stöhr (podobně jako impresionistický malíř) krajinu zachytí v určitém okamžiku jako jedinečnou a neopakovatelnou. Přitom každá taková chvíle, každé ustrnutí v čase, kdy věci a lidé „pouze“ jsou, odkazuje někam *za*, za sebe samého, upíná se k transcendentnu, k tomu, co (Který) dění zde na zemi dává řád.

Vladimír Stanzel: „Hodina pravdy“, *Host* 1998, č. 8, s. 95.

[...] jde nikoliv o průnik skutečného světa a skutečného prožitku do básně, nýbrž o stvoření světa z tradice víry a tradice básnické. [...] To, že Stöhr necítí potřebu nově přehodnocovat

a definovat slova jako srdce, krev, láska apod., souvisí možná s tím, že by se svět těchto básní bez nich neobešel – jsou jeho jistinami.

Ivo Harák: „Dvě z Česka, dvě z Hosta“, *Literární noviny* 1999, č. 26, s. 8.

Jako by slova byla dohnána do stavu, kdy jim nezbývá, než aby se vzájemně vyzrcadlovala do sebe. [...] *Hodina Hora* jako by Stöhrův svět ještě zahustila. Krajinky se zdají být ještě staženější; jako bychom z nich dostávali jen zlomky jejich smyslové podoby.

Jiří Trávniček: „Výstup na druhohory“, *Host* 1999, č. 8, s. 12.

Nad básněmi sbírky Martina Josefa Stöhra *Hodina Hora* [...] jsme záhy pocítili potřebu vlastnit autorův frekvenční slovník; vyšlo najevo, že třemi nejčastěji užívanými substantivy jsou – podobně jako je tomu v dílech českých parnasistů a predekadentů – láska, srdce a noc. [...] svou vnější uhlazeností stejně jako vnitřní odvozeností je to snadno vymežitelná poezie onoho dnes již velmi zplanělého druhu, kde okno je pokaždé buď zamrzlé nebo nesoucí kříž a kde lyrický mluvčí „posledním z mých prostých skutků“ je spolehlivě „v louh bolesti vnořen“.

Marek Vajchr: „O slavnosti a hostech“, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1999, č. 13, s. 68.

Slovo autora

Myslím si, že by se mi na světě líbilo stejně, i kdybych nepsal. Zároveň si představuju, že bych „něco dělal“, i kdybych třeba neměl možnost vydávat. Ale těžko by mě bavilo – jak se někdy říká – psát si pro sebe. Alespoň o nějakou komunikaci bych usiloval. Poezie, to je specifický druh prožívání a nazírání existence, který je za jistých okolností blízký každému. V šestnácti je kdekdo básníkem a tak dál... Narazil jsem na epitaf „prokletého“, předčasně umírajícího prozaika Josefa Kocourka, který si pro tu příležitost, dá-li se to tak říct, napsal pár veršů na náhrobek. Bylo to silné. Jsou chvíle, kdy člověk chce sám sebe pochopit skrze „šifru“. A ono to kupodivu funguje.

„Budou jenom tři města: Zlín, Vín a Berlín“ (rozhovor vedl Bogdan Trojak), *Lumír* 2003,

Bibliografie ohlasů

STUDIE: J. Trávniček, *Host* 1999, č. 8, s. 10–13.

RECENZE: J. Kovanda, *Psí víno* 1998, č. 7; V. Stanzel, *Host* 1998, č. 8; P. Kotrla, *Tvar* 1998, č. 16; J. Suk, *Nové knihy* 1998, č. 34; M. Mlčoch, *Hanácké noviny Den* 3. 7. 1998; D. Dobiáš, *Lidové noviny* 27. 8. 1998; R. Burián, *Rovnost* 6. 10. 1998; Z. Mitáček, *Jihovýchodní pošta* 1999, č. 1; M. Vajchr, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1999, č. 13; F. Všetická, *Literární noviny* 1999, č. 4; I. Harák, *Literární noviny* 1999, č. 26.

Jiří Zizler

BOGDAN TROJAK: PAN TWARDOWSKI

(1998)



Česko-polská dvojjazyčnost a kulturní dvojdomost, stejně jako *genius loci* slezského pohraničí, kontrast přírody a těžkého průmyslu patří mezi faktory ovlivňující lyriku Bogdana Trojaka (* 1975). Toto zakořenění v zdánlivě nehostinném a nepoetickém kraji organicky vrůstá do samotných základů jeho debutu (*Kuním štětcem*, 1996) a ještě patrnější je právě v *Panu Twardowském*.

Téma sbírky čerpá ze známé polské pověsti, která je dostupná z více zpracování, mimo jiné z operního či filmového. Pojednává o šlechtici, který svou duši zaprodal ďáblu (Borutovi) a podobně jako doktor Faust tuto smlouvu stvrdil podpisem. Příbuznost postav je podpořena také legendou o jejich vzájemné spolupráci při hledání kamene mudrců. V polském prostředí bývá navíc tento šlechtic často ztotožňován s Janem Twardowským, znalcem magie z šestnáctého století. V souboji s ďáblem se Twardowski díky Panně Marii, ke které se obrací modlitbou, nakonec zachraňuje. Není mu však umožněno vstoupit do nebe a je jako osamělý aviatik nucen vznášet se v prostoru mezi nebem a zemí. Jediným jeho pojitkem s pozemským světem se stává pavouk, kterého na tenkém vlákně pavučiny spouští na zem. Obsah této legendy je v Trojakově sbírce pouze načrtnut. U Twardowského zůstávají zachovány především jeho svůdnické rysy. Potlačeny jsou původní motivy magické, pomocí kterých je tato postava líčena coby černokněžník a mistr tajných nauk.

Sbírka je koncipována s ohledem na zvolené epické téma. Oproti předchozí autorově knize zde přibývá básní psaných vázaným veršem, které se ale prolínají s básněmi psanými veršem volným a s texty v próze. Celková stavba sbírky všechny typy textů vědomě rozlišuje a odráží snahu naplnit kompoziční záměr daný původním dějovým rámcem legendy. V tomto ohledu je kniha rozvržena do nejmenšího detailu. Po mottu a dedikaci následují tři nestejně dlouhé oddíly propojené epickou linkou. Charakteristickým časem Trojakových básní se stává noc, která prostupuje všemi oddíly. Stává se časem iniciačním, neboť právě v ní jsou získávány podstatné existenciální zkušenosti. Noc je nejenom časem spánku a dětské nevinnosti, ale zároveň časem ďábelským a svádivým. Je to čas tradičně spojovaný s nebezpečím smrti: „Však nevýskej, že tvoje křídlo vzlétlo.// Jen co se v třípytném mraku ustálíš./ Jan tebou mrští o měsíční světlo,/ jako když třískneš hrnkem o talíř!“ (15) Trojakova poezie si na-

dále ponechává nádech snovosti – do poměrně idylického světa vstupuje nejistota spojená s probíhající nocí: „*Je noc./ A já se chvěji./ Kružidly očí vyměřuji kněžiště/ se středem v bukovém suku./ Páteří se však propadám/ vstříc rudému prameni,/ v němž blikají křesadla mločích skvrn.*“ (42) Noc je také časem pokušení a touhy, časem, ve kterém se odehrává setkání muže a ženy: „*Mráz. Ve tmě ona/ k tobě si lehá./ V podbříšku dopéká/ bílý chleba.*“ (20)

První oddíl uvozený básní *Noc v polouvsí* přináší ve zhuštěných verších děje odehrávající se v noci zakončené svítáním. Přítomný dialog mezi Twardowským a Borutou nás přenáší přímo do času mýtu. Ne náhodou se v této části, hned po jedné z nejemblematičtějších básní sbírky nazvané *Oldřichův dvůr* a dokumentující autorovu schopnost ve velmi krátkých verších navodit atmosféru tajemství a zvratu („*Noc. Cosi rychlého/ k sítům se slétlo./ Zobáky. Cvakání./ Drátěné světlo*“, 20), objevuje aluze na ženskou starozákonní postavu, Samsonovu milenkou Dalilu, která svého milence zradou připravila o jeho sílu. Dochází ke střetu mužského a ženského principu; posílení symbolu ženy lze vysledovat i v odkazu na biblickou Evu: „*Tam od těch dob zní v uších svist,/ jenž způsobila první žena/ žebrovým lučičtém vymrštěná/ jak rotující štíhlá střela,/ co za letu již v muži tkvěla!*“ (29) V protikladu k zvýrazněnému archetypu ženy (pramáti) má smrt v básni *Jan Smrt ční obkročmo na živém plotě* mužskou podobu, což je rys v české literatuře nepříliš častý a v kontextu Trojakovy lyriky příznakový. Smrt symbolizuje přítomné nebezpečí, které odvážnému aviatikovi hrozí roztržštěním o měsíční světlo či pádem z výšin. Touha po odpoutání, vzletnutí a poznání, rovněž svázaná s mužským prvkem (konkrétně s postavou pana Twardowského), je však silnější. Mužský element v protikladu k ženskému podléhá svodům ďábla a tento protiklad je posílen zvolenou dialogickou formou básní *DIALOG cum lacrima I* a *II*, která zdůrazňuje panující napětí pomocí exklamací a řečnických otázek.

Oddíl druhý (*Gutský Daidalos*) je samotnou interpretací polské legendy o panu Twardowském, ze které autor vychází. Zde se projevuje Trojakova jazyková a kulturní dvojdomost a příslušnost ke kontextu nejenom českému, ale i polskému. V oddílu dochází k symbióze dvou tematických zdrojů, vyjma staré polské legendy se zde objevuje inspirace antickým mýtem o Daidalovi a jeho synu Ikarovi, jenž symbolizuje nejenom jedincovo hrdinské úsilí a ambice, ale také zklamání a nenaplněnost lidských tužeb. Obě události jsou přeneseny do zcela konkrétního prostředí slezského pohraničí. Oddíl je ukončen autorovou poznámkou, ve které se zmiňuje o jiné „ikarovské“ situaci odehrávající se v obci Guty u Třince. Zde se v roce 1935 při závodech vzňal horkovzdušný balon a o zraněné vduchoplavce se tehdy postarala mladá selka. Potomci tohoto moderního Ikara žijí prý v kraji dodnes.

V inspiraci tradičním antickým mýtem, který je dán do souvztažnosti s novější legendou faustovskou, Trojak obrací tradiční optiku a pozornost zaměřuje na postavu Daidala. V ohnisku se tak ocitá vzpurná postava tvůrce, neochotná ke smíru

s neutěšenou situací, v níž se nachází: „*Mosazné listy pil se blyští,/ lavice tonou v hvězdné střížii,/ když z lípy řeže tenké lišty/ a z žeber nová křídla klíží.*“ (44) Gutský Daidalos – pan Twardowski, zastupující mužský prvek, se pokouší sestrojít křídla, kterými není – podle básníka – na rozdíl od ženy obdařen. Verše zachycují nikdy neutuchající touhu hledače, který se nenechává od nových pokusů odradit nezdar: „*V stěžejích z hoblovaných fošen/ skřípají rozložitě vrátně./ Za nimi, jako v dílně mistra Stvoše,/ Daidalos řeže akurátně/ okrouhlá žebra,/ čepy,/ bidla/ pro svoje druhá křídla...*“ (40)

Nejkratší oddíl knihy (*Růženečkáři*) tvoří pouze tři texty, z nichž dva jsou psány prózou. Zatímco předchozí dva oddíly nesou pečeť archaičnosti, doby starodávných mýtů, je zde již krajina poznamenána současností: „*Na dně polozasypané hradní cisterny spočívala postříbřená skříňková radiostanice s prasklou kruhovou anténou.*“ (66) Podobně jako v předchozích částech je však i zde prožívána noc jako právě zakoušená přítomnost. Třetí oddíl je zároveň jakýmsi apostrofem celé sbírky, ve kterém je plně akcentován lyrický mluvčí, ve kterém se sny střetávají s realitou. Mluvčí se stává zesíleným přijímačem signálů vysílaných krajinou, její historií i současností. A i zde se objeví apoteóza ženství v mnoha podobách: „*Vítězící dívky si sypaly hranaté kameny do klína a přesouvaly tak jedna na druhou těžiště boudy, horký bod, na který tlačila veškerá tíha krásy.*“ (62)

Navzdory zastřešujícímu tematickému rámci působí většina textů sbírky zcela samostatně, bez nutné existence v celku kompozice (příbuznosti jednotlivých textů je docilováno především opakovanými aluzemi na původní legendu a s ní spojenými postavami Twardowského a Boruty). V Trojakově poezii dominuje optika dětského pohledu, kterým se snaží – jakoby přes soustavu různě umístěných čoček – dekodovat skryté a dosud neodhalené významy věcí zdánlivě obyčejných, z nichž potom vyvstávají symboly: „*Ptáš se mě v polouvsí, zdali/ znám svahy za domem/ a zda jsou všechny lněné./ Už jsme se milovali./ Teď snášíme do sklepa/ plechovou vanu plnou/ ploských sklenek.*“ (19) V *Panu Twardowském* dozrává jinoch v mladého muže a do jeho zorného pole vstupuje dívka. Vzájemný vztah mezi mužem a ženou je jedním z ústředních „dějů“ sbírky. Vedle vypjaté konfrontace se ale jedná též o vzájemnou komunikaci dvou protikladných a navzájem se přitahujících elementů, čemuž odpovídá často volená dialogická forma rozsáhlejších básní. Trojakova poezie se stává holdem ženskému elementu (není však patrné, že by se jednalo o ohlas původního mariánského náboje legendy). Muž se snaží dosáhnout něčeho, čím je žena obdarována automaticky. Zatímco ona již s křídly přichází na svět, on je nucen hledat náhradní řešení: „*Daidalos zpívá pro Koré:/ Má křídla byla rozklíčena,/ proto ty stovky hodin.../ Muž totiž není jako žena,/ která se s křídlem rodí.../ Já nejsem ty – lehounká čírka,/ které šelestí peruť./ Já v noci lepím černá brka,/ jež z cizích křídel deru.*“ (44) Žena vyvažuje neklid, který je spojován s mužským prvkem, přestože zároveň je jednou z jeho příčin.

V *Panu Twardowském* je čas lidského života konfrontován s časem přírody a časem stvoření světa. Dochází tedy k prolínání času mýtu s časem vymezeným člověku, přičemž v okamžiku smrti se oba protínají. Pozorujeme transformaci lidského času do cyklického času mýtu, který je v textu prezentován lunárním cyklem, např.: „*Dnes před setměním jsem potkal v bukovém lese pod Babí horou muže, jenž před sebou valil ohromný kus sádrovce. Až doma jsem si uvědomil, že to byl Twardowski, který tudy za novu koulívá měsíc...*“ (53)

U Trojaka se stejnou měrou prolínají motivy sakrální a profánní. V pozadí textů je přítomen Bůh, který působí jako určující etická kategorie (samotný námět ukrývá příběh víry v Boha, která je však spíše vzdorovitá než halasně vyznávající). Důraz je položen na niterné a osobní prožívání náboženské zkušenosti, na soukromou komunikaci s Bohem: „*Dvě věci ve tmě střetlé./ A kymáčení stálé.// Bůh –// Červeným světlem/ prosvícený palec.*“ (27) Ve verších se opakují symboly křesťanského náboženství (kostel, chlév, pastýř, jehně, vánoční hvězda, tesař, seraf, anděl, ďábel); častý je také motiv dřeva, který se objevuje již v prvotině. Dřevo je vnímáno nejenom jako materiál, přeneseně zastupuje i zcela konkrétní místo ve skutečné krajině („*Dřevěný lesní kostel,/ u něj tušený gutský Daidalos*“, 42), především je však transformováno do symbolu křídel, která umožní vzletnutí („*V stězejích z hoblovaných fošen/ skřípají rozložitě vrátně./ Za nimi, jako v dílně Víta Stvoše,/ Daidalos řeže akurátně/ okrouhlá žebra,/ čepy,/ bidla/ pro svoje další křídla...*“, 47), naráží na reálie ze života Ježíše Krista a doslova „prostupuje“ lidský život: „*Vysoká smrková vazba// Tesař a trám.// Tak stejní./ Jako by se Bůh rozkročil nad jejich léty// týmž kružidlem.*“ (37)

Podstatnou roli hraje v Trojakově poezii konkrétní slezská krajina, hlavně venkov, který má určující postavení. Slezsko je krajinou autorova dětství a dospívání, přičemž u tohoto autora se nejedná jenom o básnické návraty do současného Slezska, ale i do jeho historie. V *Panu Twardowském* je prostor vymezen nejenom polskými jmény postav a názvy obcí, ale také třeba konkrétní historickou událostí, kterou básník dává do přímé spojitosti s legendou ve své poznámce.

Pro autorovu poetiku je charakteristický přirozeně plynoucí verš plný eufonií a asonancí. Velmi často využívanou figurou je personifikace (*zívání novu, noc žene touhy, kýchavná sobota*), která antropomorfizuje okolní přírodu, jež se tak stává jaksí bližší, srozumitelnější: „*Sluneční paprsky:/ hoblíři dlouhých latí,/ jen v bílých košilích,/ štíhlí a rozevlátí.*“ (33) Trojak hojně využívá řečnických otázek a často též exklamací („*Medové práce! Černý šlaku! Lásko! Můj vzduchu! Kuběnáři...!*“, 14; „*Ach, pláč! Pláč potmě!*“, 31), čímž veršům dodává dramatického charakteru. Příznačné je též využívání archaismů (*troubel, svatvečer, obročí*), navozujících atmosféru dávných událostí.

Pověst o panu Twardowském byla v polské literatuře několikrát zpracována a vstoupila i do českého kontextu díky epické skladbě *Twardowski Jaroslava Vrchlického*, na kterou však Trojak zřetelně nenavazuje. Často užívaný motiv křídel odkazuje spíše

k poezii Františka Hrubína (ten ve skladbě *Proměna* taktéž konfrontuje ikarovský mýtus), jehož poetice se přibližuje obdobnou melodií veršů, lyrickým viděním i mytizací každodenní skutečnosti. *Pan Twardowski* ale připomene také Jana Neruda, tematizujícího lidské vztahování k vesmírným rozměrům a touhu po vzletu. Svou „dětskou optikou“ a magickým vnímáním krajiny je blízký poetice prvních sbírek Ivana Wernische. Trojakova poezie (podobně jako jeho publicistické texty) je hluboce zakořeněná v konkrétní venkovské krajině a má v tomto ohledu blízko k poetice Petra Borkovce, Pavla Kolmačky nebo Miloše Doležela, kteří podobně jako on vstupují do literatury v polovině devadesátých let a s nimiž jej pojí snaha o civilní vyjádření přírodního světa, intimního citového života i metafyzického rozměru skutečnosti.

Ukázka

Já a Bella

Nízké šalupy vesnic v polích.
 V hlubokém jílu rozsvícené ryby,
 které se otfou o cokoli,
 jen aby mohly z útrob vybít
 sršivou klikatinu mlíčí.
 Kraďme dnes stropnice,
 zkoušejme láskou vztyčit
 bílou noc vzrušenou do kořenů křenu!
 A nestane se vůbec nic,
 když potkáme teď onu ženu,
 ve které zachřestí
 černý led z vlasatic.

(11)

Vydání

Pan Twardowski, Host, Brno 1998; 2. vydání in *Kumštkaabinet*, Host, Brno 2005.

Ceny

Cena Jiřího Ortena, 1998.

Reflexe

Pan Twardowski totiž nepotřebuje (a ani neunes) dodatků a rozmělnování. To není přímiluva za „další tvůrčí vývoj“ (gesto „Pana Tw.“ je spíše retrográdní) ani za povznesené mlčení... Je to výraz přesvědčení, že postmoderní poezie musí být záležitostí *charakteru*. Tady nepomůže talent ani tradice. Mýtus *smyslu*, natolik nemá být *pouhým* mýtem, může být promítán na „velké symboly“, není však jimi *tvořen*...

Milan Exner: „Poezie jako mýtus smyslu“, *Tvar* 1998, č. 15, s. 22.

Z citlivě prožívané dvojdomosti, kterou jakoby neuzavřeně a s očekáváním příštího zachycuje Trojakova prvotina, se i v mytologicky laděném *Panu Twardowském* vynořuje především demlovský smutek, zalitý světlem a andělskou krásou. Také proto vzbuzuje druhá kniha dojem, že spíše než co jiného znamená pokračování a završení knihy první – třebaže zápas o její konec trval dva roky a snad otevřel cestu k jiné tvůrčí metodě, k jinému básnickému tvaru, o němž se Trojak bude možná napříště pokoušet. Ta pak bude sbírkou velmi důležitou, protože teprve prozradí, zda se autor sám svou tvorbou proměňuje, usiluje v ní o něco svébytně celistvého. Nebo zkrátka: řekne nám, jestli Bogdan Trojak jednou bude básníkem.

Dana Packová: „Příští sbírka s určitostí poví, je-li toto básník“,
Mladá fronta Dnes 15. 8. 1998, s. 14.

Cenným přínosem Trojakovy nové sbírky je obtížně popsateľný jazykový plán pohrávající si s blízkostmi mezi slovy a s kombinacemi ustálených slovních spojení („*Co je to za noc, kdy se všechno mění/ v motouzy, které vážou tě jak klest/ nošenou praskavě na babím přihrbení?*“). Srovnávat lze – v souvislosti s Polskem a polskou literaturou, k níž se autor často hlásí a ze které také překládá – například s lingvistickou poezií Ryszarda Krynického, intelektuálními verši Stanisława Barańczaka nebo také s Vladimírem Holanem.

Dalibor Dobiáš: „Těžiště Trojakovy poezie se přesouvá od Boha k ženě“,
Lidové noviny 21. 8. 1998, s. 12.

Noc pohlcuje předměstskou periferii, vesnici, zahradu, dvůr i volně plynoucí řeku, nikoliv však Trojakovo bijící srdce. *Noc žene touhy ze stáje* a tak se chvění, horkost, vzruch, chtění, žádost stávají generátory jeho bytí. Nejčastěji rozjímá v milostném tónu. Setrvává s dívkou v dialogu, oslovuje ji v její nepřítomnosti; dívka jej inspiruje, ale i obviňuje, ale především se stává terčem básníkovy citu. Vše pod okem Všemohoucího, v němž nachází ztracenou jistotu soudobého člověka a který prostupuje každým organismem, každičkou věcí. Trojak je nejsilnější na malé ploše – v jedno – či dvouslovném verši, resp. při spojení jednoho a dalších dvou tří slov, mezi nimiž umístí významově zatíženou pauzu. Vícemluvnější je v epicky tažených číslech při zachycení prožitého příběhu či silně emocionální situace.

Petr Hanuška: „Telegrafické recenze“, *Host* 1998, č. 10, s. 82.

Slovo autora

Beru si za svůj výrok Heinricha Heineho, že každý by měl napsat svého Fausta. Pokouším se o to. Na Twardowském mě fascinuje jeho konec. Utekl ďáblu na měsíc. Zachránil se, ale zůstal sám. Jeho spojení se světem zprostředkovává pouze pavouk, kterého spouští dolů na zem. Zajímala mě úvaha, co je lepší: jestli se zachránit před ďáblem, nebo strávit život v úplné samotě.

„Trojaka láká Faustova výzva“ (rozhovor vedla Eva Zerkáková),
Mladá fronta Dnes 18. 11. 1998 (příl. *Jižní Morava*).

Bibliografie ohlasů

STUDIE: J. Trávníček, *Host* 1999, č. 8, s. 10–13.

RECENZE: V. Rosí, *Host* 1998, č. 8; P. Hanuška, P. Kotrla, I. Málková, J. Chrobák, *Host* 1998, č. 10; L. Jurkovič, *KAM v Brně...* 1998, č. 10 (přil. *Kam*); L. Koubská, *Nová Přítomnost* 1998, č. 12; M. Exner, *Tvar* 1998, č. 15; J. Suk, *Nové knihy* 1998, č. 34; P. Kovařík, *Týden* 1998, č. 46; J. Trávníček, *Nové knihy* 1998, č. 44; D. Packová, *Mladá fronta Dnes* 15. 8. 1998; D. Dobiáš, *Lidové noviny* 21. 8. 1998; P. Hanuška, *Hanácký den* 29. 9. 1998; J. Salvét, *Rovnost* 30. 10. 1998; D. Tuyet-Lan Nguyen, *Mosty* 1999, č. 13; I. Harák, *Literární noviny* 1999, č. 26; K. Rudčenkova, *Lidové noviny* 30. 11. 2000.

Pavel Kotrla

NORBERT HOLUB: ÚPLNĚ ÚZKÉ ÚLY

(1999)



Verše v Holubově sbírce *Úplně úzké úly* jsou organizovány podle ustálené strofické formy sonetu, a to jako její naplnění nebo určité příznakové odchýlení se od ní. Pokusy obměnit kanonickou podobu tradiční poetické formy sonetu spadají v české poezii již do rané doby její místní exploatace. Jedním z prvních experimentátorů je v tomto smyslu Josef Kajetán Tyl, píšící sonety s převráceným strofickým pořadím, k dalším náleží Antonín Sova, jenž sonety zbavil rýmů, či Josef Svatopluk Machar, přidávající k tradičně čtrnáctiveršové struktuře verš patnáctý. Ve druhé půli dvacátého století pokročil v rozostřování hranic tohoto lyrického útvaru Jiří

Kuběna, u něž se sonet stal posléze formou zachovanou pouze jako vizuální znak, metricky i rýmově zcela indiferentní. V této linii tvarové „aktualizace“ tradičního pojetí sonetu pokračuje i sbírka Norberta Holuba (* 1966). Sonet se tak stává tvarovou matricí celé sbírky nejen ve své čisté, (alespoň vizuálně) zcela „korektní“ podobě, ale i jako strofická předloha překračovaná v rozličných neortodoxních variacích (inverze v posloupnosti kvartet a tercet) nebo v jiných markantnějších narušeních svých distinktivních rysů (nedodržení náležitého počtu veršů jednotlivých slok či celku básně apod.). Kontury sonetu tak sice mohou být v některých případech ve výsledné podobě textu dosti zastřené, ale přesto za ní jsou díky kontextu celé sbírky alespoň v náznaku jako výchozí formální bod identifikovatelné.

U Holuba však nezasahují nově vnášené prvky pouze tvar sonetu, ale i jeho obvyklou výrazovou vážnost a stylovou vznešenost. Autor inovuje jeho motivickou i lexikální strukturu, kromě nositele závažných významů a témat z něj ve stejné míře činí rovněž médium ironie. Některé tyto postupy tvarové modifikace a zevšedňování estetického obrazu se v identickém lyrickém útvaru projevují také v předchozí Holubově sbírce *Cizí sonety* (1996). Dalším výrazným rysem je silný důraz na zvukovou stránku básnické řeči, signalizovaný samotným titulem. Konstantou se zde stává eufonie, aliterace, paronomázie či rozvíjení textu na základě zvukové asociace, kdy výsledný smysl občas leží zejména v jazykové hře jako takové. Již první sbírka Norberta Holuba *Zrcadlo pod jevištěm* (1989) naznačovala, jak důležitý hybný moment bude pro jeho poezii znamenat rozehrávání možností skrytých v samotné její jazykové materii; zkoumání světa jazyka, který je v básníkově pojetí při výstavbě textu

entitou bezmála stejně inspirativní jako předmětný hmotný svět. Odlišnost sbírky *Úplně úzké úly* od těch předchozích však spočívá v jejím osobnějším vyznění i její více autobiografické motivaci.

Kniha je rozčleněna do tří přibližně stejně rozsáhlých oddílů. Jejich prostorové ani časové souřadnice přitom nejsou výrazněji sjednocené. Stmelující roli hraje převážně lyrický subjekt, jenž rozličné časoprostorové exkurzy z větší části integruje do vlastní biografické mozaiky jako její jednotlivé fragmenty, v průběhu sbírky skládané v roztroušených reminiscencích. Základní prostorové okruhy, kolem kterých se básně konstituují, se jakoby náhodně postupně vynořují, tak jako by pozvolna tanuly z paměti. Jejich společným jmenovatelem je převládající prozaičnost, apoetičnost nebo dokonce nevábno. Pojednány jsou však často způsobem, jenž je s těmito jejich atributy v dráždivém, až provokujícím kontrastu. Holub tento topos spojuje s lexikem a motivy svázanými se skutečnostmi jiného, duchovního řádu, takže volně přechází od profánního k sakrálnímu. Tento princip kontaminace heterogenních elementů a evokace dojmu nepatřičnosti se táhne napříč celou sbírkou a zasahuje všechny její složky. Takovýto básnický postoj lze také vnímat jako jeden z možných způsobů ironického odrazu současné epochy zbavené nezpochybnitelné a obecně akceptované hodnotové hierarchizace i části integrujícího a usměrňujícího zakotvení, nacházeného dříve ve víře. Epochy, jejímž základem již není jednotná myšlenková nebo věroučná soustava, ale relativizace, dekonstrukce či dekompozice dosavadních systémů a škol, ideových i poetických.

K jedněm z podstatných tematických a prostorových konstant Holubovy sbírky náleží hospoda a její současné odosobněné modifikace (bufet, nonstop apod). Jistá podvojnost jeho poetiky se projevuje již v úvodním textu sbírky. Pod ironicky klamavým titulem *Kapitula* vzbuzujícím očekávání jakéhosi zduchovnělého dění se skrývá napohled veskrze světské bytí lyrického já přečkávajícího v krčmě nepřijeň počasí. V metaforice i epitetech se zde ovšem zároveň vynořují i slova citelně spadající spíše do sféry lyriky spirituální či katolické orientace (*komže, svatý*). Pro básně tohoto typu jsou však právě tyto motivické i sémantické interference mezi oběma zdánlivě nesouměřitelnými a protikladnými póly lidské existence příznačné. Jako by zde byl jeden komplementárním doplňkem druhého a jejich prolnutí umožňovalo estetiky neotřelým způsobem uchopit obě obvykle ostře oddělované strany zkušenosti (píjácké a spirituální), stejně jako protikladné způsoby jak překračovat (či alespoň zapomínat) úskalí každodennosti, konečnosti a přechodnosti. Zbývající linie pro duchovní pohyb dneška se tu odvíjí ve směru „*z putyk pít vzhůru na kúr*“ (42) a naopak. Jindy je obskurní prostor bufetu pojednán ne-li přímo jako truchlivá perziflující metafora univerza, pak tedy alespoň jako příležitost pro jízlivou parabolu některých bezduše kýčovitých podob současného náboženství „*odkristěných krucifixů*“ (báseň *Bufet Vesmír*). Analogicky texty, jejichž ústřední motiv je naopak povýtce religiózní, Holub cíleně rozvíjí v silně neortodoxním modu, který mu umožňuje re-

flektovat postupnou devalvací a vyprázdněnost tradičních náboženských symbolů a profánně prožívaných svátků sloužících spíše jako příležitost k naplnění touhy gastronomické nežli výzva k duchovnímu usebrání skýtajícímu možnost katarze. Tyto dojmy v čtenáři vyvolávají motivy ironicky soustředěné autorem kolem obrazů degenerovaných připomínek Betléma, např. v básni *The Betlehem Nestlé Coffee Break Dance*: „A mezi ostatními, dietními figurkami z RAMY/ neboří Žizeň Ježíš, ale Albert Camus/ – ten jistě se sebou sám neosamí,/ čeká ho ještě jeden sladký summit:/ s mléčnoučkou čokoládkou a pak s Albertkami.“ (62)

Další veskrze nepoetické prostory (figuruje alespoň jako motiv), vtažené do *Úplně úzkých úlů*, se vážou k autorově zkušenosti medika a lékaře (pitevna, chirurgie, ošetrovna, „ARO“ atd.). Přinášejí obrazy chladně sterilního prostředí vzbuzujícího škálu výrazně negativních emocí. Stěžejními konotacemi jsou zde lidská konečnost, křehkost, bezmocnost, utrpení, pomíjivost. V příznačně neidylické reminiscenci na dětství je zachyceno odosobnění a strohost moderního medicínského přístupu k člověku, jenž se proměňuje v pouhý zvěcnělý objekt, trpně snášející vše, čemu je vystaven: „Ne, ten není mrtvý, je jen nahý,/ řekl otec a položil mi na dlaň/ (jako by to byla ne má ruka, ale cizí pahýl)/ uválený, zplihlý kus prostěradla.“ (13)

Disharmonické vyznění vládne i těm několika málo textům s tematikou milostnou, laděným převážně do tóniny hořce ironické až sardonické. Vzájemně obohacující a naplňující partnerský vztah, ať už ve sféře duchovní, nebo tělesné, není tím, co by autor zobrazoval: „Nakonec jsme spolu nespali,/ ale dokud nás někdo jiný nespálí,/ jeden druhého už nesežehne.“ (19) Je-li přece jen intimní situace tématem, je svázána s dojemem neuspokojivosti a cizosti z citově lhostejného nebo bezděčně zraňujícího přístupu k protějšku, pokleslému v chvatném aktu na bytost pouze živočišnou. Jako průvodní se zde vynořuje motiv trvale nepřítomného ohně, neschopnosti vznícení, jež by snad mohlo citově strádající lyrický subjekt vytrhnout z jeho prázdnoty: „Plný po okraj a do dna prázdny/ [...] posunčivě přirážím.“ (43) Ve výrazové složce se usazuje jízlivý úšklebek a zdánlivě nezúčastněná věcnost zvětšující distanci od trpkých pocitů. Lyrický mluvčí jako by ve svých sděleních ani neužíval vnitřního hlediska, ale pouze chladného objektivizujícího popisu toho, kdo „přihlíží raději zpovzdálí“ (18), zintenzivňující dojem vzájemné izolovanosti a nemožnosti důvěrnějšího sdílení. Tělesnost u Holuba není fenoménem způsobujícím nezkalené vytržení nebo okouzlení, nýbrž je pojednávána jako cosi přitažlivého i odpudivého zároveň („z rudé krve náhle je hněd,/ rozstříknutá po tvém bílém stehně“, 19), jako problematický nezměnitelný fakt nutící člověka k nevolnickému obstarávání animálního provozu jeho organismu s *jícnem závislým na večeři* (parafráze, s. 18).

Tato lyrikou zpravidla velkoryse přehlížená fyziologická rovina lidské existence, groteskně kontrastní k nejistým pokusům o duchovní spění, je přitom napříč sbírkou opakovaně akcentovaná. Tělo (včetně zvířecího) je v těchto básnických anatomických náhledech zpřítomňováno prostřednictvím uštěpačného vytčení těch jeho

„nerepresentativních“ elementů, jež jsou spojeny se zajištěním jeho funkcí sytících, vylučovacích nebo rozmnožovacích (příčemž jsou předmětem zobrazení i jejich produkty). Oblíbené básnické emblémy jako srdce, rty, oči atd. střídají u Holuba *otvůrky vyplněné šlemy, jícny, slizničné jímky měchýřků, Štoly střev* atd. Dalším exponovaným motivem, který se objevuje jako zákonitý doplněk zdůrazněné tělesnosti, je pomíjivost a vratkost fyzické existence. Perspektiva konečnosti – lidí, fauny i flóry – je nastolena opět poměrně brutálně přímočarým způsobem, jehož laskavější alternativou je sarkasmus, kterým je znamenaný hravý neologismus „*sžehné*“ jako postrádaný logický pandán porodného. Zánik zde není zpravidla nijak estetizován, ale s radostnou zlomyslností podtrhován ve své potenciální odpudivosti vějířem motivů typu hniloby, červů, tlejícího dmutí atd. či návratným motivem hrobů a hřbitovů. Na některých místech je nicméně téma zániku rozehráno s neodekadentním zalíbením, které mu propůjčuje harmonickou vznešenost (báseň *Otava*), nebo naopak v expresionistickém duchu, kdy zmar nabírá charakter všeprostopující choroby.

Metoda rozrušování formálních i výrazových stereotypů, stejně jako ironizování vyčpělých básnických obrazů a spojení je pro stavbu sbírky *Úplně úzké úly* klíčová. Jejím výsledkem je na jedné straně akcentace profánního. Na straně druhé odpatetizování velkých, ironií „nedotknutelných“ témat pojímaných v poezii obvykle s rutinní vážností (oba *Velikonoční sonety* či masarykovský *RTG TGM*), odmítnutí běžné lyričnosti (obalující v pokleslé podobě veškerou skutečnost vrstvou citové zjitřenosti a rozechvělosti) a odpoetizování jevů podávaných namnoze v líbivé jímavém oparu (milenecký cit, luna, podzimní listí atd.). Ironická depoetizace se projevuje zvláště intenzivně v Holubově oblíbené figuře kontrastního spojení diskrepantních slov. Děje se tak především v místech rýmových spojení veršů (*menses – dimenze, svatý – prezervativ, kostelu – tělu*), v rovině genitivních metafor (*vřed Luny, sopel světla, soplík svítání*) a přirovnání („*Střívka/ jelit vyplněná hovny:/ zvenčí jemná jako dívka*“; „*Duše je hlubší nežli kunda*“). Tendenci k odpoetizování básnické řeči umocňuje také užití lékařských termínů (*faeces, anasarka, anus*) a obecně slov a spojení vzbuzujících místo lyrického třeštění spíše intenzivní pocit hnusu (*mokrý maso, hleny, chuchvalec studených slin, krvi rozpařená kliška, odsoplené nosy* atd.). Holub se komplexem těchto postupů záměrně odvrací od obvyklé podoby lyriky. Zároveň pro ni ale otevírá osobité způsoby vidění a ztvárnění umožňující zachytit zvláště ony disharmonické aspekty lidské zkušenosti ležící za horizontem poezie „čisté krásy“.

V části Holubovy tvorby vyjadřující pomíjivost lidské existence a zaujetí pro rozkladné procesy, jež ji provázejí, lze vysledovat návaznost na expresionistické autory Georga Trakla a Gottfrieda Bennu, s jehož poezií je analogická taktéž neuhýbavá otevřenost podání a tematizace nemocničního prostředí a strádání, nahlíženého z perspektivy lékaře. V českém kontextu je v uvedené linii rozpoznatelná blízkost se Zbyňkem Hejdou, prohloubená nadto o značně neidylické vidění erotické sféry života. Záliba v kontrastech a paradoxech prolínajících sbírkou naznačuje filiace

s ranou tvorbou Františka Halase. Využití prostředí a terminologie svázané s lékařskou profesí k aktualizaci básnické promluvy vede zřetelnou spojnici k obdobným postupům Miroslava Holuba. Ironie a vnášení hovorového lexika spojuje *Úplně úzké úly* s „antibásněmi“ chilského autora Nicanora Parry, k němuž také sám Holub odkazuje prostřednictvím dedikace. Spájení religiózních motivů s hospodským prostorem, kterému propůjčují svérázný spirituální náboj, upomíná na podobný rys v – jinak dost odlišné – tvorbě některých undergroundových autorů (např. Ivana M. Jirouse nebo Petra Tařouna).

Ukázka

Kapitula

(Cavum orbis)

Pod hospodskou komží

čekám, až déšť domží.

On: až přestanu močit

a vyschnou mi i oči.

A tak čekáme oba...

Vzduch kolem nás je obal,

zprůsvitnělý, transparentní, svatý,

neprotržitelný prezervativ.

Nakonec jsme se dočkali,

ale on mnohem dřív nežli já,

který jest vůči němu pomalý.

O to však pevněji jsem sevřel naviják

v díře, v níž se jeden jazyk

mezi řadou zubů plazí.

(9)

Vydání

Úplně úzké úly, Petrov, Brno 1999.

Reflexe

Holub se zaposlouchává do řeči, nechává se jí vést, mnohé jeho verše vyrůstají téměř celé z jazyka a zůstávají uzavřeny v jeho světě, ve zneklidňujícím obraze, symbolu sebe sama, těžko logicky vztažitelnému k nějakému konkrétnímu znaku.

Věra Rosí: „Medové střílny Norberta Holuba“, *Host* 1999, č. 9, recenzní příloha s. IX.

Holubovy sonety jako by někdy nebyly vyslovovány, ale spíše vylučovány, sekretická slovní zásoba je opravdu široká a nad poměry využívaná, objevují se slizy, šlemy, sliny, faeces, krev, moč, hleny, vazký krevní krezol, sopol... Nutno však říci, že díky medicínskému přístupu a au-

torovu nahladu tato slova básně spíše oživují než hyzdí a dokonale umocňují chirurgický a biologický pohled, který autor místy zaujímá.

Petr Čermáček: „Kúra oněžněná hleny“, *Host* 2000, č. 1, recenzní příloha s. XIII.

U Norberta Holuba jde patrně o vztah k *bytí obecně* a bytí jako *takovému*: bytí světa, bytí ženy, bytí Sebe... Básník jako by kolem něj chodil, pokoušel se je otevřít, avšak nevkročil. Zůstává uvězněn v existenci, která je až příliš empirická: čas strávený ve všech možných „pítevnách“ nejde jen tak zapomenout!

Milan Exner: „Návraty a hranice sonetu“, *Aluze* 2000, č. 2, s. 166.

Slovo autora

Sentimentalita je esteticky, a tím i eticky neúčinná. Ve smyslu polopatického dovyslovení. [...] Myslím, že i *Úly* jsou dost ironické i drsné – ale určitě ne v tom smyslu, že bych se někomu vysmíval. To, že někdo něco napíše bez sentimentu, neznamená, že je to v pravém slova smyslu cynické, je to ten „cynismus“ jako bránění se sentimentu, ne zloba sama.

„Smrtelně vážné hry“ (rozhovor vedla Veronika Schelleová), *Tvar* 2002, č. 13, s. 17.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: J. Kovanda, *Psí víno* 1999, č. 10; V. Rosí, *Host* 1999, č. 9; P. Čermáček, *Host* 2000, č. 1; M. Exner, *Aluze* 2000, č. 2; J. Staněk, *Tvar* 2000, č. 6; V. Novotný, *Týdeník Rozhlas* 2000, č. 10.

Petr Lyčka

IVAN MARTIN JIROUS: MAGOROVA VANITAS

(1999)



Po obsáhlé *Magorově summě* (1998) Ivana Martina Jirouse (* 1944), obsahující třináct básnických sbírek z let 1975–1997, lze *Magorovu vanitas* považovat za druhý sběr poměrně menšího rozsahu (shrnuje několik básní z konce osmdesátých let, většina podle autorových slov pochází z konce let devadesátých). Knížka, koncipovaná opět jako lyrický zápisník a věnovaná Martinu C. Putnovi, je rozdělena do tří oddílů nazvaných *Vanitas*, *Vanessa* a *Vanellus*. Motto celé sbírky z Věry Linhartové otevírá ústřední téma marnosti, první oddíl je uveden mottem z Roberta Desnose: „*Marnost všechno je marnost/ odpověděla vrána/ A co tvá sestra?/ tázaly se kočky.*“

(8) Nejrozsáhlejší je druhý oddíl, třetí je pak prozaickým pandánem knihy.

Magorovy marnosti mají především nostalgickou podobu vzpomínek a návratů v čase, v oddíle *Vanitas* převážně politického a společensko-historického rázu (dědictví komunismu, přátelé z undergroundového „veselého ghetta“, léta strávená ve valdickém kriminále, česko-německé vztahy atp.), prokládaných verši s milostnou a erotickou tematikou, jež pak ve *Vanesse* nabývají dominance. Druhý oddíl naplňují také dětské motivy, autorova příznačná něha i sentiment jsou kontrastně protrhávány vulgarismy a syrovostí. Deníkový záznam závěrečného oddílu *Vanellus* pak vyznívá jako absurdizované podobenství o duchovní cestě.

Jirous i nadále čerpá ze zdrojů undergroundové poetiky, a to jak v motivickém okruhu, tak v jazykové rovině; stejně tak zůstávají verše určitým způsobem vyznáním z katolické víry. Obě tendence vrcholí v *Magorových labutích písničkách* (1985), lyrickém vězeňském deníku, a jiným způsobem rovněž v *Magorově vanitas*. Zatímco v první sbírce se Jirous otevřeně hlásí ke katolictví a Bůh zde má podobu svrchované bytosti a zároveň autorova rovnocenného partnera v rozmluvě, ve druhé sbírce už reálný politický nepřítel (vězňitel) nefiguruje a i Bůh se někdy jakoby ztrácí a ukrývá. Objevuje se v básních-modlitbách a básních-zpovědích, jež jsou vlastně básníkovými prosbami o pomoc, Jirousova víra se však často vyjevuje jako hádavá, rouhačská a pochybovačná. Jindy verše nesou úpěnlivé doznání a přiznané viny hříšníka, kterému je třeba víry, a sahají svými kořeny až k vagantské lyrice a Françoisu Villonovi: „*Zklamaná Panenka Marie nade mnou tiše ztrácí slzy,/ mění je v ranní ojínění.*“ // *Jinak to není.* // *Zkusil jsem toho udělat dost./ Občas se mne zmocňovala pýcha./ Prosím*

vás pokorně, kteří mne nemáte rádi,/ odpusťte mi a věřte ne mně,/ ale Bohu,/ který mne poslal mezi vás.“ (101) V tomto typickém autorově postoji je mnoho z pocitu barokního člověka, Jirous se k němu hlásí mj. první básní oddílu *Vanitas* věnovanou Johnu Donnovi, anglickému baroknímu básníku syntetizujícímu ve svém díle světskost i náboženství, rouhavou pochybnost i vznícený cit. Jirous často užívá barokní obraznosti a antitezí: „Zas/ už marnost/ marnější než oko prázdné/ které lebečním důlkem na/ tebe se kouká.“ (30) Takový pohled přivádí autora také ke Karlu Hynku Máchovi, s jehož mýtem si pohrává v různých variacích; např. v básni *Mág* zakončí citaci známé pasáže z *Máje*, v níž vězeň oslovuje oblaka, verši, ve kterých míchá lítost s brutalitou a rafinovaně využívá echa a zvukomalby: „Hi hi!/ che ché!/ cha chá!// Hynkova Lori/ kalhotky zakrvácené/ v Labi máchá.“ (85) Kromě máchovských aluzí se objevuje příznačný motiv labutě: „Dělníci osmahlí/ sedí u ohniště/ špatně osmahlou labutí kost/ si podávají.“ (14)

Básníkovými litaniemi, lamentacemi a modlitbami prolíná jak živelný prožitek a požitek, tak i metafyzický strach a nejistota. Neobjevují se zde tak hojně jako v předchozích sbírkách prvky katolického mysticismu a zdočnosti, verše tíhnou spíše k františkánské prostotě a někdy připomenou Bohuslava Reynka v jeho komplikovanější spiritualitě a obraznosti inspirované venkovskou přírodou: „Krupěje rosy zmučené/ hluboké lůno bolestné/ tlumený šepot obilí// Boží Tělo tvrdne/ zem strachem se zachvívá// Jíva v pupenech se nalívá.“ (49) Tlumenější tóny, které navozuje také motto druhého oddílu z veršů Vladimira Nabokova („*Ano teď poznávám tě/ v andělovi/ s nímž za chvíli/ se shledám*“, 46), se pojí s motivy zrodu, vzniku a viny: „V kolébce kdybys ještě spal/ udál bys líp/ v plachetce svinutý/ v placentě kdybys byl/ místo co na světě/ tolik jsi zahubil.“ (56)

Jirousova poezie je i zde plná ambivalencí. Ve spontánních stylizacích se vydává čtenáři všanc, ve vnější svéráznosti a hrubosti nešetří ani sám sebe, proti neotesanosti staví pokoru, niternost, touhu po bezpečí sklouzávající až k sentimentu, v níž zároveň nabízí ochranné gesto i tomu nejnepatrnějšímu tvorů: „Po kuchyňské lince/ ach/ spatřil breberku/ bylo mu do breku“ (97); „Potkánku můj/ já tě nedám“ (77). Tuto syntézu něhy a cynismu pak zastřešuje ironií a sebeironií, smíchem nad sebou samým, všudypřítomným leitmotivickým citoslovcem „ach“, snahou „být lstným“. Pro autorovy verše je důležitá intimita, jeho svět je otevřený a zabydlený, plný soukromých detailů a narážek, ale i odkazů kulturních a historických, citací, konkrétních dedikací přátelům (Petr Kabeš, Jaroslav E. Frič, Jiří Kuběna, Pavel Zajíček aj.) i dalším literárním osobnostem (Jiří Wolker, Gabriela Preissová, John Donne, Edgar L. Masters, Valentin P. Katajev aj.). Jirous ve verších neustále navazuje kontakt, vede dialog, do něhož vstupují přátelé, milenky, svět i Bůh. Ke svým „*myšátkům*“, „*zviřátkům*“, „*berušám něžným*“ hned klade protikladnou polohu, ve které se souloží a chlastá, ve které „*Jaký miserere?// Na nás nikdo už/ ani se nevysera*“ (94). Vedle přecházení ze stylu do stylu využívá Jirous dvojznačně rovněž vztahů uvnitř jazyka, prostřednictvím tautologií,

vnitřních a gramatických rýmů či rýmových ech (*hnus – trus, hrcce – srdce; „Nevím/ nevím nevím/ proč/ moldánky natahují/ vždyť opodál/ au// plyne Moldau“*, 28), inverzního slovosledu aj. Autorova jazyková hra má dva póly, jež tvoří jádro jeho poetiky – primitivizující, naivní, s prvky lidové slovesnosti a městského folklóru a opačný rafinovaný, virtuózně propracovaný, využívající literátských technik.

Jirous buduje svůj autostylizační mýtus rozpjatý mezi kajícím a buřičem již od prvotiny. Sebevědomě se chápe přítomného i minulého okamžiku a situace, přetváří je ve stručné záznamy, jež se později rozrůstají do asociovaných výčtů, litanických zpovědí a adorací či kleteb. Různé stylové a jazykové vrstvy, žánry, gesta a postoje jsou zřetelněji sjednocovány lyrickým subjektem. S ním vstupuje do básní metaforičnost a zejména sebereflexe a zodpovědnost za konečný tvar textů. Jirous zahrnuje do svého básnického světa reálné osoby a události, staví na dialogičnosti. Typická živelnost se mnohdy rozpouští do veršů ztišené pokory, v nichž skutečnost mnohem méně podléhá ironickému pohledu a ústí až do tísnivých pocitů a obrazů.

Filozofující závěrečný oddíl knížky psaný prózou (věnovaný Zeno Kaprálovi) vypráví v rámci hlavního příběhu, kterým je noční hledání pokladu pod podlahou chalupy v Prostředním Vydří, také o genezi celé sbírky a zdrojích autorovy tvorby. Snaha hledat a opisovat verše vyznívá sice nakonec do prázdna, ale avizovaná další kniha *Magorův noční zpěv*, jež svým názvem evokuje básníkův debut (*Magorův ranní zpěv*, 1975), upozorňuje na význam *Magorovy vanitas* pro vývoj a reflexi vlastní tvorby. Marnosti osobní i společenské, milostné a metafyzické vyjadřuje Jirous gestem beznaděje i víry. Sebelítost a slitovnost vedle smíchu a výsměchu sice vše obrací nazmar, ale vzápětí také znovu obnovuje. Téma z hlavního motta sbírky od Věry Linhartové (*„Jakápak pomoc pro toho/ kdo si ze všeho nejvíc/ nežádá pomoci// Bláhová bláhová/ mám snad já tebe/ učit beznadějí?“*, 4) a hrozící vanitas vanitatum se tak nakonec vyvrací samotným procesem neustálého psaní.

Autorova tvorba je vřazována nejen do kontextu českého undergroundu (napětí mezi provokativní přízemností a duchovní dimenzí, Jirousem proklamované „*vědomé duchovní úsilí*“), ale i do kontextu české katolické poezie (Bohuslav Reynek, Jakub Deml, Jan Zahradníček). Mezi křesťansky orientovanými básníky undergroundu (Svatopluk Karásek, Vratislav Brabenec) nese autorův odpor vůči politickému i kulturnímu establishmentu a konzumní společnosti výraznější rysy melancholie a autenticity prožitku. Vzдор a obžaloba v „hádkách“ s Bohem i téma marnosti připomínají pozdní tvorbu Ivana Diviše.

Ukázka

Cestou od Fišera

v Kaprovce

potkal dvě jeptišky

krásnější než ovce

Jedna z nich byla
 těhotná
 málem oči nechal jí
 na bříšku
 Ach Ježíšku!
 (59)

Na Florenci když na mne přišlo sraní

Jen o takovém
 životě
 už sním
 Ničeho se
 Nebát
 Prdel vytírat si
 pampeliškovým listím
 Být lstný
 (53)

Vydání

Magorova vanitas, Vetus Via, Brno 1999.

Reflexe

Jirous je především klasickým literárním i lidským outsiderem. To ovšem nemíním nikterak pejorativně. V tradici české poezie takovýchto bytostných vyděděnců najdeme celou řadu, zvláště u autorů katolické orientace, ke kterým má Jirous tolik blízko. V této souvislosti je daleko pochopitelnější současný básníkův obraz, kterak uprostřed světnice své chalupy v Prostředním Vydří pomocí krumpáče a lopaty marně hledá poklad.

Jan H. Vitvar: „Nové básně něžného cynika Ivana M. Jirouse“, *Právo* 2. 2. 2000, s. 14.

Slova přicházejí u Jirouse do básně ještě nehotová, připravená přijmout nové „úkoly“ a „azimuty“; stejně tak nehotový je i jejich původce. Jako by to podstatné se dělo v nárazech mezi jednotlivými stylizacemi: kajícím, rabiátem, rouhačem, bodrým brachem od štamgastovského stolu, zlým samotářem, zoufalcem, smíškem, hravým ironikem, sociálním buřičem, něhyplným milovníkem, naivním nedělním básníkem, kamarádem se širokým srdcem a s velkým houfcem spolukamarádů.

Jiří Trávníček: „Zklamaná Panenka Marie nade mnou tiše ztrácí slzy“, *Proglas* 2000, č. 1, s. 47.

Prosí-li Magor na jiném místě Boha, aby ho nezbavoval jediného – totiž něhy –, reflektuje modlitbou zas jen svůj vlastní strach ze sebe sama. Dvojznačnou reflexi vystopujeme i v bás-

ni o potkánkovi; na jedné straně Magor znovu činí bytostné gesto Boha-ochránce, zároveň však (v sebeprojekci do malého chráněnce) zakmitne i existenciální „sebelítost“ (jistěže do-
cela „nelítostná“) [...].

Jan Štolba: „Ach“, *Host* 1999, č. 9, s. 10.

Slovo autora

Já to mám takový dost proti katolíkům, sám jsem samozřejmě katolík, ale mám je rád jak osi-
nu v prdeli. Tak to musím trochu vykompenzovat. [...]

[...] bytování po hospodách není živelný, to je velmi racionální, promyšlená a chladně vy-
kalkulovaná činnost. Já jsem strávil v hospodách drtivou většinu svého života, to není nějaký
živelný povlávání. [...] a já si myslím, že nejpevnější místo na zeměkouli je hospoda. Protože
tam se střetávají duchovní proudy, tam spolu lidé otevřeně komunikují. [...]

[...] Katolíci milují život ozdobnej a dovedou si ho ozdobnej udělat.

„Za tři stovky s Magorem...“ (rozhovor vedl „Host“), *Host* 1999, č. 7, s. 35–37.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: J. Štolba, *Host* 1999, č. 9, též in *Romboid* 2002, č. 5/6; J. Trávníček, *Proglas* 2000,
č. 1; M. Vajchr, *Kritická Příloha Revolver Revue* 2000, č. 16; J. Staněk, *Tvar* 2000, č. 1; R. Kopáč,
Mladá fronta Dnes 19. 1. 2000, č. 15; L. Soldán, *Kam v Brně* 2000, č. 2 (příl. *Kam*); J. H. Vitvar,
Právo 2. 2. 2000, č. 27.

Nikola Richtrová

KATEŘINA RUDČENKOVÁ: LUDWIG

(1999)



Svou knižní prvotinu *Ludwig* vydala Kateřina Rudčenková (* 1976) po sérii časopiseckých publikací a po úspěšné účasti v několika literárních soutěžích. Vědomí rozpadu a povlovného zániku věcí i lidských vztahů, intenzivní potřeba kontaktů s nějakou vskutku rozumějící a vnímavou bytostí – kontaktů, jež by lyrickému subjektu alespoň na okamžik prolomovaly kruh jeho osudové osamělosti, osamělosti uprostřed světa lidí – a zároveň i trpké poznání jisté marnosti a nemožnosti takovýchto sebeosvobodivých aktů, to jsou základní, intelektuálně emocionální zdroje Rudčenkové básnické výpovědi.

V asi nejkryštalicičtější podobě se tato východiska prezentují v textech úvodní, stejnojmenné části knihy; v básních, jež byly – jak je uvedeno v autorčině počátečním přípisu – „vzdáleně inspirovány postavou Ludwiga ze hry Ritter, Dene, Voss rakouského dramatika Thomase Bernharda“ (7). Rudčenkové Ludwig se v nich vyjevuje jako solitér ve světě formalizovaných vztahů a vyprázdněných gest, jako někdo, kdo si „pohledem vidoucího“ demaskoval falešně iluzivní povahu vezdejšího bytí a odsoudil se tak k totální vnitřní samotě, mocný i bezbranný ve své prožitkové a noetické výjimečnosti, zraňovaný vlastní osamělostí: „vím, odkud se bere strach a odkud vzlyk/ [...] Tam, kde se nejvíc cítí opuštěný/ i jen pták/ [...] tam žiji. Zvířecí a němý/ zvířený touhou po čemkoli/ neb já jsem všechno, co je prázdné.“ (9) Prostor smysluplné existence se mu paradoxně otevírá až kdesi za hranicemi obecně přijímaných nástrojů poznání a dorozumívání, v ústraní tradičních kulturotvorných principů a postupů; hnán touhou vystupovat ze svého duchovního a emocionálního exilu formou sdílení své vlastní zkušenosti s kýmsi chápajícím, nalézá jen netečnost a přehlídku zplanělých, ritualizovaných gest: „stále hůř hledám někoho/ jen k mlčení/ [...] stále dokola táž slova/ tytéž melodie“ (16); „Velká potřeba komunikace/ [...] kdosi o tichu/ kdosi o samotě žvaní.“ (18) Svět se ostatně jeví jako divadlo a čas života je tak časem hry své vlastní role v nějakém rmutném, málo srozumitelném a osudově předepsaném ději – odtud i četnost divadelních metafor v básních ludwigovského cyklu (jejich organickou součástí se pak stávají i citace některých motivů a pasáží z Bernhardových dramatických textů, jež svým charakterem odpovídají intimním situacím a stavům lyrického subjektu, zesilující tak pocit jisté iluzornosti jeho vlastního bytí). Je-li

pak na této „scéně“ cosi podstatného, lze se s tím setkávat spíše mimoslovně, v aktech povahy jaksi pre- či parajazykové; symptomaticky se v této souvislosti ukazují i časté motivy tmy či zavřených očí (rovněž svého druhu symbolické rezignace na jeden z tradičních poznávacích nástrojů), spojované zde i s motivy fantazie či snění. Jako by právě v mlčenlivém zákulisí, v krajině zásvětně imaginativní, bylo ono útočištné místo, v němž se lze konečně potkat s kýmsi vpravdě blízkým: „*nevidět na sebe nemluvit spolu// nechat si zdát o jiném místě*“ (19); „*Tam, kde je tma, se jenom hmatá/ a také šeptá snad/ tam jdou spolu ti/ co navzájem si donedávna/ byli zapovězeni.*“ (10)

Rudčenkové Ludwig je jakýmsi básnickým hrdinou, komplementárním hlasem lyrického „já“, subtilní personifikací jistých životních pocitů a postojů korespondujících s náladami a stavy lyrického subjektu, jemuž se tak stává určitým „osamostatněným“ duchovním a emocionálním pobratimem i metaforickým zpodoběním bytosti až milostně důvěrně, úběžníkem osudové palčivé touhy – zintenzivněle zde vědomím vlastní dočasnosti – po styku s někým opravdovým, celistvým, skutečně rozumějícím. V rovině osobního básnického mýtu pak místy nabývá rozměrů až étericky snových, esenciálních, stává se tak hodnotou bezmála metafyzickou (jaksi „erbovním“ se tak jeví verš: „*Ludwig tu chybí*“, 11). Celý cyklus těchto textů je tedy možno číst i coby vypjaté sebereflexivní gesto (v závěrečné básni s příznačným názvem *Elegie usmíření* lze najít verše „existencialisticky“ sumarizující sisyfovský úděl vlastního bytí: „*sami se najít sami se rozcházet/ nezměnění stále s marnou touhou na rtech/ stále odhodlaně nakročení někam za sebe/ moci tak začít ještě jednou nic by se nezměnilo.*“ (30)

Pronikavá potřeba opouštět onen vymezený prostor osamělosti je pak i nadále jednou z určujících výpovědních poloh básní následujících. V lyrických reflexích shromážděných v části *Ubledlá* jako by dosahovala svého emocionálního vrcholu; verše jsou zde – oproti tvorbě předchozí – citově vznícenější: jejich naléhavé prosebné invokace, místy až horečnatý rytmus i emfaticky podbarvené řečové figury se proměňují ve zřetelné indexy duchovní a citové vyprahlosti lyrického subjektu: „*nelze se přiblížit nelze promluvit nelze se bát.*“ (48) Podstatně je ve verších přítomna i tematika těla a tělesných stavů a prožitků, jako tomu ostatně bylo už i v části úvodní. Tam tělo představovalo jisté zosobnění údělu marnosti a osudové danosti („*Zbavit se svého těla by byl dobrý začátek*“, 25), zde se tělesnost ukazuje též coby neodmyslitelná, „svěhlavá“ mocnost a podstata, tajemný předmět svěbytných, namnoze erotických žádostí („*Znám jenom prsy od pohledu/ a někde v hloubi tebe tušit/ zlověstný přetrpký/ nakažený klín*“, 49). I sama smrt vystupuje v Rudčenkové verších nezřídka jako cosi eroticky tělesného (např. její personifikovaný „mluvní part“ v ludwigovských textech je i hlasem zřetelně fyzické touhy). V básních přibývá mytologických či pohádkových motivů a intimní stavy a situace jsou tu zčásti metamorfovány až do roviny téměř rituálně obřadného a mysterijního gesta („*Půlím ústřici/ [...] pojď*

budeme svoji/ [...] pojd' pojím poobědvám tebou/ ze rtů nakrvím tě ubledlá“, 43), či jsou traktovány na tradičních kulturních půdorysech – závěrečná báseň této části je parafrází starozákonní *Písně písní* a její název *Jsi černá* je aluzí na biblický verš „*černá jsem, a přece půvabná*“ (Pís 1,5). Řadu textů lze tak číst – díky použité symbolice – i jako alegorické zprávy o trpkém potýkání se s fenomény výsostně metafyzickými (např. v básni s příznačným názvem *Rybí blues* jsou interferovány motivy z okruhu křesťanských a buddhistických náboženských tradic: „*Sedím pod stromem/ čekám na tebe/ nejdeš/ [...] rybo rozřezaná k smíchu/ to je celé“*, 52). A tak ani v těchto polohách jako by nedocházela „úkoje“ ona všudypřítomná, fundamentální touha lyrického subjektu těchto sémanticky ambivalentních veršů, osnovaných na napětí mezi rovinou erotických asociací a sférou významů čistě duchovní povahy: touha po plnokrevném prožitku a vztahu k věcem, jevům a bytostem v osudově vyprázdněném čase vlastní existence.

Strach z prázdna je pak dále vystupňován v sérii básní *Břeh*. Zatímco v úvodní části byl tento horror vacui reflektován – přese všechnu trýzeň jeho zakoušení – i v poloze určitého smíření se s takovouto zkušeností (v poloze jakési hemingwayovské „důstojnosti pod nátlakem“), zde je už přetaven do forem palčivých a přímočaře artikulovaných obav („*Bojím se že nikdo nepřijde a nezavoní“*, 75; „*bojím se, že už nic nenapíšu“*, 76; „*bojím se umřít“*, 78). Úměrně k jisté bezvolnosti a zemdlenosti lyrického já je tu akcentována nutnost čehosi, co by se nějak osvobodivě vlomilo do prostoru jeho setrvačného a úzkostného bytí; nutnost pevného, opěrného bodu, nějaké – byť i absurdní či paradoxní – jistoty („*Něco se nakonec stát musí/ I kdyby jenom nepatrná/ smrt“*, 75). Vše je zintenzivněno poznáním pustošivé role času, a tedy i povědomím o dočasnosti vlastní existence (už titulní motiv břehu je rovnocenně symptomem rozdvojení a fatální oddělenosti i metaforou vyměřeného času lidského života), stejně jako prožitkem zániku podstatných vztahů (zde zejména poměru k otci, kterýžto vztah jako by se lyrickému subjektu místy stával až jakýmsi paradigmatickým principem určujícím jeho vnímání okolního světa; rovněž se zdá být i jedním z inspiračních půdorysů části veršů ludwigovského cyklu). Smrt v různých podobách je vůbec častou motivickou rekvizitou na scéně veršů: poměr k tomuto fenoménu je pak v básních traktován v rozpětí od tísně z nebytí k polohám až koketně afinitním, stává se tak jedním z významových těžišť výpovědi. Také ve zbývajících částech sbírky (*Zjevy, Z ústraní do závětrí*) lze pak nalézt již výše zmiňované sémantické dominanty Rudčenkové poezie: intenzivní prožitek samoty (osamělost se představuje jakožto stav téměř vrozený lyrickému subjektu těchto veršů), cirkusově divadelní metaforizaci světa a lidského bytí aj. Příznačně se jeví závěrečné a svým způsobem resumující verše celé sbírky, jež se dají interpretovat i coby jinotajné vyjádření určujících rysů básnířčiny poetiky: „*Vychází slunce maje pod očima skoby/ na nichž/ [...] visí oběšenci/ [...] mí bratříčkové/ [...] sestry jejich chodíme po zemi/ a jsme raději když prší.“* (89)

Jako zřejmá inspirace se v poezii Kateřiny Rudčenkové ukazuje tvorba rakouského spisovatele Thomase Bernharda, zejména jeho drama *Ritter, Dene, Voss* (vedle této explicitní intertextuální vazby jsou v básních přítomny též motivické parafráze, citace a jmenné či místopisné odkazy i k dalším dílům zmíněného autora). Základní výpovědní poloha Rudčenkové veršů připomíná – alespoň rámcově – monology Bernhardových hrdinů, osudových samotářů a společenských outsiderů, vskutku žijících už jen ve více či méně dobrovolném exilu svých vlastních představ. Básně úvodního dílu pak částečně imitují strukturu dramatických textů: místy jsou psány jako parciální promluvy lyrického já, jako série různých mluvních partů (koncentrovaných kolem téhož tematického ohniska, jímž je „postava“ Ludwiga), zvýrazňující tak (jako by na principu loutkového divadla) komplexitu básnířčina hlasu. Tu dokládá mimo jiné též střídání jmenných a slovesných tvarů příslušejících mužskému či ženskému gramatickému rodu, přechody od ryze privátních artikulací k zobecňujícím soudům a naopak. Cyklus dvanácti textů sbírky je inspirován japonskou sedmnáctislabičnou básní haiku (její originální slabičné schéma pak Rudčenková ve své tvorbě dodržuje – s jedinou výjimkou – i z hlediska distribuce předepsaného počtu slabik do jednotlivých veršů). Nahořkle melancholický i mužně vyrovnaný tón těchto drobných reflexí na téma uplývajícího času upomene na některé klasické představitele této tradiční japonské básnické formy (Bašó, Santóka aj.).

Ukázka

Ludwig posté

Prohlubují se tyto otvory
a bolí.

Zdali se ještě spatříme
mezi futry jakých dveří
mihnutím v jakém ději

Ale ovoce zevnitř shnilé
v křehkých ulitách
se drolí
lehkým zavaděním
tenhle vyvanulý trik:

Posté se otočit a odejít
po těžce replice
on – větve sedrané
já – listí zdrženlivé k jeho povislé
a rozkývané nahotě
(27)

Vydání

Ludwig, Klokočí a Knihovna Jana Drdy, Praha a Příbram 1999.

Reflexe

V této poezii se v neobyčejně výrazné a suverénně básnicky zvládnuté podobě znovuoobnovuje tradice analytické hlubinné poezie smrti, času a ticha; zdá se nám, že znovu ožívá Holanova lyrika třicátých let, Halasova mučivá básnická trýzeň, Ortenovo exaltovaně mladé a sebezničující existenciální gesto.

Vladimír Křivánek: „Poezie opřená o propast“, *Literární noviny* 1999, č. 42, s. 10.

Její výrazový aparát poučeně sahá do zásobnic prvků holanovských i třeba k dotekům se světem beatnickým. Různorodost této cesty tradicí a jejími stylizacemi k vnitřnímu sebeurčení je ovšem provázena tvárným úsilím, které Rudčenkovou v její prospěch odlišuje od vágnosti průměru mladé produkce: s nepochybnou zručností se dokáže pohybovat v kondenzované miniatuře haiku stejně jako v rozvětveném tvaru a uvolněné dikci deníkového citového záznamu...

(mat) [= Rudolf Matys]: „Dům s kuřimi křídly“, *Týdeník Rozhlas* 2000, č. 15, s. 30.

Tato poezie nevytváří celistvé obrazy. Věci, děje, události tu mizí do propastí, sotva se vynořily. Nazírané objekty čiší práchnivinou a hrozí se co chvíli rozpadnout. Podobné je to se slovy, jimž jako by neustále hrozil pád do ticha a tmy. Antonín Brousek přirovnal kdysi takový způsob Ortenova básnění k plivání pecek, pod jejichž dotekem se věže zachvívají v základech.

Marie Langerová: „Slovům v básních Kateřiny Rudčenkové hrozí pád do ticha a tmy“, *Lidové noviny* 1999, č. 187, s. 21.

Slovo autorky

[...] našla jsem v něm [v Bernhardově díle] tolik společného se svým životním pocitem: V *Ludwigovi* není žádná budoucnost, je to ohromná metafora bezvýchodnosti, vzteku, žádná tendence něco měnit. Je to postava plná rozporů: muž na konci svého života, hledač, myslitel, člověk vychýlený, výjimečný, silný i bezmocný.

„Muž na konci svého života, hledač, myslitel, člověk vychýlený, výjimečný, silný i bezmocný“
(rozhovor vedl Radim Kopáč), *Tvar* 2000, č. 4, s. 8–9.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: P. Čermáček, *Host* 1999, č. 10; J. Staněk, *Tvar* 1999, č. 17; vk [= Vladimír Křivánek], *Nové knihy* 1999, č. 29; týž, *Literární noviny* 1999, č. 42; M. Langerová, *Lidové noviny* 13. 8. 1999; R. Kopáč, *Mladá fronta Dnes* 20. 9. 1999; (mat) [= R. Matys], *Týdeník Rozhlas* 2000, č. 15; J. Straka, *Weles* 2001, č. 13.

Pavel Hruška

KAREL ŠIKTANC: ŠARLAT

(1999)



Karel Šiktanc (* 1928) patří mezi stylově nejvyhraněnější a nejvíce osobité české básníky dvacátého století. Lze ho poznat po tématu, jazyce i po veršovém rytmu. Vytýčíme-li jeho básnickou dráhu knihami *Heinovské noci* (1960), *Zařikávání živých* (1966), *Český orloj* (1974) a právě *Šarlatem* (1999), tak z ní stále vyvěrá víra, že i skrze moderní básnictví (nikoliv jemu navzdory), se lze dostat k paměti rodu a vlastnímu zakotvení v krajině. Přitom tato rustikalita není Šiktancovi pouze návratem k nejspodnějším vrstvám literatury (folkloru), ale především úkolem, který musí být vybojován na danostech moderní poezie (polytematičnost, spojování stylově odlehlých

rejstříků, umělá tvořenost metafory, pojetí jazyka jako svébytného artefaktu, zdůraznění samotného způsobu psaní). Šiktanc tak svou tvorbou přijímá nejvlastnější stigma modernismu, a sice vědomí, že poezie je umělý útvar ze slov. Na rozdíl např. od Jana Čarka či Františka Branislava, tj. básníků, kteří se rozhodli vrátit se „před Baudelaira“, však stále věří, že i umělými útvary ze slov se lze dostat k něčemu prvotnímu, tedy až do těch míst, kde se protiklad tradice – modernost jeví jako podružný.

Sbírka *Šarlat* (psaná mezi lety 1995–1998) obsahuje dva oddíly (*Tupá radost a Menážerie*) a celou ji vyplňuje 18 básní středního rozsahu (okolo 30 veršů). Má podobu osobní bilance. Básník se vrací do dětství a jeho krajiny; paměť mu vyjevuje obrazy vsí, kapli „zlatem spárovanou“ (9), obrazy zarudlého nebe nad Holany, to jak „Vozovkou pluje slepý noční pták“ (31), či obraz chlapů sedících v kapucích v hospodě a pijících pivo. Úvodní báseň, shodná s titulem sbírky, tu pak tvoří jakési předznamenání až programní. Šiktanc vytváří tuto scenérii: v liduprázdné zimní krajině rudě zapadá slunce. Jde o děj, který se zde odehrává od věků, a přesto je v tomto západu tentokrát cosi majestátního. Ten, který ho pozoruje (*stařec*), smeká klobouk jako při vstupu do kostela nebo při poslední poctě mrtvému. Jako by se tento děj už pro něj neměl nikdy opakovat; rudé světlo, které vrhá zapadající slunce, mu totiž dává možnost uvidět cosi naposled. „*Šarlatový požár*“ (11) ozařuje krajinu a vesnici (Jiří Rulf dokonce tvrdí, že „v této k nebi se vzpínající krajině [...] lze tušit, rudou záři nad Kladnem' pocházející z vysokých pecí Šiktancova mládí“). Stíny odebírají místo slunci, ale ještě se pořád na cosi nedostalo: „*Zbývá dohrát dlouhé ticho utrum šutru/ ámen/ kámen/ Ale není komu.*“ (10) – Tématem této básně je nejspíše ono „cosi“, na které se ještě nedostalo, tedy

chvíle zbývající mezi *šarlatovým* západem slunce a úplnou tmou. Pořád zbývá cosi (*dlouhé ticho*) ve vyměřeném čase *dohrát*, pak teprve bude možné říci *ámen* a přijmout *kámen* svého posledního příbytku. Jiným tématem dané básně by mohla být poezie a její místo: ten, který by chtěl ještě něco doslovit – a možná to bude to nejpodstatnější –, nemá komu. Muselo dojít až k této chvíli, aby si uvědomil, že na poezii musí být dva: ten, kdo daruje, stejně jako ten, kdo je obdarováván. Daná chvíle tak umožňuje básníkovi uvidět, že se v poezii ukrývá vždy něco z modlitby. Není-li komu říct *ámen*, pak naše slova jako by ani neexistovala. A zároveň: tím posledním, čím se platí na cestě vedoucí od prostor zalitých sluncem, ke *kamení*, je *dlouhé ticho*.

Osobní paměť toho, kdo má potřebu se vrátit zpět, udělat bilanci, znovu na průmětně své paměti vyvolat obrazy těch nejbližších míst – asi tohle tvoří nejviditelnější nit vinoucí se *Šarlatem*. Tolikrát a v tak mnoha nasvíceních už tohle vše bylo zahlédnuto, a přece světlo, které vrhá *šarlat* zapadajícího slunce, je něčím jiné, a proto i obraz, který díky tomuto nasvícení vzniká, je jiný. *Šarlat* se pro Šiktance stává obrazným názorem. Prostor, k němuž se všechno ve sbírce svažuje, je mrzavá zimní krajina v podvečer. Do sbírky uvádí *šarlat* další (barevně) příbuzné motivy. Jedná se o jakési obrazné kotvy, jimiž se báseň zachycuje a hledá svůj střed. Mezi tyto motivy patří zejména *krev* – např. ta ze zimních zabijaček („*krev na řeznickém pultě zažraná jak citát*“, 48), nebo: „*V kovárně dokořán krvavé pečivo*“, 33), kde se *krvavé pečivo* stává hutným obrazem do ruda rozžhavené podkovy; jinde: „*číšnice v okně hrábla zrzavému do vlasů*“, 49). Je v tom jistý protiklad, neboť *šarlat* je barvou královských plášťů, zatímco obrazy, jež v sobě v Šiktance sbírce nesou jeho punc, jsou obyčejné vesnické momentky. Vznešenost tedy básník nevnímá jako překonání (transcendování) všedního, nýbrž jako jeho – co největší – naplnění. Modlitba, kterou je potřeba v básni objevit, má u Šiktance svůj základ v životní materii.

Básníkův svět je v *Šarlatu* něčím stále stejný, ale přesto jiný. Šiktanceva evokace prostoru je proti předchozím sbírkám daleko fragmentárnější a více náznakovitá. Jako by svému čtenáři někdy přímo bránil, aby si na obraz zvykl a zabydlel se v něm. Ale není v tom nic svévolně rozbíječského; rytmus evokace se tu odehrává přirozeně. Pouze to, co spojuje jednotlivé obrazy a motivy, je staženo daleko více mimo báseň, do jejího významového zázemí. Tady je patrná změna oproti dřívějším sbírkám, např. *Zařikávání živých* či *Srdce svého nejez* (1994), plným básní bohatých na obrazy až hýřivé, které jsou často rozehrávány barokně košatým způsobem a s efekty spíše divadelní scény než lyrické evokace či reflexe. V *Šarlatu* sice ubylo na divadelnosti, ale nikoliv na dramatičnosti. Stále je poznat, že se básníkovi stará o obrazy především konfliktní, dějové (tj. dramaticky střetové) vidění. Např. krajina a příroda u Šiktance nejsou stavy, ale děje: „*Tone zapařený sad*“ (23); „*Cínové ruce větví/ Miliskují dům*.“ (42) Souběžně s tím však přibylo definičních metafor: „*Jméno je příští strach// Bezejmennost je štěstí*.“ (41) Přece jenom je znát, že konfliktní vidění a dějové scenérie nevybíjejí svou obraznou energii ve svých vlastních střetech a napětích. Něco po

nich zůstává. Zejména poznání, že obraz zimní krajiny či vesnické návsi je už vždy nepřímou reflexí slova a poezie. Proto tyto definiční metafory nejsou než chvílemi, kdy se skryté stalo zjevným. – Chvíle bilance je i chvílí pro naději, možná poslední: stále ještě je tu „cosi“, na něž se nedostalo; stále ještě je tu „nějaký“ vzkaz, který bychom měli přijmout a předat dál. Zbývá ještě vybojovat jeden „zápas s andělem“; zbývá ještě obstát ve chvíli mezi *ámen* a *kámen*.

Pokud jde o výrazové prostředky, pak zde najdeme mnohé z toho, co je pro Šiktance typické už od šedesátých let, především mozaikovitost a široké významové a stylové rozpětí obrazu. I v prostředí komorněji laděných bilancí tak básník svému čtenáři nic neulehčuje. Je to způsobeno především tím, jak Šiktanc jednotlivé motivy staví vedle sebe: chvíle splývavé nálady se střídá s rychlým výčtem, reflexe se ocitá vedle přímé řeči některé z postav; jednotlivé obrazy mají často zastřenou syntax, takže se nelze zorientovat v tom, co je podmět, předmět atd., přičemž tuto syntaktickou uvolněnost zesiluje básníkův jmenný styl. Většinový volný verš je chvílemi vyměněn za trochejské „staccato“: „*Na les přísah/ Nastožato Na chór k máni K uspívání/ K uspívání.*“ (51) Typické je (důkladně to popsal Miroslav Červenka ve studii *Verš a řádek. Experiment Karla Šiktance s básnickým rytmem*⁹⁴), že se zde verš (útvár rytmický – v ukázce je jich pět) nekryje s řádkem (útvár grafický – v ukázce jsou tři). Občasné jsou v textech i ostrůvky daktylu: „*vínová zahrada lžeš ji jak za mlada.*“ (15) Také vzhledem k jednotlivým výrazům představuje Šarlat širokou paletu: vedle slov vznešených a exkluzivních (*šarlat, krevel, bordový gladiól*) se tu nachází mnoho slov z těch nejnižších stylových pater (*ošahává, miliskují, machna*); silná je pak skupina výrazů s původem v němčině (*štangle, flígr, knajpa, špacír, šutr*); najdeme tu i místní jména (*Bakov nad Jizerou, Holany, Doksy*), svědčící o tom, že Šiktancovy krajiny mají své pevné zeměpisné ukotvení; dále též prvky obecné češtiny (*zmrzlej, tutovej*). Mezi autorovo lexikum patří i archaismy (*tajle* – pás, postava, linie těla). Ve sbírce se nachází i několik míst, z nichž je poznat básníkově (tradiční) zaujetí pro zvukovou stránku jazyka: „*V kovárně dokořán krvavé pečivo.*“ (33)

Šiktancovy verše nejsou stavěny na rychlých a jednorázových obrazných účincích; spíše vyžadují trpělivé a návratné čtení. Čtenář se v nich poznává často až postupně, přičemž způsoby, jimiž je vtahován dovnitř, jsou dva: rozmluva, v níž se básník a čtenář vztahují v témuž, tj. k něčemu, co básník vydoloval ze své paměti a proměnil do obrazu, přičemž v dané chvíli už jako by přestal být majitelem tohoto obrazu. Druhým způsobem je dramatický konflikt; zde básník rozehrává obraznou scénu, přičemž čtenář má být tím, kdo je získáván jejím účinkem (tj. svého druhu divákem). Možná zde se nachází hlavní „osa“ sbírky, osa, která vede mezi civilní smířlivostí a dramatickým viděním světa.

⁹⁴ Červenka, Miroslav: *Styl a význam*, Praha 1991.

Svámi básnickými knihami po roce 1989 – *Ostrov Štvanice* (1991), *Hrad Kost* (1995), *Šarlat* (1999), *Zimoviště* (2003) – Šiktanc usiluje o přechod do civilních poloh. Jeho sbírky ztrácejí na svém aranžmá obrazném i kompozičním. Potlačeno je v nich „úsilí o velké cyklické formy“ (Vladimír Karfík). Poznávací znamení předchozí Šiktancovy poetiky se však nemění. Jako by se básník v těchto sbírkách snažil převést své určení do jiných poloh – přeladit se a současně zůstat ve stejné tónině. Což není úkol snadný, neboť autor je příliš výrazný, než aby mu bylo možné jen tak uhnout do jiné poetiky. To, co u Šiktance zůstává, je návratný pohled, tj. pojetí poezie jako paměti, třebaže už to není paměť historická (*Heinovské noci*), mytologická (*Adam a Eva*, 1968) či paměť krajiny a rodu (*Český orloj*). Daleko více zůstává básník v obvodu paměti osobní, aniž to však u něj znamená výrazné posílení subjektivity, které by se mělo zrcadlit v početnějším užití „já“-stylizací. Definitivně se potvrzuje, že Karel Šiktanc patří – spolu s Karlem Tomanem, Bohuslavem Reynkem či Janem Skácelem – k nejvýraznějším českým krajinářům dvacátého století. Potvrzuje se však i to, že ani v polohách civilních bilancí (blízkých např. pozdní lyrice Jaroslava Seiferta a Viléma Závady) básník neopouští dramatické (vztahové a střetové) vidění světa, čímž se zase ústrojně řadí do kontextu takových autorů, jako je František Halas, Vladimír Holan či Oldřich Mikulášek.

Ukázka

[...]

Zamkni

Už nikdo nepřijde

tvá zvěř už zticha tvá třešeň

při zdi rozebraná po větvích:

na sladkou krádež,

na krev málo času

[...]

(45)

Vydání

Šarlat, Mladá fronta, Praha 1999.

Ceny

Státní cena za literaturu, 2000.

Reflexe

Epicentrem autorova tísnivého a tísněného, ohrožovaného světa není ani tak obraz slova jako něčeho existenciálního, ale obraz řeči jako komunikační a vztahové potenciality s nebezpečným rizikem nemoty jako příznaku rozkladu našich nejdůležitějších životních tkání.

Petr Hruška: „Básně psané na střed“, *Host* 1999, č. 1, s. 19.

Křeč a chaos života, smrt a vpád děsivého v Šiktancově *Šarlatu* valorizují bytí. Tak to vždy bylo a také bude: to nejkřehčí, nejtěžší, nejsamozřejmější a nejsložitější zůstane na básníkovi!

Milan Exner: „Pokus o interpretaci *Šarlatu*“, *Aluze* 1999, č. 3/4, s. 109.

Krev je sice tím nejmóraznějším znakem živosti, ale není Šiktancovi znakem jediným. Do obrazivosti proniká smyslovost až tělesná, že jí stále silněji určuje – pro živost Šiktancova verše, vytvářeného maximální elipsou, se tělesnost a smyslovost zdají být téměř nezbytné, tak často sice překvapivě, zato však vždy naprosto přirozeně jsou užívány.

Vladimír Karfík: „Sdílení těžší než samota“, *Literární noviny* 1999, č. 26, s. 7.

[...] vnějškovost gest je Šiktancovi cizí, není mu vlastní rozdávat moudra ani žehrat na osud, který způsobuje, že rybáři při výlovu nakonec „*padaly ze všech kapes co jich měl/ samé malé ryby*“. Pro Šiktance je mnohem důležitější zjištění, že stejně jako existuje dětský úžas nad světem, někteří z nás ho dovedou k stáru znovu objevit [...].

Jiří Rulř: „Zlý něžný příběh. Karel Šiktanc: *Šarlat*“, *Reflex* 1999, č. 19, s. 63.

Převládající tóninou sbírky se stává nostalgie loučení se se životem, během něhož se zřejmě před každou bytostí začne kupit vysoké horstvo usebraných vzpomínek, kam z přízemních nížin časoplynutí vane nehostinný víchr úzkosti, že v předsmrtném okamžiku bude i toto jediné bohatství člověka krutě obráceno v prach.

Jan Suk: „Řečnej v poli, němej v domě“, *Nové knihy* 1999, č. 17, s. 1.

Slovo autora

Připadá mi, že je dnes všude hodně exhibice a málo tvorby. Jak se v tom kalupu bůhví za čím tratí přirozený zájem kulturní veřejnosti o kvalitu a spoléhá se na to, co si doba sama za nápěvy přinese, předvádějí se mnozí tím víc, čím míň lze předvést. Sama tvorba je málo zajímavá. A je s ní moc práce. Samozřejmě nejen v literatuře. Z čehož pak povstává i ten utkvělý pocit celkové pokleslosti všech žánrů.

„Hodně exhibice, málo tvorby“ (rozhovor vedl Jaromír Slomek), *Lidové noviny* 10. 7. 2003, s. 23.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Exner, *Aluze* 1999, č. 3–4, s. 104–109.

RECENZE: P. Hruška, *Host* 1999, č. 1; J. Chocholoušek, *Host* 1999, č. 8; J. Štolba, *Host* 1999, č. 8; J. Staněk, *Tvar* 1999, č. 12; J. Suk, *Nové knihy* 1999, č. 17; J. Rulř, *Reflex* 1999, č. 19; V. Novotný, *Týdeník Rozhlas* 1999, č. 22; V. Karfík, *Literární noviny* 1999, č. 26; Š. Vorková, *Lidové noviny* 13. 4. 1999; P. Boháč, *Souvislosti* 2005, č. 1.

Jiří Trávníček

PAVEL PETR: SRDÉČKO SKONČI

(2000)



Pavel Petr (* 1969) vstoupil do literatury na počátku devadesátých let uplynulého století sbírkami spirituální, katolicky orientované lyriky (*Děšť ve vězení řeky*, 1990; *Křest za hluboké noci*, 1993). Vypjaté zaumnosti, významové neurčitosti, liturgického pojmosloví i apelativní a didaktizující stylizace proroka, který promlouvá za své kolektivum, se Petr zbavuje ve sbírce *Trojloď Jakuba* (1996), která je v jeho tvůrčím vývoji přelomová – autorova poetika je zde už pročištěná, obrazy jsou konkrétnější, nejsou jako dříve dolovány pouze ze spodních vrstev jevů, básník je sbírá v přítomné realitě i ve vzpomínkách, zachycuje okamžiky

a skládá je do náladotvorných mozaik. V následujícím vývoji Petrovy tvorby (*Za svítání Morava*, 1998; *Andělům víno*, 1999) do jeho básnického světa vstupují konkrétní moravské lokalizace, stále výraznější roli sehrávají folklórní názvuky a postupně se dominantním tématem stává téma milostné. Vrcholem této vývojové etapy Petrova díla je lyrický deník *Srdéčko skonči*.

Deník tvoří texty výhradně s milostnou tematikou; obsahuje intimní záznamy datované od prosince do srpna a nezřídka i konkrétně lokalizované. Lásky zde potlačuje všechny ostatní oblasti lidské emocionality a dělá si absolutní nárok na zúčastněné osoby, jimiž jsou – jako i v předešlých sbírkách – výhradně muži. Deník je svědectvím o existenci a průběhu erotického vztahu, neumožňuje ale, aby si čtenář ze záznamů zkonstruoval konkrétnější představu milostného příběhu. Pozornost pisatele je zaměřena k emocím a jejich proměnám, nikoliv k vnějším událostem. Petrův deník má však daleko k idylické milostné citovosti, stojí za ním prožitek lásky neopětované, lásky, která se stále vzdaluje pisatelovým ideálům a tužbám. V milostném vztahu se konfrontují dvě neslučitelné individuality, které navzdory citovému poutu nedokáží překonat svou různost, stále je provází vědomí toho, že „*k sobě snad nedohlédneme, k sobě marně pronikáme*“ (25). Člověk se tu nachází uprostřed iracionality milostného vzplanutí, které jednak budí touhu po naplnění lásky v její dokonalé podobě, jednak vede k tvrdým konfrontacím s realitou a k přání po potlačení citu (odtud titul sbírky). Veškerá lidská vůle se však v situaci lásky ukazuje jako marná, člověk je zcela vydán silám emocí a pudů. Tragičnost, bezvýchodnost, ba nesnesitelnost lásky je u Petra zčásti dána rovněž její homoerotickou povahou.

Jistě je to i „*buzerantská klasifikace*“ (4), která vede pisatele k tomu, aby svou lásku žil spíše na stránkách deníku než v realitě. Deníkové záznamy jsou zde z větší části spíše představami a sny (o čemž svědčí i hojnost sloves v kondicionálových tvarech) než stylizovanými popisy reality.

Většina básní je budována jako apostrofa mileneckého protějšku, jde o otázky a vzkazy, které lze předat pouze fiktivně uvnitř deníku, nikoliv však v reálné komunikační situaci, neboť partner preferující spíše fyzickou stránku lásky by nepřistoupil na subtilní kód, v němž se sdělují nuance milostných skutečností. Petrova milostná lyrika ve sbírce *Srdéčko skončí* tak nesvědčí o situacích blízkosti, ale je materializací samoty, do níž se subjekt propadá zasažen milostnou deziluzí. Ostatně už sám žánr deníku tuto samotu implikuje (deníkové záznamy vznikají nejčastěji v samotě a z pocitu samoty). Další skuteností, která je volbou deníkového žánru zvýznamněna, je čas, který ubývá a připomíná tak, že je třeba žít a prožívat intenzivně, dokud není pozdě. Záznamy jsou datované (datace nahrazuje titul básně, což úlohu času pro úhrnný význam textu jen potvrzuje) a zasahují do dvou kalendářních let – o které roky konkrétně jde, se však čtenář nedovídá. Není důležitý letopočet, ale měsíc, roční doba, v níž se popisované citové dění odehrává. U Petra panuje totiž jistý paralelismus mezi vnitřním světem subjektu a vnějším světem přírody a jejich proměn v průběhu cyklického času, někdy dokonce „*celá krajina rezonuje*“ (21). Čas přírody jako by podmiňoval i milostný život: „*s některýma klukama se můžu milovat/ jenom v zimě.*“ (23) Tento paralelismus je jedním z prvků, které spojují autorovu poetiku s folklórní písní. Na lidovou píseň Petr dále navazuje částí svého básnického lexikonu, charakteristickými zdrobnělinami a příležitostnými dialektismy. Mluví se obrací k archaickému světu folklóru, aby neztratil těsný vztah k rodnému moravskému prostoru – ohrožen se cítí v jinakosti svých homoerotických vztahů, je nucen si přiznat, že se dostává do konfliktu s prostorem a tradicí, že „*láska moravská,/ pro mě není*“ (2). Lidová píseň a tradice regionu jsou zakořeněny někde hluboko v jeho duši, nelze je potlačit a on se o to ani nesnaží, poslouchá hlasy ve svém nitru a píše: „*slyším v sobě zpívat šohajky.*“ (23) Zmíněný konflikt se snaží překonat prostřednictvím subjektivního variování lidovosti, a tak je možná i „*lidová píseň o večerním zasnoubení,/ o panenství mezi rekruty*“ (12).

Ani při zobrazování krajinného prostoru se Petr nevyhýbá provokativním kontrastům. Jeho krajiny jsou vždy produchovnělé, žijí v nich andělé a vévodí jim dominanta kostela, která ovšem netlumí vypjatý erotismus: „*V nejzřetlivějších paprscích u kostela/ dozrávající hochy potkávám.*“ (21) Sakrální a erotické motivy se ve sbírce nevyklučují, setkávají se v metafoře („*jeho rty jsou jako rozkolébaná loď,/ nebo křestní mušle*“, 21) a někdy je dokonce erotická láska cestou k lásce mystické: „*v naběhlých žilách lásky na mé ruce/ jsi našel Marii – dogma.*“ (12) Náboženský a milostný život si tu sice neprotiřečí („*po večerní modlitbě růžencové/ jen pohladit po vlasech*“, 22), ale přesto lze sledovat – zvláště při srovnání se starší autorovou tvorbou –

jak erotika ubírá religiozitě na horlivosti, jak účast na církevním roce tvoří spíše už jen kulisu jiným dějům.

Tělesnost lásky je pojmenovávána přímo, v intimním prostoru deníku není důvod ji šifrovat. Naopak je někdy spojována s provokativními epitetami („já totiž ten nebeský/ výstřik semene miluju“, 5). Přestože je zobrazování těla a sexu ve sbírce značně otevřené, panuje zde spíše obava, že se láska zredukuje na svou fyzickou rovinu, zatímco mluvčí chce „*po Těle lásku a po Duchu*“ (10).

Ideálem není pouze temně pudová tělesná láska, ale láska pročišťovaná vazbami na duchovnost, folklór, přírodu a především na mládí a dětství. Petr svou básní nikdy neoslovuje muže, ale jinocha, chlapce, šohajka, ogárka... A také sám v sobě jinocha rozpoznává – přeje si „*Smrt jinocha v mém srdci*“ (30). Totiž právě tento jinoch je bytostí, která je schopna vytoužené absolutní, intenzivní lásky, již ovšem nelze snést. Lyrický subjekt touží po lásce spojené s naivitou a čistotou, ale i zranitelností mládí: „*A lásku přiznávám jedině jinochům,/ polovina nebe musí být černá,/ v jejich tělech ohníček stojí na špičkách,/ jak se vzdaluje zpěv chlapců.*“ (10)

S věcností není ale svázáno pouze zobrazování těla a tělesnosti: pokud se ve sbírce píše o konkrétních osobách, předmětech, prostorech apod., píše se o nich věcně, metafory jsou spíše ojedinělé a budované podle folklórních vzorů. Nad konkréty ovšem mají převahu abstrakta, pojmenování pocitů a vztahů. Abstraktnost výpovědi je jednou z příčin nesnadné srozumitelnosti Petrových veršů. Větší měrou sdělnost potlačují také jazykové deformace, konkrétně jde o četné zámlky a nedořečenosti, o fragmentárnost, ale hlavně o svéráznou varietu souvětí stavby. Deformovaná skladba není však umělá, experimentální, podobá se té běžné, jen v ní vládne jiná, do značné míry asociativní logika, logika, do níž je ve stavu zjištěné citovosti lidská bytost vržena i se svým jazykem. Věty v souvětí stojí vedle sebe, ba se i do sebe zapojují podle gramatických zákonitostí, ale významové vztahy mezi nimi zůstávají enigmatické: „– – – *jen věnuju ti, co nechceš, takové pokušení mám, ponechá nám to dostatek spánku, abychom se spolu šli trápit – – – jak jsme se probudili, snad jsme doufal, ale rozlučme se.*“ (25) Ústup běžné syntaxe tedy úzce souvisí s rezignací na racionalismus a obvyklou logiku a oddáním se čiré milostné emocionalitě.

Petr se svou homoerotickou lyrikou zapojuje do poměrně bohaté tradice podobně orientované poezie světové (např. Jean Cocteau, Federico García Lorca, Allen Ginsberg) i české, v níž lze sledovat tu skrytější, tu otevřenější tematizace mužsko-mužské lásky, počínaje dílem Julia Zeyera a Otokara Březiny přes texty Jiřího Karáska ze Lvovic, Richarda Weinera, Josefa Topola, Bořivoje Kopice až po Václava Jamka, Petra Hrbáče či Jiřího Pastýře, který zmíněné téma uchopil rovněž formou lyrického deníku (*Smutek Sebesám*, 1993). Na kontextu, v němž je Petrova milostná poezie vnímána, se ovšem největší měrou podílí tvorba Jiřího Kuběny, právě ona se totiž do vědomí českého čtenáře nejvýrazněji zapsala jako příklad homoeroticky tematizované lyriky (Kuběnu a Petra dále spojuje také náklonnost ke katolické spiritualitě).

Jestliže se však raná Petrova tvorba pohybovala na hraně kuběnovského epigonství, poetika sbírky *Srdéčko skončí* stojí vůči té Kuběnově v jistém protikladu. Oproti mnohomluvné rozbíhavosti verše se tu setkáváme se stručností a koncentrovaností básnické výpovědi. Protikladné je rovněž pojetí milostného tématu: u Kuběny jsme svědky smyslového okouzlení mužským tělem, které vede k radostné oslavě lásky; Petrův erós je naopak tragický, neustále zraňovaný svou nenaplněností, ba nenaplnitelností. Rozdílně se také oba autoři vypořádávají s faktem principiální jinakosti mužsko-mužské lásky: Kuběna tuto jinakost od počátku otevřeně tematizuje a manifestuje, oporu a ukotvení nalézá ve starořecké tradici; Pavel Petr jiný způsob své lásky naopak nečiní takto explicitně tématem svých reflexí, jeho lyrický subjekt zmíněnou jinakost prostě prožívá se vši tíží, kterou to s sebou nese, nemá potřebu vystupovat z mikrosvěta partnerského vztahu a zapojovat se do obecnějšího, kulturněhistorického diskurzu, v němž by se svůj způsob pokoušel obhájit či dějinně ukotvit.

Ukázka

31. prosince

Je možné, že si tě najdu

a bude to jiná krev?

Sen, jak jsi se rozhodnul

mě navštívit s nějakou dívkou.

Skutečnost.

Ztratíš přesný a smrtící tvar.

Budeš mít úrodnou a přežívající oblost.

Srdéčko skončí.

(8)

Vydání

Srdéčko skončí, MaPa, Brno 2000.

Reflexe

Jistota nikoliv zamilovanosti, ale lásky jako neodvratitelného děje v co nejkošatější úplnosti, to je velké téma *Srdéčka skončí*. Neboť – a tady se syžetově Petr stýká s hlavním proudem podobně orientované literatury – jde tu především o otisk vlastního prožívání do duše sice milostí spřízněné, nicméně nezpůsobitelné k témuž emocionálnímu vyladění. Platónsky formulováno – neschopné vyplnit kadlub krásy touž podobou. Paradoxně sice mohou dojít slasti ve chvílích fyzického sblížení, jímž však zhusta pro jednoho z nich vše končí. Proto krutá limitovanost takového srozumění, sladkohořké valéry myšlenkových stavů před a po tomto dvojdomém aktu milosti, stále citelnější bolest z poznání, že musí „šetřit něhou“ či spíše marnotratně se neprozrazovat, ačkoliv právě naprostá otevřenost je podmínkou sebeprojekce.

Mirek Kovářik: „Srdéčko, skončí!“ *Tvar* 2001, č. 3, s. 22.

Pavel Petr stále usiluje seznat tajemství řeči, anebo tajemství lidského místa, jež řeč pomáhá utvářet. Říkat, že je moravský básník, bylo by příliš snadné. Pavel Petr jde za podstatou, pracuje s tím, co má. Chová se k řeči pietně – ale anakreontsky, jako hladový atlet, anebo stárnoucí pohan. Mariánská nota byla zcela opuštěna. A jestli se k ní vrátí, tak se vzmachem *Růžencové slavnosti*. Anebo jinak.

Vít Kremlička: „Knihovnička Literárních novin“, *Literární noviny* 2000, č. 52, s. 16.

Milostná poezie těch, kteří planou zvláštní láskou muže k muži anebo chlapce k chlapci, zůstávala dlouhá léta buď utajena (rozuměj nevydána); anebo vyšla-li již ke čtenáři, spokojila se s náznaky. Pavel Petr je z těch mladých básníků, kteří se s takovou láskou ani poezií netají. Což musí být zřejmě každému, kdo si přečte některou z jeho dosavadních sbírek vyšlých v různých nakladatelstvích.

Ani sloky zaznamenané na různých místech Moravy jen s daty dne a měsíce (ovšem bez letopočtu) a tvořící skladbu, kterou lze charakterizovat jako útržky ani ne tak básnického, jako spíše klukovského deníku, nejsou jiné. Petrův básnický deník s názvem *Srdéčko skončí* evokuje ovšem také jistý druh lidové poezie. Hlavně však má ta skladba zvláštní příchut' (něčeho zakázaného, výjimečného – račte si vybrat!), neboť jde o bibliofilii.

Basil [= Ladislav Soldán]: „Chvála bibliofilie“, *Kam v Brně...* 2002, č. 7/8 (příl. *Kam*).

Slovo autora

Touha po kráse a bolest pro ni. Jedině to pro mě spojuje básně. Nic z toho však samotný vznik básně nezaručí, ani zdalí bude báseň dobrá, nic nezaručí první verš. Ten se na nic neohlíží, na touhu obětovat život, absolutně nedbá na naše usilování o čistotu srdce. Svorníkem je snoubení bolesti a touhy. Snoubení nerozlučitelné, které básníky provází až k věčnému životu. Vzdor ze všech stran přicházejícímu démonickému posměchu. A je to přeukrutně vsazené v realitě, vždyť nesedíme na nějakém obláčku, ale žijeme na zemi, všim pozemským zatížení, a srdce často tragicky okorává. [...] Stejným dílem mně jde o duši jako o tělo, pro mé básně jedinou úrodnou půdou jsou chvíle [...] romancí, sklenuté Erótem.

„Snoubení andělů“ (rozhovor vedla Šárka Nevidalová), *Host* 1998, č. 3, s. 11.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: V. Kremlička, *Literární noviny* 2000, č. 52; M. Kovářík, *Tvar* 2001, č. 3; Basil [= L. Soldán], *Kam v Brně...* 2002, č. 7/8 (příl. *Kam*).

Karel Piorecký

PRÓZA

SITUAČNÍ NÁČRT VÝCHOZÍHO KONTEXTU⁹⁵

Při reflexi české umělecké prózy devadesátých let lze identifikovat několik vzájemně se prostupujících období, v nichž dominoval odlišný přístup k literatuře, k literárnímu dílu. Konkrétně jde o fázi vyrovnávání se s texty, které nemohly v předchozích obdobích oficiálně vyjít, o následující fázi kultu autenticity a posléze i o fázi návratu příběhu a fabulované prózy. Tyto fáze nebyly určovány pouze vnitřním vývojem literatury (ve všech obdobích byla psána a vydávána velice různorodá díla), ale především společenskými okolnostmi, ve kterých tato produkce vznikala a především vycházela a byla recipována.

Výrazné to bylo zejména v prvním, bezprostředně polistopadovém období, kdy situaci české prózy silně poznamenal pád cenzury a liberalizace trhu, což způsobilo, že překotně vycházelo množství knih vzniklých v rozmezí i několika desetiletí. Snaha nakladatelů smazat dluh vůči proskribovaným či přehlíženým titulům a osobnostem vedla k boomu, který dal příležitost „k druhému debutu“ mnoha – živých i mrtvých – prozaiků disentu a exilu, autorům šedesátých let, jakož i spisovatelům, kteří byli z obecnějšího povědomí vytlačeni po roce 1948. Jeho součástí pak bylo též úsilí zpřístupnit jednotlivá zakázaná díla těch prozaiků, kteří jinak mohli za normalizace publikovat (Bohumil Hrabal – životopisná trilogie, Alžběta Šerberová, ale i Jan Kostrhun).

Pro český literární život měl zmíněný boom dva hlavní důsledky. Tím prvním, očekávaným, bylo, že pod náporem staronových jmen upadla do okamžitého zapomnění tvorba většiny autorů, kteří utvářeli obraz české prózy vydávané oficiálně za normalizace. Druhým, již méně očekávaným důsledkem bylo poměrně rychlé zahlcení knižního trhu a obecný pád čtenářského zájmu o literaturu, a to včetně zájmu o prózu spisovatelů donedávna zakazovaných.

K nejdůležitějším změnám, provázejícím zásadní přeměnu politického režimu, patřila změna sociálního postavení literatury, respektive dosavadního vnímání spisovatele jako společenského mluvčího. Redukce vlivu slovesného umění na kultivování duchovního zázemí společnosti byla dána jednak proměnou společenské atmosféry a vznikem svobodné publicistiky, která spisovatele zbavila dosavadního úkolu vyslovovat prostřednictvím literatury to, co se přímo říci nesmí. Značná část českých prozaiků se navíc dobrovolně ztotožnila s představou, že literatura by se už neměla plést do politiky a měla by se naopak soustředit především na své specifické, estetické poslání. Projevila se tak jejich společenská skepse a zkušenost posledního půlstoletí, kdy spisovatelé mnohdy vystupovali (respektive byli vnímáni) jako spolutvůrci dějin. Svou roli však sehrál i nedostatečný odstup od překotného politického a kulturního dění, jehož absence autorům neumožňovala adekvátně se

⁹⁵ Při psaní této statě jsem vycházel ze své knihy *Literární bludiště: Bilance polistopadové prózy*, Praha 2001.

prostřednictvím prozaické výpovědi vyjadřovat k aktuální politické tematice. Krajně opatrný postoj, který k roli spisovatele jako společenského analytika a mluvčího na počátku devadesátých let zaujala většina spisovatelů, se promítl též do jejich rezervovanosti při ztvárnění tak aktuálního tématu, jakým byla samotná tzv. Sametová revoluce. Zatímco předchozí politické přelomy byly v české literatuře dvacátého století vždy bezprostředně hojně reflektovány, v případě listopadu 1989 lze hovořit až o jakémsi „strachu z tématu“⁹⁶. Próza se sice nevyhýbala listopadovému dění v té míře jako poezie, nicméně v žádném z prozaických děl nebyla přisouzena listopadovým událostem role ústřední.

Průběh a dopady tzv. sametové revoluce spoluvytvářejí tematický plán knih *Listopadový uragán* (1990) Bohumila Hrabala, *Mafie po listopadu* (1992) Zdeny Frýbové, *Anna sekretářka* (1992) Martina Nezvala, *Báječná léta pod psa* (1992) Michala Viewegha, *Moji milí fóristé* (1992) Karla Štorkána, *Samet a pára* (1992) Jana Nováka, *Kobova garáž* (1992) Zdeňka Zapletala, *Čekání na tmou, čekání na světlo* (1993) Ivana Klímy, *Jak se dělá chlapec* (1993) Ludvíka Vaculíka, *Zlodějina* (1995) Zuzany Brabcové, *Klíč je pod rohožkou* (1995) Vlastimila Třešňáka, *Avion* (1995) a *Nesmrtelný příběh* (1997) Jiřího Kratochvila, *Knih Kraft* (1996) Martina C. Putny, *Za všechno může kocour* (1997) Jiřího Kamena, *Babičky* (1998) Petra Šabacha a *Když do pekla, tak na pořádné kobyle* (2000) Jana Jandourka.

Příznačné pro změnu společenské situace bylo, že jako první ostych při zobrazování soudobé společenské a kulturní situace ztratili prozaici, kteří ve svých pracích zaujímali k aktuálnímu dění po listopadu 1989 negativní postoj, respektive ti, kteří před uměleckými ambicemi upřednostnili honbu za senzacími, čtenářský zájem a komerční úspěch. Záporný postoj vůči společenskému zlomu manifestovaly kupříkladu již názvy knih *Mafie po listopadu aneb Ryba smrdí od hlavy* Zdeny Frýbové (1992), *Vekslák 2 aneb Malý český bordel* Pavla Frýborta (1993) nebo *Premiér a jeho parta* (1994) Martina Nezvala.

Postupně však vznikaly rovněž knihy usilující – zpravidla ovšem také bez většího uměleckého úspěchu – o komplexnější reflexi aktuálních společenských problémů. Často je psali autoři, kteří se společenskokritické próze věnovali již od šedesátých let a kteří se snažili vyrovnat i s „nečekanými efekty“ nové svobody (Ivan Klíma, *Čekání na tmou, čekání na světlo*, 1993; Pavel Kohout, *Sněžím*, 1993; Eva Kantůrková, *Památník*, 1994). Objevily se také prózy autorů, kteří pro vyjádření svých názorů na soudobou politiku využili prostředky satiry a grotesky (Pavel Verner, *Pražské hye-*

⁹⁶ K tomu více: Janáček, Pavel: „Literatura ve znamení Thény (Literatura devadesátých let a revoluce)“, *Tvar* 2001, č. 1, s. 1, 4–5, též in *Deset let poté... Česká a slovenská literatura po roce 1989*, Praha–Opava 2000, s. 11–24.

ny, 1994; *David a Goliáška*, 1998; Martin Komárek, *Králíček vám dodá lesku*, 1998). Ve druhé polovině devadesátých let se větší nadhled nad společensko-politickými tématy a intenzivnější zájem o ně projevil zejména v tvorbě prozaiků mladší generace, a to zvláště nárůstem děl varujících před různými formami manipulace s individuálním i společenským vědomím, uplatňovanými například ve volebních kampaních, reklamě či náboženství. Zmíněná nebezpečí tematizovaly například knihy Jana Jandourka *Škvár* (1999), *Když do pekla, tak na pořádné kobyle* (2000) a *Mord* (2000), ale také prózy Petra Ulrycha *Srdce marionet* (2000), Bohuslava Vaňka-Úvalského *Zabrisky* (1999) nebo Martina Komárka *Smrtláci* (2000).

Výrazným prvkem, který proměnil postavení české polistopadové prózy s uměleckými ambicemi, bylo také otevření prostoru pro vydávání populární, komerčně úspěšné literatury. Zprvu se to projevilo oživením prvorepublikové tradice rodokapsů a dalších obdobných sešitových edic, na němž se podílelo zejména nakladatelství Ivo Železný.⁹⁷ K prvním titulům novodobé „konzumní“ prózy, usilující o masový čtenářský zájem, patřily již zmíněné společenské pamflety, ať již z pera Martina Nezvala, nebo Zdeny Frýbové a Pavla Frýborta (dvou autorů z dřívějšího oficiálního komunikačního okruhu, kteří se na psaní populárně pojaté literatury zaměřovali už dříve a v nových podmínkách prokázali smysl pro atraktivní téma). Obdobně úspěšná je v této době i spisovatelka historického čtiva Ludmila Vaňková a nejpopulárnější autor sedmdesátých a osmdesátých let Vladimír Páral. Až posléze se čtenářský zájem přeorientoval na autory, kteří debutovali nebo se výrazněji prosadili v devadesátých letech. Především tedy na Michala Viewegha, jehož druhá kniha *Báječná léta pod psa* byla ovšem stejně úspěšná u čtenářů jako u kritiky, ale i na Halinu Pawlowskou, Petra Šabacha nebo Barbaru Nesvadbovou.

S proměnou společenské atmosféry a komercializací literatury souvisí obecná proměna vztahu k erotice a sexu, která v první fázi vytvářela podmínky pro snahy zaujmout čtenáře šokující a donedávna tabuizovanou otevřeností. Literárním symbolem těchto snah se staly Páralovy prózy z prostředí prostituce *Playgirls I a II* (1994), šokující otevřenost erotických pasáží však nebyla v devadesátých letech cizí ani řadě dalších próz rozdílné umělecké úrovně, ať už jejich autoři přicházeli z oficiálního okruhu jako Jan Kostrhun v *Baladě o panence* (1993), nebo z exilu: Iva Pekárková v prózách *Péra a perutě* (1989 exil, 1992) a *Kulatý svět* (1993) či Iva Hercíková v novelách *Hester aneb O čem ženy sní* (1995) a *Vášeň* (1998). Minimum zábran při literárním předvádění smyslných požitků a prožitků je příznačné také pro prózy Sissy Simons (Jany Mandelíčkové) *Všichni jste prasata a Válka kryš* (obě 1996) nebo Barbary Nesvadbové *Řízkaři* (1997) a *Bestiář* (1998). Šokovat čtenáře mohly i mnohdy detailně opisované sexuální

⁹⁷ Pod nejrůznějšími pseudonymy přitom s tímto nakladatelstvím autorsky spolupracovali také Josef Frajs, Jan Křesadlo, Ivan Wernisch a další respektovaní literáti.

praktiky souvisící s nejrůznějšími psychopatologickými deviacemi v knihách Jana Křesadla *Mrchopěvci* (1984 exil, 1990) a *Slepá bohyně* (1990).

V daném kontextu vyznívá paradoxně autocenzura Jana Pelce, který se v roce 1990 rozhodl vypustit či přepracovat některá místa ve svém prozaickém triptychu *...a bude huř*. Pelcův jazykově i tematicky provokující román totiž už po svém zveřejnění v samizdatovém a exilovém komunikačním okruhu podnítil frekvenci a způsobem zprostředkování sexuálních scén množství výhrad. Ve vydání z roku 1996 se ovšem autor k původní podobě textu vrátil.

Přirozená povaha umělecké tvorby vedla k tomu, že popsaný kontext formoval nově vznikající českou prózu dvojím způsobem. Na jedné straně jí vtiskoval své rysy, na straně druhé přivedl mnohé autory ke snaze vzepřít se komerčním a společenským limitům a zformulovat osobitou, jedinečnou uměleckou výpověď. Hledání cest k této výpovědi ovšem nebylo jednoduché.

DVA PROUDY: AUTENTICITA A FANTASKNOST

Příznačným rysem té části prozaické produkce, která měla v první polovině devadesátých let vyšší umělecké cíle, bylo její rozdělení do dvou hlavních linií. První z nich programově směřovala k autenticitě, k bezprostřednímu vyjádření holého existenciálního uplývání, k demystifikaci iluzí a k demytizaci všech ideálů, druhou pak tvořily prózy sázející na rozbití příběhu cestou rafinované hry představových asociací a prolínání fantaskních vizí a reálných představ.⁹⁸ Užívání určitých forem autobiografické povahy lze přitom vnímat jako součást snahy vyrovnat se s prožívanou kolektivní minulostí, zatímco druhý koncept problematizuje samy způsoby našeho zachycování reality, nebo se zaměřuje na její prolnutí se světem podvědomí, snu a groteskní fantastiky.⁹⁹

Tendence k autentizaci a fantasknost české prózy devadesátých let představuje ovšem dva krajní póly téže emancipační touhy tvůrčí osobnosti po svobodě výpovědi. Spojuje je antiiluzivní charakter, dominantní role vypravěče (zapisovatele), potlačování příběhovosti provázené směřováním k reflexivnosti či lyrizaci textu, kumulace otázek po smyslu tvorby a života, hledání nových možností jazyka i celého slovesného umění a (možná trochu paradoxně) též vyhrazení velkého prostoru a pozornosti snům.

Klíčovým spojujícím prvkem obou linií je zvýšený důraz na autorské „já“. V autentických textech je především prezentováno, jak „já“ vnímá a prožívá svět, fan-

⁹⁸ Srov. Haman, Aleš: „Česká beletrie 1990–1995“, *Literární noviny* 1995, č. 21, s. 4–5, též in *Prozaické surfování: Česká literatura na konci milénia*, Olomouc 2001.

⁹⁹ Srov. Pechar, Jiří: „Tendence české prózy 90. let“, *Česká próza 90. let 20. století*, České Budějovice 2002, s. 10–11.

taskní a imaginativní prózy naopak zprostředkovávají, jaký svět „já“ generuje. V obou případech ovšem jde též o reakci na literaturu, jež předstírá, že objektivně reprodukuje a rekonstruuje svět kolem nás a vyjadřuje nadindividuální koncepce a postoje. Řečeno slovy Zbyňka Fišera: „[...] není to z touhy po svém nesmrtelném zobrazení, nýbrž je to autorova potřeba zobrazit svět co nejpravdivěji. Do složitého, nepochopitelného a nevysvětlitelného světa vkládá autor sám sebe jako bod, v němž se sice všechny objektivní i subjektivní pochybnosti protínají, nicméně vytvářejí pro autora v této situaci jediný relativně pevný bod.“¹⁰⁰

Obě linie jsou sebereflexivní i v tom slova smyslu, že reflektují proces vzniku textu. Odlišuje je však vztah k literárnosti a literárním formám. Zatímco autentičtější linie usiluje vysvobodit pravdu individuálních životních pocitů a reflexí teď a tady z pout předem daných a zkreslujících literárních schémat, fantaskní linie se dobrovolně oddává fabulační, žánrové a obecně literární hře, která volně překračuje čas i prostor.

PAMĚTI, AUTOBIOGRAFIE, DENÍKY

Knižně publikované autobiografické deníky, vzpomínky či memoáry vytvářely v poslední dekádě dvacátého století jeden z nejvýraznějších prozaických trendů, zjevně motivovaný dobovou nedůvěrou k „fabulovaným lžím“.

Zůstává ovšem otázkou, nakolik zmíněný trend souvisí také s narůstající obecnou oblibou vzpomínek a deníků, která je s to pojmout vzpomínky válečných účastníků či lidí vězněných v nejrůznějších totalitních lágrech, stejně jako memoáry a deníky herců, zpěváků nebo sportovců, politiků, publicistů, milenců a milenek populárních osobností, jakož i jejich tajemníků a tělesných strážců, jež se v průběhu devadesátých let stala výrazným sociologickým jevem. Literární motivace i aspirace ve většině těchto případů nahradila bulvární snaha zveřejňovat soukromí a intimitu celebrit. V dané souvislosti se ovšem nabízí také připomenout provokativní tezi Pavla Janouška: „*To jen my, lidé od literatury, si namlouváme, že deníky, paměti a korespondence spisovatelů patří někam jinam, do lepší kategorie než paměti a deníky hereček, a že je čteme z jiných pohnutek.*“¹⁰¹

Paleta děl, která se nevzdávala snahy o vyšší literární hodnotu a využívala postupů autobiografických žánrů, je velmi pestrá a lze ji rozdělit na několik výrazných typů. Typ zprvu nejčtenější i nejváženější představují texty tištěné sice po roce 1989, ale vzniklé převážně ještě v předchozím období, kdy byly produktem snahy tvůrců samizdatového a exilového komunikačního okruhu oponovat oficiální propagandě prostřednictvím osobního svědectví, sugestivně traktovanou autopsií. Asi nejzná-

¹⁰⁰ Fišer, Zbyněk: „Světy a zászvěti současné české prózy“, *Host* 1995, č. 2, s. 74.

¹⁰¹ Janoušek, Pavel: „Logo Vaculík aneb Deník a korespondence jako pokleslá literatura pro vzdělance“, *Tvar* 1995, č. 11, s. 11.

mějšími mezi takto koncipovanými výpověďmi se staly *Paměti 1–3* (1992, 1994)¹⁰² VÁCLAVA ČERNÉHO (1905–1987) a deníkové zápisky JANA ZÁBRANY (1931–1984) *Celý život 1, 2* (1992). Jako alternativní zdroj literárněhistorického poznání byly vnímány vzpomínkové eseje BEDŘICHA FUČÍKA (1900–1984) *Čtrnáctero zastavení* (1981 exil, 1992) a také pojetím i rozsahem zcela mimořádný projekt kombinující vzpomínky s dobovými dokumenty, který vytvořil JOSEF HIRŠAL (1920–2003) sám (například *Píseň mládí*, 1986 exil, 1991; *Vínek vzpomínek*, 1989 exil, 1991) nebo ve spolupráci s BOHUMILOU GRÖGEROVOU (* 1921; mimo jiné *Let let*, 1. díl 1993, 2. a 3. 1994, 1. úplné vydání 2007). Velké pozornosti a uznání se dostalo dlouhá léta vznikající a cizelované *Teorii spolehlivosti* (poprvé 1972 exil, 1994), v níž se IVAN DIVIŠ (1924–1999) snažil zaznamenat nejen privátní zážitky a společenské události, ale také zpřístupnit proces básnické tvorby. Bezmála čtvrt století čekal na domácí oficiální zveřejnění první prozaický text undergroundového filozofa a básníka EGONA BONDYHO (1930–2007) nazvaný *Sklepní práce* (1988 exil, 1997), v němž zápisky deníkového charakteru prolínají filozofické eseje či surrealistické vize.

Ze subjektivních dokumentů doby vzniklých až v průběhu devadesátých let lze vzpomenout příznačně nazvaný *Památník* (1994) EVY KANTŮRKOVÉ (* 1930), mozaiku osobních vzpomínek, korespondence, portrétních skic či postřehů ze zákulisí polistopadové politiky s místy kontroverzním hodnocením nových poměrů i nových mocných. Jako pokračování *Památníku* (vracející se ovšem převážně k letům padesátým a šedesátým s cílem ozřejmit vývoj vedoucí k srpnu roku osmašedesát) je koncipován svazek *Záznamy paměti* (1997). Vzpomínky na vlastní život posloužily KARLU ŠVESTKOVI (* 1926) v knize *Couvání do času* (1997) k literárně velmi kultivované revokaci i dalších životních příběhů, a to jak lidí zcela neznámých, tak osobností pro českou kulturu významných (Jakub Deml, Stanislav Vodička).

Využívání deníkových a memoárových forem doprovází též transpozice postupů a prostředků z této oblasti do běžnějších prozaických útvarů, nebo naopak žánrové inovace literárních deníků či pamětí. Příkladně to dokumentuje životopisná trilogie BOHUMILA HRABALA (1914–1997) *Svatby v domě: Dívčí román* (1984 samizdat, 1987 exil, 1991), *Vita nuova: Kartinky* (1986 samizdat, 1987 exil, 1991), *Proluky* (1986 samizdat, 1986 exil, 1991). Autor v ní zachytil vlastní život očima své manželky a jednotlivé části trilogie odlišil tvárným řešením. Společná je jim ironie, s níž postupně zprostředkovávají jednak události Hrabalova života (zhruba od poloviny padesátých let do začátku let sedmdesátých), jednak jeho názory na umění, na vlastní tvorbu. S ironickým odstupem a současně s chápavým porozuměním jsou zachyceny též osudy spisovatelových přátel a blízkých.

¹⁰² Memoáry Václava Černého získávaly svůj věhlas pod různými názvy a v rozličných samizdatových i exilových podobách již od roku 1970, kdy byl nakladatelstvím Československý spisovatel vytištěn, ale už nedistribuován jejich první svazek.

Bezprostřednost záznamu a zvýrazněný autokomunikační charakter, tedy základní znaky deníkových záznamů, využil Bohumil Hrabal také v textech stojících na pomezí mezi deníkovým zápisem a novinářským zpravodajstvím. Prvním z nich je *Kouzelná flétna* (1989 samizdat, 1990 in *Listopadový uragán*), reagující na tzv. Palachův týden v lednu 1989, kdy byly v Praze násilně potlačovány protirežimní protesty. V průběhu roku 1989 pak autor tento svůj vypravěčský experiment, který později sám označoval za hovorovou žurnalistiku, dále rozvíjel.¹⁰³ Vzniklo tak volné pokračování předchozího životopisného cyklu: několik svazků pomyslných milostně laděných listů americké bohemistce April Giffordové, společně později vydaných pod názvem *Dopisy Dubence* (1995).

Jen samotný výčet umělců a jiných osobností (ať ještě žijících, nebo už zemřelých), kterým v devadesátých letech vyšla vzpomínková či deníková kniha, by byl vskutku dlouhý a nemohla by v něm chybět v dané souvislosti dosud nezpomenutá jména Adolfa Branalda, Ladislava Fukse, Vlasty Chramostové, Josefa Jelena, Ivana Jelínka, Čestmíra Jeřábka, Milana Jungmanna, Jana Knapa, Boženy Neumannové-Hodačové, Věroslava Mertla, Jaroslava Putíka, Václava Vokolka, Jiřiny Zábranové a mnoha jiných.

Texty balancující mezi dokumentárním charakterem deníku a fabulovanou prózou se v českém literárním kontextu od objevení *Českého snáře* (1981 samizdat, 1983 exil, 1990) považují za doménu LUDVÍKA VACULÍKA (* 1926). K napsání uvedeného díla ho inspirovali Vladimír Karfík a Jiří Kolář, ale šlo o aktuální podnícení Vaculíkova nejvlastnějšího tvůrčího konceptu, uplatněného už v *Sekyře* (1966) a také v nepříliš známých *Nepamětech*, které vznikly počátkem sedmdesátých let, vydány však byly až v roce 1998. Spisovatelův román ze začátku let devadesátých nazvaný *Jak se dělá chlapec* (1993) pak potvrdil, že napětí mezi fakticitou a fikcí, realitou a fantazií, verifikovatelnými detaily a mystifikačními pasážemi vyhovuje jeho tvůrčímu naturelu.¹⁰⁴

Další variantu próz autentického gesta představuje obsáhlý svazek, jenž Vaculík pojmenoval *Milí spolužáci!* (1995, části publikovány už v samizdatu i exilu). Spolu-vytvářejí ho dodatečně komentované deníkové zápisky z dětských až studentských let, dopisy a různé dobové doklady. Specifičnost výsledného textu spočívá v konfrontaci bezprostředního deníkového záznamu s autorovou pozdější znalostí dalšího vývoje událostí a jejich výsledků. Spisovatelův rozhovor se sebou samým přes

¹⁰³ Milan Jankovič ve své hrabalovské monografii z roku 1996 píše v této souvislosti o literární žurnalistice.

¹⁰⁴ Obdobný způsob tvorby se stává stále oblíbenějším i v jiných literaturách a francouzský spisovatel Serge Doubrovsky ho pojmenoval auto-fiction.

časovou hráz lze považovat také za extrémní prověrku výpovědní hodnoty a poutavosti literárního dokumentu.

K modelu Vaculíkova *Českého snáře* má velmi blízko *Kniha Kraft: Ein Bildungsroman* (1996), napsaná MARTINEM C. PUTNOU (* 1968), který kombinoval autopsii, sny a literární, historickou i teologickou erudici. Na půdorysu vývojového románu (někdy též označovaného jako román výchovný) zprostředkoval vlastní konverzi po příchodu na studia do Prahy ve druhé polovině osmdesátých let a následující události a děje společenské, církevní i literární, jimiž procházel a které se spolupodílely na jeho lidském zrání.

Cestu k zásadnímu osobnostnímu přerodu autobiografického hrdiny zachycuje také próza FILIPA TOPOLA (* 1965) nazvaná *Karla Klenotníka cesta na Korsiku* (1999), která je stylizována jako svěbytný cestovní deník a vyznačuje se rovněž rysy iniciační výpovědi.

Kritický postoj vůči tendencím vydávat deníkovou autenticitu automaticky za elementární uměleckou hodnotu, popřípadě vůči možnosti prostřednictvím deníku či paměti vylepšovat a korigovat vlastní obraz, zaujala nejen část dobové literární kritiky, ale dal vzniknout i několika parodiím takovýchto prozaických modelů. Jejich ironizaci možno spatřovat v prózách JAKUBA HORÁKA (* 1972) *Ostrov* (1992), dále JANA ANTONÍNA PITÍNSKÉHO (* 1955) *Praha: Intimní deník hrdiny* (1993), *Walker a Bezruč* (1995), popřípadě v mystifikační autobiografii *Rok čtyřia dvacet* (1995) překladatele, básníka a autora originálních slovníkových příruček PATRIKA OUŘEDNÍKA (* 1957), žijícího v Paříži. Horákův *Ostrov* vyšel s charakterizujícím podtitulem *Absurdní texty Praha 1989/91* a deníkové záznamy jsou zde aplikovány společně s postupy modelové literatury i alegorie (jako ostrovní diktátorka zde vystupuje například paní Bovaryová, mezi ztroskotanci se nacházejí vražedník Raskolnikov a absurdním procesem postižený F. K.). Do vysoce stylizovaného hávu oděl autopsii osobitý divadelník a dramatik Jan Antonín Pitínský. Jeho ozvláštňující gesto ve dvou výše jmenovaných prózách spočívá především v uplatnění výrazně archaizovaného jazyka nebo v přenesení reálných prožitků do fantaskních souvislostí i kulis.

Při reflektování hraničních pásem deníkové literatury upoutají pozornost také výpovědi, na jejichž počátku stála autorova psychoterapie. Samotný proces zrodu textu v tomto případě pomáhá jeho původci, jednak může být zveřejněn výsledek autoterapie prospěšný i někomu dalšímu, vyrovnávajícimu se s příbuzným problémem. Tento fakt připomněla EVA KANTŮRKOVÁ v závěru své knihy *Nejsi* (1999), inspirované smrtí manžela: „[...] napsané a čtené pomáhá i těm jiným lidem, kteří svá trápení popsat neumějí a potřebují je prožít spolu s cizím textem.“ (218) Deníkové zápisky z července 1998 až poloviny září 1999 se staly autorčiným útočištěm před bolestí i prázdnotou a sugestivně reprodukují lidskou bezmoc v přímé konfrontaci se smrtí, jejíž paralyzující moc se spisovatelka snaží překonat novou tvor-

bou (úvahy o románu s protagonistou Nečasem) a hlavně rekonstruováním obrazu zemřelého druhého manžela.

ÚTVARY NA POMEZÍ DOKUMENTARIZUJÍCÍ AUTOBIOGRAFIE A PRÓZY

V devadesátých letech byly dosti frekventované prózy, v nichž byla osobní spisovatelova zkušenost podrobena epické fabulaci a umělecké transformaci. Výrazně autobiografickou postavu s charakteristickým jménem pan Prag představilo domácí vydání exilové novely VLASTIMILA TŘEŠŇÁKA (* 1950) *To nejdůležitější o panu Moritzovi* (1989 exil, 1991). Postavy pana Praga a jeho přítele pana Moritze Třešňák posléze poněkud modifikoval a učinil protagonisty rozsáhlého románu *Klíč je pod rohožkou* (1995), který je mimo jiné výpovědí o cestě světem a nelehkém návratu domů, provázeném nadějemi i obavami. Vypravěč bez jakýchkoliv zábran líčí popřevratový společenský vývoj jako karikaturu demokratického zřízení a bizarní karneval. Ještě kritičtější zobrazení současné české společnosti obsahuje Třešňákův román *Domácí hosté* (2000; titul inspirován informační tabulí na fotbalovém hřišti), v němž autor popisuje přípravy na rekonstrukci jedné z bitev druhé světové války. Vlastimil Třešňák, tento „romantik a moralizátor“, jak jej označil Petr Motýl,¹⁰⁵ se na jedné straně poněkud hořce a ironicky vysmívá dnešnímu kulturnímu a společenskému establishmentu, na straně druhé zachycuje „spodní patra společnosti se sympatií k okrajovým jevům, nomádům a „ošumělým existencím““¹⁰⁶. Současně se snaží varovat hlavně před lidským sklonem k iluzím (zejména těm, které chtějí probouzet naděje na změnu světa k lepšímu).

JAN BALABÁN (* 1961) ve své tvorbě preferuje kratší prozaické žánry. Ke třem povídkovým souborům (*Středověk*, 1995; *Boží lano*, 1998; *Prázdniny*, 1998) připojil ještě na konci devadesátých let novelistickou prózu nazvanou *Černý beran* (2000). Pro Balabánovy texty se stala typickou výrazná autobiografičnost a spíše mollové ladění, plynoucí z opakované reflexe krize středního věku, vzájemného odcizování, ztráty komunikace, lidského osamění. Příznačná je rovněž jejich lexikální bohatost, vypravěčská střídmost a neokázalost.

Naopak na vypravěčské spontaneitě, hraničící s insitností, a na pokud možno ničím nekorigovaném slovesném zprostředkování „syrové reality“ vystavěl svou osobní zpověď bývalý havíř IVAN LANDSMANN (* 1949), který emigroval z Československa v osmdesátých letech a posléze se nelehce protloukal Kanadou a západní Evropou. Jeho *Pestré vrstvy* (1999) se dočkaly velmi rozporuplného přijetí, kromě nadšených ohlasů¹⁰⁷ se objevily také mnohem střizlivější poukazy na jejich slovesnou i kompoziční jednotvárnost.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Motýl, Petr: „Vlastimil Třešňák – Klíč je pod rohožkou“, *Weles* 1995/1996, jaro, s. 30.

¹⁰⁶ Haman, Aleš: „Pan Prag a pan Moritz opět na scéně“, *Lidové noviny* 11. 1. 2001, s. 20.

¹⁰⁷ Peňás, Jíří: „Knihy... od Seidla“, *Neon* 1999, č. 3, s. 24.

¹⁰⁸ Novotný, Vladimír: „HardTVAR (65)“, *Tvar* 2000, č. 5, s. 13.

PRÓZY UVOLNĚNÉ IMAGINACE A INTERTEXTUALITY

Texty označované za fantaskní, imaginativní či metafyzické, případně jako postmoderní, upozorňují na naše nedokonalé schopnosti poznávat a hierarchicky reprodukovat podstatu světa kolem nás a problematizují jeho neproblematické hodnocení. Vypravěč, nezřídka opět vybavený autobiografickými rysy, v nich zaujímá až okázale centrální pozici, funguje jako verifikátor a svorník, váže celou narativní konstrukci, ale zároveň svůj post všemožně podrývá a zpochybňuje. Zdůrazněná reflexivnost a hravost se projevuje rovněž zvýšenou frekvencí tématu „psaní o psaní“, interpretováním vlastních textů, citováním, jakož i významovou hrou s díly dalších autorů, tedy postupy označovanými jako metatextovost, autohermeneutika a intertextualita.

Vypravěčova demiurgovská podstata se projevuje i v pojmání ostatních postav jako jím ovládaných loutek. Narátor přitom nabízí různá řešení příběhu a jeho výsostná pozice mu dovoluje rozehrávat také mnohé hry, a to v různých úrovních a podobách: jazykové, kompoziční, fabulační, sémantické atd. Hru se čtenářem, postavami, vlastními i cizími texty, tradicí, časem.

Pro tento typ próz se stalo typickým rovněž experimentování s konstruováním, variováním a destruováním příběhu, případně s jeho rafinovaným skrýváním. Jeden z nejčastějších prostředků tříštění epické posloupnosti představují úvahy, pro které je charakteristická hlavně snaha prezentovat zcela nečekané ideje, šokující reinterpretace tradičních příběhů a legend.

Značná část imaginativních próz je spojena s určitým výrazně sémantizovaným prostorem, nejčastěji s chronotopem města či velkoměsta (zejména Prahy) s přemírou bizarních prostorů, tajemných zákoutí, sklepení a chodeb, často se měnících v labyrint. V těchto prostředích, zjiřujících odedávna obrazotvornost, získávají projevy moderní civilizace (reklamy všeho druhu, počítačové hry, masmediální prostředky atd.) mytické dispozice, spoluvytvářejí novodobou mytologii. Autorská imaginace pak umožňuje za tajemnými, nicméně reálnými místy nalézat prostory nové, obývané záhadnými bytostmi, nebo se v ulicích setkávat se zámořskými parníky, parními sáněmi s varhanami, střetávat se s obrovskými škeblemi, ještěry, zvířaty skutečnými i zcela vymyšlenými. Příznačné jsou motivy a témata pralesa či džungle, ztráty komunikace, apokalypsy, čekání na Vykupitele (respektive jeho příchodu).

Fenomén postmodernismu se ze své podstaty vzpírá přesnému vymezení a uchopení, což se promítá i v jeho zásadně rozdílném teoretickém reflektování, případně sporech, které dílo vlastně postmoderní je, a které ne. V české literatuře je podoba postmoderního diskurzu navíc výrazně komplikována mimoliterárními vlivy. Jejich důsledkem byla v čase celosvětové postmodernistické konjunkture (přibližně sedmdesátá a osmdesátá léta dvacátého století) rezonance tohoto estetického a filozofického konceptu v naší literatuře takřka nepostřehnutelná. Hlavní příčina (alespoň v oficiálním komunikačním okruhu) spočívala v minimalizaci příležitosti se s postmodernismem seznámit a v praktické nemožnosti ho uplatnit (ať už v tvorbě,

či teorii – snad s výjimkou demonstrativního distancování se od něj). Převažující rezervovaný postoj vůči postmoderně v samizdatovém okruhu plynul z faktu, že zde došlo (opět z politických důvodů) k zakonzervování společensko-kritického směřování literatury, které sehrálo významnou roli v liberalizačním procesu let šedesátých. S postmoderními impulzy se tudíž vyrovnávala bezprostředně, bez zábran a předsudků pouze exilová větev české literatury.

„KLASICI“ POSTMODERNISMU: KUNDERA A KŘESADLO

K plné legitimizaci a zdomácnění pojmu postmodernismus došlo v českém prostředí až po listopadu 1989. Nemalý podíl na tom měla i díla dvou exilových prozaiků Jana Křesadla a Milana Kundery.

MILAN KUNDERA (* 1929), ve světě nejnámější český (dnes již také francouzský) spisovatel, mířil k poetice a reflexi světa, kterou lze nazvat postmodernistickou, postupně a vědomě od šedesátých let. *Nesmrtelnost* (1990 francouzsky, 1993), jeho poslední román, který ještě začal psát česky, představuje syntézu motivů a myšlenek z Kunderových předchozích děl s idejemi, problémy či tématy novými. Ústředním tématem tu jsou image jako způsob, jímž člověk komunikuje s okolím, podává mu o sobě zprávu a kterým se také může stát v paměti těch druhých nesmrtelným, ale také imagologie jako metoda propagandistické manipulace s obrazy a hesly. Autor sdílí postmoderní nedůvěru k ideologickým systémům a zřetelně kritizuje revolučně společenské iluze avantgardy, její odmítání hodnot minulosti. Prezentuje vědomí relativnosti každé lidské pravdy a především postmoderní vnímání skutečnosti ne jako pevné danosti, ale jako prostoru, v němž se něco děje. Toto nachází výraz v permanentní nehotovosti, otevřenosti textu vyžadující aktivitu čtenáře, v ironii, která rozbíjí iluze o jednoznačné platnosti lidských pravd, jakož i v metodě variací na dané téma a v obnažení principu utváření textu a fabule. Román je tak současně demonstrovanou diskuzí o vlastní poetice.¹⁰⁹

JAN KŘESADLO (1926–1995) vydal svůj knižní debut, román *Mrchopěvci* (1984 exil, 1990), v době vrcholícího mezinárodního úspěchu Kunderovy tvorby a na rozdíl od Milana Kundery se postmodernistou stal „proti své vůli“¹¹⁰. Při psaní totiž především dával průchod osobním dispozicím a tvůrčímu naturelu a teprve ex post se dozvěděl, že jeho texty souzní s poetikou postmodernismu. Za koncentrát autorské metody Jana Křesadla a reprezentativní ukázkou tematického spektra jeho próz lze považovat románový triptych *Obětina* (1994). Knihu příznačně otevírá spisovatelovo „*Prohlášení, vysvětlivky a podobně*“. Následuje zčásti veršovaná a výrazně erotická parodie gotického románu, jejíž uvedení do literárního světa, respektive problémy

¹⁰⁹ Srov. Kosková, Helena: *Milan Kundera*, Jinočany 1998, s. 139.

¹¹⁰ Hanuška, Petr: „Postmodernistou proti své vůli“, *Lidové noviny* 28. 9. 1996, příl. Národní 9, s. 15.

s vydáním jsou tematizovány v dalších částech díla. V nich si Křesadlo při využití klíčového principu vehementně vyrovnává účty se spisovatelem, jejichž dílo podle něj není hodno získaného věhlasu. Nejrazantnější útoky (až za hranicí blasfémie) pak adresoval právě Milanu Kunderovi.

GENERACE UKRADENÉHO PŘÍBĚHU

Postmoderní spisovatele narozené ve čtyřicátých (popřípadě padesátých) letech dvacátého století označil Aleš Haman za generaci „ukradeného příběhu“¹¹¹. Toto označení v první řadě odkazuje ke skutečnosti, že dotyčné spisovatelské generaci znemožňovaly normalizační společenské podmínky žít a tvořit dle osobních dispozic, snah či přání a násilně jim jejich životní a tvůrčí příběhy deformovaly, odcizovaly. Uvedený termín ovšem též naznačuje i skutečnost, že právě tato generace se musela vyrovnávat s přesvědčením o vyčerpání možností tradičních příběhů a jejich obvyklého traktování.

Problematikou příběhu a jeho zprostředkování se dlouhodobě zabýval Jiří KRATOCHVIL (* 1940), jehož některé texty vyšly časopisecky ještě v šedesátých letech. Později však už svou tvorbu šířil pouze v neoficiálních komunikačních okruzích, ale ani tam ne bez obtíží. Kratochvil se rozhodl postavit příběh proti úzkosti z chaosu, považoval ho za nejpřirozenější vypravěčský prostředek, ale i za naši nejčastější a nejvýraznější interpretaci skutečnosti, nejčastější a nejvýraznější podobu řádu, který do světa vkládáme. Současně ovšem zdůrazňoval, že příběh nelze sdělovat tradičním způsobem, nýbrž je nutno ho skládat ze spřízněných, ale na první čtení nečitelně vzdálených detailů, protože nejvlastnější smysl románu není v nalezení příběhu, ale v pohybu od existenciální úzkosti plynoucí z obklopujícího chaosu k hledání interpretace, řádu, tedy hledání příběhu.¹¹²

Jiří Kratochvil své úvahy o příběhu a románové poetice soustředil do úvodu *Medvědího románu*, v němž se pokusil vytvořit román – otevřený systém, či ještě lépe živý model skutečnosti. Dílo dokončil v roce 1983, kdy jej také nabídl do samizdatového oběhu. Pro údajnou bezohlednost vůči čtenářům bylo ovšem odmítnuto. *Medvědí román* tak začal v samizdatu kolovat až koncem osmdesátých let, a to v přepracované podobě, jež se plnohodnotného knižního vydání dočkala v roce 1991.¹¹³

Autor poté původní text z roku 1983, respektive jeho některé části a postupy varioval a rozvíjel v knihách, které vycházely v průběhu devadesátých let. Tituly jako *Uprostřed nocí zpěv* (1992), *Orfeus z Kénigu* (1994), *Má láska*, *Postmoderno* (1994), *Avion* (1995), *Siamský příběh* (1996), *Nesmrtelný příběh* (1997) se setkávaly veskr-

¹¹¹ Haman, Aleš: „Fikce a imaginace v prózách 90. let“, *Česká próza 90. let 20. století*, České Budějovice 2002, s. 25.

¹¹² Srov. Kratochvil, Jiří: *Urmedvěď*, Brno 1999, s. 10–14.

¹¹³ V tiráži je však uveden rok 1990.

ze s pozitivním kritickým přijetím¹¹⁴ a Jiří Kratochvil začal být považován za jeden z největších objevů polistopadové české literatury. Získané renomé a sebevědomí přispěly k tomu, že nakonec přece jen vydal svůj tvůrčí archetyp, a to pod názvem *Urmedvěd* (1999).

Jiří Kratochvil snad jako jediný z významnějších českých prozaiků prohlásil postmodernismus za svůj tvůrčí program. Učinil tak roku 1996 statí *Šťastný Sisyfos (Konfiteor postmoderního romanopisce)*,¹¹⁵ označované také jako manifest české postmoderny. Kratochvilovo tvůrčí vyznání sice v mnohém rezonovalo s děním v české literatuře na konci druhého tisíciletí, mnohé z něj pojmenovávalo, nicméně se nedočkalo výraznější odezvy ani mezi spisovateli, ani mezi literárními teoretiky.

U většiny dalších představitelů generace ukradeného příběhu lze o příslušnosti k postmodernismu uvažovat pouze při uplatnění tzv. širšího pojetí, zahrnujícího také například francouzský nový román či latinskoamerický magický realismus, které bývají často jmenovány v souvislosti s románovou trilogií *Trýznivé město* literární vědkyně a prozaičky DANIELY HODROVÉ (* 1946). Jednotlivé díly nejprve vycházely postupně: *Podobojí* (1991), *Kukly: Živé obrazy* (1991), *Théta* (1992), společně pak byly vydány v roce 1999. Kromě vzpomenutých literárních směrů je však důležité u *Trýznivého města*, ale i dalších románů Hodrové (*Perunův den*, 1994; *Ztracené děti*, 1997) připomenout autorčino literárněvědné pojetí sebereflexivního a iniciačního románu, respektive románu zasvěcení.

Román zasvěcení v pojetí Hodrové popisuje ezoterickou pouť za poznáním a využívá k tomu symboliky a heraldických emblémů křesťanského i hermeticko-gnostického původu. Kdo však není schopen rozkrýt a pochopit předkládané symboly a podobnosti, ten kýženého poznání (zasvěcení) nedojde. Příkladem oné symboliky, která je nedílnou součástí textů Daniely Hodrové, jsou obrazové výjevy z tarotových karet (v trilogii *Trýznivé město* například nahrazují Mánesovy obrazy na pražském orloji). Pro iniciační román je velmi důležité prostorové řešení, místní lokalizace. K poznání se totiž dá dostat pouze skrze labyrint plný tajemství a slepých odboček.

Hodrová situuje své prózy na pomezí Žižkova a Vinohrad, do míst postavám důvěrně známých. Přesto se hrdinové a hrdinky knih ocitají mnohdy na zcela nepředpokládaných místech, nejednou záhadně zabloudí. Nesporně je to důsledek autorčina hermetikou a ezoterikou ovlivněného mínění, že cesta ke skutečnému poznání nevede přes smyslové vjemy, nelze se k němu dobrat pomocí profánní zkušenosti. Daniela Hodrová ve svých prózách také stírá hranice mezi životem a smrtí, v jejich knihách (odehrávají-

¹¹⁴ K ojedinělým negativním ohlasům patřila například recenze Františka Všetického na Kratochvilův *Avion* (*Alternativa nova* 1995, č. 4, s. 7).

¹¹⁵ Publikována nejprve časopisecky (*Respekt* 1996, č. 22, s. 17), později knižně (*Vyznání příběhovosti*, Brno 2001; zde pod názvem „Vyznání postmodernisty“).

cích se často na Olšanských hřbitovech a okolí) postavy plynule procházejí z reality do zásvěti a naopak, celá důmyslně konstruovaná síť leitmotivů, narážek, variací a permutací vnímateli (adeptu zasvěcení) sugeruje zásadní přesvědčení: „*V tomhle světě nic nezaniká, jak říká na Olšanech pan Turek. Všechno se jen proměňuje.*“ (Kukly, 242)

Literárněvědné znalosti zužitkovávají ve své beletristické tvorbě také další autoři. Patří k nim i VLADIMÍR MACURA (1945–1999), jak patrně v historické tetralogii *Ten, který bude*, ale také v románu ze současnosti *Občan Monte Christo* (1993), jenž – obdobně jako romány Hodrové – nemohl za normalizace vyjít. Příběh pohrávající si krom jiného s autorovou autopsií vypráví o nepovedené a zhořklé pomstě, která podvedeného manžela dovede k tomu, že musí trpně přihlížet, jak jeho rafinovaná léčka pomáhá svůdci v profesionální kariéře. Jakkoliv je románový text prosycen literárními pojmy, aluzemi, symboly, zjevnými i skrytými citáty (hrdinou je literárněvědný pracovník redigující slovník literární teorie), nejeví se Macurova próza příliš zaumnou či vykonstruovanou, neboť jí prostupují silné dávky ironie a sebeironie.

Literární badatelka SYLVIE RICHTEROVÁ (* 1945) působí od počátku sedmdesátých let v Itálii a v nerozsáhlé próze *Druhé loučení* (1994) se vrací (už s vědomím dopadů listopadového zlomu) k předchozím desetiletím. Osobní zkušenost přitom traktuje s využitím motivů z pohádek, klasické mytologie i biblických pramenů. K zobecnění autopsie směřuje také tím, že ji nechává vyjádřit několika pisatelům (navzájem ovšem propojeným mnoha zjevnými i skrytými spoji). Vzniká jakási autorská štafeta, v jejímž průběhu ovšem autorka záměrně znejišťuje určení původce výpovědi. Ústřední symbol, vztahující se k dvěma základním tématům (sebepoznání, spisovatelství), má charakter nonsensu: tímto symbolem je totiž slepý Narcis. Protimluvná lapidární konstatování zvolila Richterová za jeden ze základních prostředků, jímž usiluje postihnout nepostizitelné, reagovat na věčná lidská tázání.

Druhé loučení obsahuje také příspěvek ke Kunderovým úvahám nad nesmrtností: „*Literatura – Písmo. Littera scripta manet. Že zůstává, že po nás zůstává. Ale to zůstávání, to je druhá stránka nesmrtnosti, to je rub nesmrtnosti, možná, ne-li pravý opak. Protože jenom ta neviditelná zpráva, v duši zapsaná, bude čitelná, až naše knihy pominou, až pominou, až všechny věci pominou.*“ (144)

Téma nesmrtnosti bylo před koncem dvacátého století v české literatuře mimořádně exponováno a představuje též součást tematického plánu prózy PETRA KOUDELKY (* 1942) *Peříčka, peříčka*, vydané v roce 1992. Základní námět pro tento román Koudelka našel (podobně jako Richterová nebo Macura) v předlistopadové době. Vrátil se do ní prostřednictvím pokusu, při kterém mozek hlavní postavy posloužil tajné policii jako experimentální zdroj „*zprávy o budovatelích komunismu v Československu ve dvaceti letech po srpnu 68*“ (38). Postmoderní multiperspektivity Koudelka

dosahuje jednak podobně jako Richterová zmnožením jmen údajných autorů textu, ale hlavně poukazem na různost rolí, které musí člověk v životě hrát, včetně typické normalizační schizofrenie soukromých názorů a veřejného vystupování.

Ještě komplexnější a mnohvrstevnatější obraz lidské individuality vytvořil IVAN MATOUŠEK (* 1948) ve svém mimořádně rozsáhlém románu *Ego* (1988 samizdat, 1997). Opět se jedná o text vzniklý ještě před listopadem 1989 a lokalizovaný do normalizační společnosti. Hlavní postava, všestranně talentovaný a intelektuálně disponovaný jedinec, se pokouší nalézt smysl existence a řád vlastního konání. Komplementární doplněk sebereflexivních pasáží představují ohlasy a hodnocení protagonisty z pozic jeho blízkých. Důkladné a permanentní reflexi je podrobována i geneze literární výpovědi, přičemž autor úmyslně znejasňuje, zda jde o seriózní zvažování možností nejrůznějších prostředků či postupů, nebo jejich ironizaci, absurdizaci, karikování. Obdobně Matoušek přistupuje k problematice spojené s tvůrčím usilováním, s touhou po sebepřesahu, sebeutvrzení, když na stále se vynořující otázku nesmrtnosti lidského ega odpovídá, že jedině nesmyslný život může být nesmrtelným.

MICHAL AJVAZ (* 1949) ve svých knihách od samého počátku podvrací konvence spojené se slovesným uměním. Jestliže například název jeho debutu *Vražda v hotelu Intercontinental* (1989) žánrově odkazoval k detektivce, ve skutečnosti autor čtenáři předložil reflexivní slovesný útvar na pomezí poezie a prózy. Po vydání dalších Ajvazových knih vyšlo najevo, že jeho debut byl de facto i proklamací vlastního tvůrčího programu, jakousi synopsí vyjadřující autorovy hlavní záměry, myšlenky, motivy a postupy. Gnómičké vyjádření osobní poetiky pak obsahuje autorův druhý beletristický titul *Návrat starého varana* (1991): „Představoval jsem si, že by to bylo něco mezi Fenomenologií ducha, Třemi mušketýry a Zpěvy Maldororovými.“ (35) Fragmentárně pojatý a nerozsáhlý text této prózy stvrdil, že k základním prvkům, s jejichž pomocí Ajvaz svou zdánlivě zcela rozporuplnou literární ambicí hodlá naplnit, patří typicky postmoderní motivy labyrintu, který nelze projít, a podivných znaků a náznaků, které téměř nelze adekvátně dešifrovat. S oblibou Ajvaz variuje i motivy nalezených knih či obrazů, magických měst, která nejsou tam, kde by měla být, a jsou tam, kde by být neměla, nejasných cest a podzemních chodeb, dutých soch, jakož i knihoven připomínajících prales či džungli, případně četných oblud, zvířat a prazvláštních organismů. Osobitý konglomerát reflexivních pasáží, dobrodružného vyprávění a nespoutané imaginace se Michalu Ajvazovi podařilo prezentovat ve zralé, vyvážené a vybroušené podobě románu *Druhé město* (1993).

V dvojnovele *Tyrkysový orel* (1997), jejíž části se jmenují *Bílí mravenci* a *Zénónovy paradoxy*, dovedl Ajvaz ad absurdum princip pomyslných autorských štafet, zmíněný již v souvislosti s prózami Sylvie Richterové či Petra Koudelky. Předávání slova (psaného nebo mluveného) ústí v postupné skládání finální výpovědní mozaiky. Spi-sovateľ s až potutelnou hravostí zužitkovává svou filozofickou a estetickou erudici a v každé z próz na sebe vrší jednotlivá patra vypravování podobně, jako se tomu

děje například v počítačových hrách: „*Pokud by se obrazy spojily do kruhu, otvíralo by to zábavnou možnost, že jsme postavami z her, které hrají světelní panáci z našich her, které hrají světelní panáci z našich snů.*“ (51)

Zjevný myslitelský potenciál a odborné vzdělání nekonvenčně uplatnili (v nejednom ohledu paralelně s Ajvazovou tvorbou) rovněž psychiatr Petr Rákos a filozof Petr Kořátko. Jejich beletristické knihy, založené na prolínání žánrů, současnosti i minulosti, reality a fantazie, hry a ponurosti potvrzují, že synkretismus patřil k základním znakům polistopadové prózy. Prozaická prvotina PETRA RÁKOSE (1956–1994) dostala název *Korvína čili Kniha o havranech* (1993) a byla pojata jako postmoderní bajka s románovými dispozicemi, využívající, ale též parodující principy jinotaje.

Alegorické postupy jsou identifikovatelné rovněž v prózách Alexandry Berkové *Magorie* (1991) a *Utrpení oddaného Všiváka* (1993); Petra Ulrycha *Vesmírný pes* (1992); Petra Šabacha *Zvláštní problém Františka S.* (1996); Bohumila Nusky *Padraikův zánik* (1997).

Převážně panoramatický pohled na lidskou (či havraní) společnost vystřídala v Rákosově druhé knize *Askiburgion čili Kniha lidiček* (1995), vydané až po autorově dobrovolném skonu, detailní introspekce lidské bytosti. Což platí jak o torzu titulní prózy, tak o připojené novele s názvem *Fúrie čili Kniha stíhání*. Výsledek sugestivně přibližuje zrod psychických defektů a depresí, nemožnost překonat je vůlí či rozumem a současně odhaluje zákonitost, neodvratitelnost autorova posledního rozhodnutí. Sounáležitost Rákosovy prozaické tvorby s postmodernismem potvrzuje mimo jiné fakt, že do svých textů zařazoval kromě autointerpretačních pasáží také předpokládané redaktorské, kritické a čtenářské ohlasy. Postmodernistického ducha nezapře rovněž Rákosovo provokující prohlášení „*soudíme, že vydařený plagiát má neskonalé větší hodnotu nežli úzkostlivá originalita za každou cenu*“, nebo „*l'art pour l'art zapáchá: pecunia non olet*“ (44).

PETR KOŘÁTKO (* 1955) pojmenoval svůj cyklus próz (ale i několika básní) *Úvod do zoologie* (1999) a přiblížil v něm čtenáři především to, jak se v člověku během všedních dnů rodí nejrůznější traumata, jak ho opanují síly zla a jak tyto vnitřní obludnosti nebo obsese častokrát přetavuje do nejrůznějších bájných příběhů, případně snů plných deformovaných příšer a zvířat. Právě metamorfózy (ovidiovská inspirace je zjevně zdůrazňována) člověka ve zvíře (a obráceně) představují jeden ze základních tematických okruhů Kořátkovy knihy: „*Možná ještě předtím potkám nějaké zvíře, kterým bych se rád stal, je příjemné si to představit, a také poměrně snadné, vyměnili bychom si prostě své podoby a šli svou cestou dál.*“ (35)

POLISTOPADOVÁ GENERACE POSTMODERNISTŮ

Nejmladší autorskou generaci, jejíž díla od počátku devadesátých let rezonovala s postmodernistickou poetikou, představují autoři narození v šedesátých letech.

Kromě postmoderních východisek spojovala jejich texty s díly starších prozaiků též některá témata.

Již několikrát zmiňované téma nesmrtelnosti inspirovalo novináře MARTINA KOMÁRKA (* 1961) k volné trilogii složené z knih *Dřevěná panenka* (1990), *Mefitis* (1996) a *Králíček vám dodá lesku* (1998). Komárka ovšem nezajímalo ani tak to, co lidská existence po svém fyzickém uplynutí zanechá ostatním, nýbrž má-li člověk vůbec šanci postavit se smrti jako takové, protagonisté jeho knih podstupují se smrtí otevřené souboje. I když je výsledek těchto střetnutí dopředu jasný, nejde o souboje zbytečné, protože přispívají k poznání, co je za života podstatné, a co nikoliv.

PETR ULRYCH (* 1965) v útlé knize *Vesmírný pes* (1992) identifikoval (v duchu Kunderových úvah o imagologii) problematické rysy a praktiky propojení masmédií a politiky: „*Zde produkují dělníci od novin a od politiky, vysvětlil mi Pan Pekelný. Velmi tvrdá práce. Bohužel nejsou v oblaku naftového dýmu téměř vidět, doplnil Kolega Nula, a tak i vedení směny metodiku jejich práce toliko odhaduje... [..]. Je to vlastně poněkud tajemná pracovní parta, poškrabal se Pekelný v zátylku.*“ (93) Po formální stránce se Ulrychova próza vyznačovala zvýšenou mírou výrazové archaizace a nápaditých jazykových variací.

JÁCHYMU TOPOLOVI (* 1962), autorovi, který se dříve v undergroundu, ale i v prvních polistopadových letech představoval jako básník či písňový textař, vyšel první román *Sestra* v roce 1994 a stal se literární událostí. Kaleidoskopická mozaika s výrazně lyrizujícím gestem reflektuje společenský chaos před i po listopadu 1989, vytváří proud mnohoznačných obrazů a jazykových pojmenování, vymykající se pokusům o přehlednou rekonstrukci tematického plánu, které však v adresátovi ochotném přijímat takovýto tok vizí a emocí evokují životní pocit generace prostoupené hlubokou životní skepsí vůči všem falešným ideálům a přitom usilovně hledající své hodnotové zakotvení v životě. Nemalá role v Topolově téměř kmenovém vidění společnosti a její reality připadá magii, nejrůznějším fetišům a medailonům, iniciačním putováním nebo rituálům. *Sestra* evidentně souzněla s dobovým děním (společenským i literárním), ale současně je překonávala a sama se stala pro okolí zdrojem nezanedbatelných podnětů.

Svou nevšední schopnost zužitkovat privátní či dobový detail v syntetizující výpovědi mytizujícího ladění potvrdil Jáchym Topol v novele *Anděl* (1995) – podobenství o střetu dobra a zla, o jedincově vymanění z osidel zla. V próze, vycházející z polistopadových reálií a zejména osobité atmosféry pražské smíchovské čtvrti, se autor výrazně distancoval nejen od falešných (tj. na drogách založených) cest k blahu, ale také od bezskrupulózního mamonu a fanatismu, především pak náboženského.

NA POMEZÍ NÁROČNÉ LITERATURY A POPULÁRNÍ ČETBY

K základním postmodernistickým postulátům patřila také snaha distancovat se od elitářství moderny a cíleně využívat prvky a postupy masové kultury, respektive vy-

tvářet (mimo jiné za pomoci nejrůznějších aluzí a parafrází) vícevrstevnatá díla, která by byla schopna zaujmout (pobavit) běžného recipienta, současně by však měla mít co nabídnout erudovanému a kultivovanému vnímateli. Realizace tohoto záměru se ovšem ukázala nadmíru obtížnou. Nejen v českém kontextu získala paradoxně většina postmodernistických děl spíše punc artificialnosti, a to přes prokazatelné, a třeba i okázalé průniky do populárních žánrů.

Uvedený cíl ovšem přitahuje také mnoho jiných tvůrců. Proto se nelze divit, že česká próza minulé dekády přinesla početnou řadu textů pokoušejících se o sloučení tematického i tvárného repertoáru artistní slovesnosti s prvky a postupy obvyklými v populární literatuře.

Roli styčného důstojníka mezi vysokým uměním a kýčem si zvolil MICHAL VIEWEGH (* 1962), český spisovatel v devadesátých letech patrně nejčtenější a nejpřekládanější, ale také nejkritizovanější. Vieweghovy prózy obsahují mnohé z příznaků a vlastností, které určují výše připomenuté artistní a artificialní prózy, současně se jim však daří oslovovat velmi široké vrstvy čtenářů a vytvářet kultivovanou podobu konzumní četby. Tak tomu bylo již v autorově klíčové knize, v románu *Báječná léta pod psa* (1992). Autor zde představil své osobité pojetí autobiografického protagonisty a vypravěče, který s permanentní ironií a sebeironií zdůrazňuje především grotesknost (tragikomičnost) lidského hemžení a současně si pohrává s četnými literárními iluzemi a postupy. Čtenáře, ale i dobovou kritiku Vieweghův rodinný a osobní příběh zaujal mimo jiné schopností reflektovat normalizaci kriticky a zároveň s humorným nadhledem, odlišujícím se od tendence disidentské a exilové literatury ke glorifikaci a mučednictví odpůrců režimu. Metodu kombinace osobní zkušenosti, vážného společenského tématu a humorné, „zlehčující“ formy spisovatel uplatnil také ve *Výchově dívek v Čechách* (1994), v příběhu o polistopadových zbohatlících, manželské nevěře a především dívce, která v proměnách života nedokázala najít své místo. Počínaje touto knihou se však začaly objevovat kritické hlasy, které autorovo balancování na úzké hranici mezi populárem a uměleckou tvorbou odmítaly a které mu vyčítaly povrchnost. S vydáváním dalších – čtenářsky velmi úspěšných – Vieweghových próz *Účastníci zájezdu* (1996), *Zapisovatelé otcovské lásky* (1998), *Povídky o manželství a sexu* (1999) tyto hlasy dále sílily a vedly k autorově permanentní válce s kritikou.

Ke spisovatelskému úspěchu PETRA ŠABACHA (* 1951) v devadesátých letech výrazně dopomohly filmové adaptace jeho próz scenáristou Petrem Jarchovským a režisérem Janem Hřebejkem, počínaje filmovým muzikálem *Šakalí léta* (1993). Povídka, která byla jeho předlohou, vyšla poprvé v souboru *Jak potopit Austrálii* (1986) a svým pohledem na léta dospívání ve stínu stalinistického dejvického hotelu Internacional poněkud vybočovala z celku, který dokládal, že se objevil autor prodlužující tradici tzv. hospodského vyprávění, hospodských historek. Šabachovy prózy úspěšně sugerují dojem spontánního vypravěčství, mají spád, komické ladění

(s tragickým podmalováním), významná je pro ně tematická i kompoziční inspirace vypointovaná anekdotou. Základním námětovým zdrojem jsou pro Šabacha návraty do dětství a dospívání, což dokládá například jeho kniha *Babičky* (1998), groteskně pojaté líčení protagonistových osudů od narození po konec komunistického režimu, ve srovnání s Vieweghovými *Báječnými léty pod psa* o něco přímočařejší a zemitější. V *Putování mořského koně* (poprvé v souboru *Šakalí léta*, 1993) a v novele *Hovno hoří* (1994) Šabach usiluje o pojmenování příčin vzájemného permanentního přitahování, dráždění i odpuzování mezi muži a ženami. *Zvláštní problém Františka S.* (1996) zaujímá mezi Šabachovými knihami výlučné postavení především proto, že v příběhu pacienta z léčebny pro choromyslné ustupuje humor do pozadí.

Tato varovná reflexe dnešní civilizace se také přiřadila k současným aktualizacím mesiášské legendy (viz knihy Alexandry Berkové, Martina Komárka, Jáchyma Topola ad.). Ještě produktivnějším se po listopadu 1989 ukázalo ztvárnění událostí roku 1968, popřípadě následujícího období normalizace z dětské či adolescentské perspektivy. Kromě Viewegha a Šabacha jej během devadesátých let využili, často při souběžné aplikaci groteskní nadsázky, například Arif Salichov (*Eropolit*, 1993), Jaroslav Formánek (*Dlouhá kakaová řasa*, 1999), v následující dekádě také Bohuslav Vaněk-Úvalský (*Brambora byla pomeranč mého dětství*, 2001) či Jáchym Topol (*Noční práce*, 2001; *Kloktat dehet*, 2006). Mimořádné čtenářské odezvy dosáhla autobiografická kniha Ireny Douskové *Hrdý Budžes* (1998), která normalizaci nahlížela naivním pohledem děvčátka hledajícího ideál, vzor, k němuž by se mohlo upnout. Ke zpopularizování této prózy také přispěla divadelní inscenace v hlavní roli s Bárrou Hrzánovou, vysílaná i v televizi.

Snaha zaujmout svými prózami jak intelektuálně disponované a sečtělé čtenáře, tak širší publikum – na rozdíl od Viewegha či Šabacha zejména v ohledu dosažené popularity ne zcela naplněná – se stala příznačnou také pro ROMANA LUDVU (*1966) a JANA JANDOURKA (*1965). Oba autoři přitom od svých debutů (Ludva: *Smrt a křeslo*, 1996; Jandourek: *V jámě lvové*, 1997) preferenci postupů populární literatury a využívání atraktivních námětů i prostředí zvyšují. Oba se také ve svých románových pracích (Jandourek: *Škvár*, 1999; Ludva: *Stěna srdce*, 2001) pokusili reflektovat problematiku umělecké tvorby, a to nikoliv bez souvislosti s ujasňováním vlastního tvůrčího směřování.

Kultivované a osobité prózy, které by byly současně čtenářsky atraktivní, se snaží psát také ZDENĚK ZAPLETAL (*1951), jeden z nemnoha autorů, kteří spisovatelské renomé získali za normalizace oficiálně publikovanými knihami a kteří ho v zásadě obhájili i po listopadu 1989. Do jeho tvorby z první poloviny devadesátých let se výrazně promítly rozpaky nad skutečnou podobou tolik očekávaných společenských změn a také hledání jak aktuální sociální i privátní zkušenosti.

nost prozaicky zaznamenat. K úrovni svých nejzdařilejších děl z osmdesátých let se přiblížil až v próze *Andělé & Démoni* (1996), kde mu klíč ke ztvárnění nových domácích poměrů poskytlo porovnávání s poměry v Novém světě a v neposlední řadě také věčná existenciální chandera, akcelerovaná vážným onemocněním a vědomím neodvratně se blížícího stáří. Jak stárnutí změnilo běžce na pěšce, ukazuje Zapletalův návrat k jeho nejúspěšnějšímu románu z roku 1986 *Půlnoční běžci*. Ve volném pokračování nazvaném *Půlnoční pěšci* (2000) znovu opakuje do značné míry popisně sociologizující způsob psaní a vytváří aktualizaci Gončarovova zbytečného člověka.

Z autorů zveřejňujících svou tvorbu během normalizace v samizdatovém a exilovém kontextu se o propojení náročnější a čtenářsky přitažlivé literatury snažili zejména Pavel Kohout a Ivan Klíma. Nelze přehlédnout, že současná prozaická díla těchto spisovatelů, kteří již od šedesátých let patřili k nejčastěji překládaným českým autorům, jsou o poznání vlažněji přijímána domácími kritiky i čtenáři nežli těmi zahraničními. Příčinu můžeme s Jiřím Peňásem vidět v tom, že jejich prózy jsou adresovány spíše zahraničním čtenářům, v Kohoutově případě jde především o publikum v německy mluvících zemích, u Klímy spíše o oblast anglosaskou.¹¹⁶

Z analytické reflexe polistopadové tvorby IVANA KLÍMY (* 1931) – románů *Čekání na tmou, čekání na světlo* (1993), *Poslední stupeň důvěrnosti* (1996), *Ani svatí, ani andělé* (1999) a cyklu povídek *Milostné rozhovory* (1995) – je zřetelné, že tento autor v zásadě opakuje modely svých starších děl, tak jak si je utvořil od šedesátých let: zdrojem jejich epického i psychologického napětí má být především partnerský trojúhelník (trojúhelníky), přičemž kulisy k těmto milostným plotkám či rošádám tvoří aktuální politická a společenská situace (lustrační zákon, zlodějiny při malé i velké privatizaci atp.). To vše prokládáno kontemplativními výpravami do věčných tajemství lidské duše i existence. Časovým poznámkám i nadčasovým úvahám však chybí hloubka a pronikavost, mnohdy je banalizuje autorova doslovnost a didaktičnost.

Prozaickou tvorbu PAVLA KOHOUTA (* 1928) vzniklou a vydanou v předchozí dekádě představují mimo jiné „lustrační román“ *Sněžím* (1993) a tituly *Hvězdná hodina vrahů* (1995), *Konec velkých prázdnin* (1996), *Ta dlouhá vlna za kýlem...* (2000). Ve srovnání s Ivanem Klímou se Kohout jeví přece jenom jako nápaditější tvůrce, který ovšem nepohrdne ničím, o čem se domnívá, že by mohlo zvýšit čtenářskou přitažlivost jeho díla, ať už jde o dobrodružnou zápletku, bonmot, onomastické hrátky. Jeho texty pak mnohdy připomínají až křiklavě barevné ilustrace základní teze, vyznívají psychologicky nepřilíš věrohodně, prospěl by jim výraznější smysl pro míru a proporce.

¹¹⁶ Peňás, Jiří: „Román na vývoz“, *Lidová demokracie* 10. 1. 1994, s. 9.

OHLÉDNUTÍ DO MINULA

Ačkoliv se opakovaně objevovaly názory, že po listopadu 1989 prochází historická próza útlumovou fází,¹¹⁷ nelze tvrdit, že by tato tradičně velmi úrodná oblast české literatury v devadesátých letech nenabídla nic zaznamenaníhodného. Nejvýraznějším důsledkem polistopadové změny společenských poměrů bylo rozšíření tematické palety historické prózy a také zvýraznění její diferenciaci na prózu s vyššími uměleckými ambicemi a na pouhé čtivo.

Pokud jde o oblast čtiva, které využívalo historii jen jako atraktivní kulisu pro sladkobolné love stories, na počátku devadesátých let ovládla trh a zájem čtenářek zejména LUDMILA VAŇKOVÁ (* 1927), autorka, která z přemyslovské a lucemburské epochy vytěžila dvanáctidílný cyklus, z něhož v daném desetiletí vyšly například *prózy Orel a had* (1990), *Žena pro třetího krále* (1991, přeprac. 1996), *Od trůnu dál*, *Roky před úsvitem* (obojí 1993) ad. Fakt, že historické prózy patří k čtenářsky nejvyhledávanějším žánrům, ve svých knihách evidentně respektovala také MAXI MARYSKO (1946–2000). Dcera Hrabalova přítele, hudebníka a básníka Karla Maryska, ovšem nevyužívala pouze přitažlivost dávných dějů a motivů tajemství, ale dbala rovněž na kultivovanou formu i psychologickou věrohodnost postav. Její dumasovsky laděné příběhy z doby Karla VI. (*Cesta růžových kurýrů*, *Milý Danieli...*, obojí 1993, *Císařský lov*, 1994) vnímatele permanentně upozorňují, že se nevyplácí dělat si iluze o minulosti, ale ani o současnosti, prostě o ničem.

Dosavadní tematické spektrum po listopadu 1989 rozšířila především díla, která se snažila o korekci ideologicky zkresleného obrazu národních dějin a obracela se k tématům dříve tabuizovaným. Nejpatrnější to bylo v tvorbě s tematikou náboženskou, jak ozřejmují například prózy o životech světců (František Neužil: *Bosý biskup z Libice*, 1991; Jan Žáček: *A oddělil světlo od tmy*, 1995). Kvalitativně a celkovým pojetím z nich vybočuje nepříliš rozsáhlý apokalyptický román VLADIMÍRA KÖRNERA (* 1939) *Smrt svatého Vojtěcha* (1993), nahlížející konstituování českého státu ve spojitosti s vyvražděním Slavíkovců a s bratrovraždou. Autor tu zůstává věrný existenciálnímu ladění svých próz, výskyt smrti jak v názvu prózy, tak v jejím počátku i konci jasně prokazuje Körnerovo uhranutí tímto tématem; systematicky předznamenávaná smrt se stává přes veškerou tragičnost a nezvratitelnost pro osamělého Vojtěcha vykoupením.

Nekonvenční využití světeckého příběhu lze zaznamenat také v životopisném románu *Severin* (1996) EGONA BONDYHO, rekonstruuujícím příběh bývalého latinského

¹¹⁷ Haman, Aleš: „Próza 1995“, *Český literární almanach 1996*, Praha 1996, s. 47–49; Dokoupil, Blahoslav: „Historická próza v roce nula“, *Česká a slovenská literatura dnes*, Praha–Opava 1997, s. 68–70.

vojáka, který tím, že přispěl k zániku římského impéria, paradoxně pomohl zachránit část románských obyvatel z okolí Vindobony (tj. Vídně). V Bondyho textu minulost prolíná současností (osobní dopisy zesnulé družce) i budoucností (příběh hackera z jedenadvacátého století, který navíc tvoří rovněž osnovu jiné Bondyho knihy *Cybercomics*, 1997). Bondy dlouhodobě a systematicky zprostředkovává příběhy solitérů působících na periferii soudobých náboženských doktrín a ideologií, přičemž si vybírá zlomová období („*seismické fáze dějin*“¹¹⁸), ve kterých dochází vzhledem ke krizovým sociálním trendům k znejistění a zproblematizování lidské existence stejně, jako se to děje v současnosti. Využívá k tomu jak příběhy historických osobností (*Gottschalk, Kratís, Jao-li*, 1991), tak fabulace osudů fiktivních postav (*Mníšek, Šaman, Nový věk* – společně v knize 3 × *Egon Bondy*, 1990; *Hatto*, 1995).

Jedním z hlavních historických témat, na něž se po listopadu 1989 soustředila pozornost naší společnosti, byla problematika komplikovaného soužití Čechů a Němců. Spisovatelé tuto látku sice ztvárňovali již dříve, jak dokládají například Hrabalovy prózy *Obsluhoval jsem anglického krále* (1974 samizdat, 1980 exil, 1982¹¹⁹) a *Svatby v domě* (1984 samizdat, 1987 exil, 1991) nebo kniha Michaela Konůpka *Böhmerland 600 cc* (1989 exil, 1996), ale do obecného povědomí se takto zaměřená díla mohla dostat až za změněných společenských poměrů.

Až v roce 1996 byla vydána také volná dilogie VÁCLAVA VOKOLKA (* 1947) *Pátým pádem*, napsaná už v sedmdesátých letech. První část nazvaná *Pátým pádem voláme smrt* vykresluje osud kněze, körperovského osamělce česko-německého původu (s charakteristickým jménem Jan Böhm), který se snaží tlumit nenávist a příkoří, jimiž se v průběhu dvacátého století obě etnika navzájem pronásledovala, včetně vzájemného hromadného vyhánění z kraje. Böhmovo celoživotní úsilí mírnit projevy a dopady zla sídlícího v každé lidské bytosti ústí v existenciální paradox, když se sám stane trpnou obětí nesmyslné chamtivosti a nenávisti. Druhá novela *Pátým pádem oslovujeme* rekonstruuje při použití různých vypravěčských perspektiv a časových rovin životní a tvůrčí osud zapomenutého regionálního básníka. Opakovaně je přitom zdůrazňována stvořenost a hypotetičnost líčených událostí a dějů; Vokolkův způsob vypravování lze charakterizovat jako vrstvené vyprávění: „*Vyprávění o vyprávěném je smyslem těchto stránek.*“ (125)

Obsáhle a bez nacionálních předpojatostí je soužití Čechů a Němců reflektováno v románu ZDEŇKA ŠMÍDA (* 1937) *Cejch* (1992), zachycujícím příběhy a události prožité příslušníky jednoho krušnohorského rodu během několika staletí. V celém díle je zřetelné úsilí vypovědět vše podstatné o povaze a proměnách kraje i lidí

¹¹⁸ Bondy, Egon: *Afghánistán*, Brno 2002, s. 5.

¹¹⁹ Toto vydání v Jazové sekci ovšem bylo nízkonákladové a nemohlo být běžně distribuováno. Ani následující publikování v roce 1989 ještě nebylo standardní: text byl ukryt ve svazku s bezpříznakovým názvem *Tři novely* mezi dvěma dalšími Hrabalovými prózami.

v něm žijících, ať už v dobách mírových, či válečných – podle jeho závěru pak patří budoucnost míšencům. Šmídův román lze vnímat také jako osobitou psychologickou analýzu lidského zoufalství, prozaickou studii zachycující genezi a motivaci zla, v níž její autor odhaluje, jak nicotné a malicherné jsou častokrát základní podněty lidských neštěstí, nenávisti a nesnášenlivosti.

Šmídův *Cejch* patří mezi rodové kroniky či ságy, v nichž bývá návrat k rodovým kořenům (jejich hledání) motivován v prvé řadě snahou ověřit a upevnit svou osobní identitu a integritu. Tento žánr má však i schopnost reflektovat základní otázky lidské existence, problémy partnerského a příbuzenského soužití, případně postihnout cestu, po níž společnost prošla k současným poměrům.

To vše přináší složitě strukturovaný román JOSEFA JEDLIČKY (1927–1990) *Krev není voda* (1991) – dílo autorovy celoživotní lidské i tvůrčí bilance. Bilanční záměr obsahovala už Jedličkova prozaická prvotina *Kde život nás je v půli se svou poutí* (1966, nekrácená verze 1994), v níž spisovatel velmi hutným způsobem reflektoval křížovatky, zákruty a smyčky cesty, na kterou se po válce vydala generace hodlající v Československu vybudovat spravedlivý společenský řád. Autorově zpytující meditati dodávalo mrazivého charakteru tušení měnící se v poznání, že podle všeho jde o cestu slepou. Zatímco v debutu Jedlička označil svou poetiku za poetiku policajta shromažďujícího informace a detaily (nepsal prý příběh, ale podával svědectví), podnětem ke vzniku románové kroniky *Krev není voda* byla snaha rekonstruovat rodinný archiv shromážděný otcem a ztracený při odchodu do exilu. Spisovatel si v tomto případě počínal spíše jako archivář, v jeho svědectví ubylo kritiky, fatálního odhalování příčinné dřeně skutků a problémů, vrchu nabyla poklidná revokace životaběhu – vlastního, rodičů a dalších předků.

Rodové historie přilákaly i mnohem mladší autory. Jedním z nich je JAN VRÁK (* 1967), jenž se podobně jako Zdeněk Šmíd zaměřil na spjatost člověka a jeho osudů s krajem, ale současně si soustavně všímal i provázanosti lidí s obyčejnými věcmi, které nás na životní pouti doprovázejí a mnohdy se na podobě existence výrazně podepisují (stejně jako přisouzené či vybrané místo, krajina). Vrakovy *Obyčejné věci* (1998) jsou komplikovaně vystavěnou výpovědí, psanou v několika jazycích (kromě češtiny též polsky a slovensky) a úrovních (hlavní vypravěčský proud, rozsáhlé poznámky pod čarou, závěrečné přípisky...). Touto spletitou genealogickou rekonstrukcí situovanou především do Slezska – čili místa dlouhodobého střetávání a vzájemného ovlivňování polského, germánského a českého (moravského) živlu – stále zaznívá otázka z nejpodstatnějších: Kdo (nebo co) permanentně staví lidi proti sobě, na různé strany konfliktů, třebaže pocházejí z jednoho kraje, místa, dokonce rodiny?

Na zdroj mezilidského zla, nenávisti a ukrutenství se táže rovněž JIŘÍ DRAŠNAR (* 1949) ve fragmentární rodové sáze *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu* (1996), lokalizované do středoevropského prostoru a časově ohraničené

počátkem novověku a současností. Autor, který debutoval románem *Desperádos informačního věku* (1992), se ve své druhé próze pokusil o zásadní sociálně historickou analýzu vztahu moci a peněz, moci a umění, jedince a mas, příčin revolucí a role intelektuálů v těchto převratech. U knih Josefa Jedličky a Jana Vranka nelze přehlédnout jejich těsnou provázanost s žánrem osobních vzpomínek a pamětí, jisté autobiografické prvky lze rozpoznat také ve Šmídově *Cejchu*, ovšem v Drašnarově románu je případné personální pouto k líčeným dějům a zachycovaným událostem i postavám potlačeno.

Intimní sepětí s osudy předků, jejichž evokace vede mimo jiné k otázkám kontinuity a přetržitosti společenského vývoje, je zase zjevné v *Kursu potápění* (1998) JANY ČERVENKOVÉ (* 1939). Spisovatelka, která vlastní životní zkušenost zužitkovala již například v prózách *Semestr života* (1982) nebo *Jak vypadá nic* (1993), se původně do paměti potápěla s cílem vybavit si nezakreslený obraz dětství a dospívání (německá okupace, padesátá léta), ale nakonec se noří stále do větších hloubek, k životům prarodičů i praprarodičů, a své výlovky prezentuje s humorem a smyslem pro unikátní i všednodenní detail. K výpravám za oněmi dávnými detaily (a nejenom k nim) přivádí autobiografickou vypravěčku fotografie prababičky – právě nad ní začíná (nevědouc sice, která z prababiček to vlastně je) rekonstruovat plastický a výstižný obraz „omylného století“ (173–174).

Také EDĚ KRISEOVÉ (* 1940) v knize *Kočí životy* (1997) posloužila fotografie (respektive několik fotografií) k přiblížení historické látky – osudů volyňských Čechů v minulém a předminulém století. Autorka jakoby listuje albem, k některým obrázkům se i vrací a popisuje, co vidí, popřípadě „vzpomíná“, co chvíli fotografování předcházelo či následovalo. Pro Kriseovou je mimořádně důležitý právě způsob prezentování epicky přebohatého sdělení. Její motivace plyne z vědomí omezených možností slovesného vyjadřování, které se pokouší kompenzovat, a to například opakovaným upozorňováním na zmíněné limity, anebo časovými skoky, jimiž se usiluje přiblížit efektu současné projekce několika obrazů.

Přehled rodových kronik a ság by bylo možno ještě dále rozšiřovat například o *České taroky* (1995) Markéty Brouskové, *Zahradu dětství jménem Eden* (1998)¹²⁰ Evy Kantůrkové, *Zapomeň, řeko, těci* (2000) Věry Stiborové či *Věže Svatého Ducha 1–3* (1999, 1999, 2000) Olgy Walló a ještě důkladněji tak ilustrovat skutečnost, že před koncem minulého desetiletí se rodové ságy a kroniky staly jednou z nejfrekventovanějších žánrových forem a podobně jako zhruba před půl stoletím se podílely na obohacení české prózy, a to nejen v rovině tematické.

¹²⁰ Jde o druhý díl volné trilogie složené ještě z románů *Po potopě* (1969) a *Černá hvězda* (1974 samizdat, přepracováno 1982, 1992).

Postmoderním přístupem k tradiční historické látce zaujal VLADIMÍR MACURA, který vlastní literárněhistorický model národního obrození (*Znamení zrodu*, 1983, rozšířeno 1995) doplnil o prozaickou tetralogii *Ten, který bude* (*Informátor*, 1992; *Komandant*, 1994; *Guvernantka*, 1998; *Medikus* jen ve společném vydání 1999). Jako východisko autor použil kresbu osob, žijících své individuální osudy, vstupujících do mezilidských vztahů i historických situací, aniž by tušily, jaká role jim v důsledku ironie dějin jednou připadne (viz tituly jednotlivých dílů). Každá z částí tetralogie je psána v jiném žánrovém schématu a vlastní osobitý přístup k historii autor charakterizoval jako psaní v mezerách mezi dokumenty. Jeho prózy tak propojují přísný respekt k doloženým faktům s uvolněnou fabulací, která historický materiál nahlíží perspektivou aktuálních problémů i autopsie, a tímto způsobem je jakoby „pootáčí“, dává jim nečekané podoby, významy i souvislosti. K demytizaci (popřípadě reinterpretaci) národního obrození a zároveň ke „zlidštění“, oživení jeho představitelů (například Josefa Václava Friče, Františka Ladislava Čelakovského, Bohuslavy Rajské) přispívá také uplatnění značné dávky ironie a hravosti. Herní princip se přitom v Macurových prózách z minulosti často promítl i do přímé tematizace divadla a divadelních rekvizit (zejména loutek-marionet), nejvýrazněji pak ve čtvrtém dílu nazvaném *Medikus*. Osobní lékař bývalého (choromyslného) císaře Ferdinanda Dobrotivého se v něm snaží využít svého postavení u habsburského dvora k prosazování zájmů českého národa. Marnost jeho úsilí je zjevná prizmatem šíravého sarkasmu, představujícího historii jako krutou frašku, což stvrzuje i postupně odhalované zjištění, že slovatný císařský lékař a bojovník za národ je sám hospitalizován v ústavu pro duševně choré.

Výrazné demystifikační gesto a ironické traktování, relativizace dosavadního poznání (představ) o minulosti, tmelená postmoderní hravost, jsou typické také pro román VÁCLAVA VOKOLKA *Cesta do pekel* (1999), který s Macurovou tetralogií a zejména její závěrečnou částí souzní neobvykle intenzivně. Odehrává se ve stejný čas, ale v severočeském Těčnu (= Děčíně), kde se staví veledůležitý komunikační spoj: železnice do Drážďan. Tato stavba je prezentována jako definitivní tečka za starými časy (vrcholícími romantismem) a cesta do nové doby, nových poměrů, jejichž jednoznačná charakteristika je obsažena už v titulu knihy.

Vztah mezi historickými prózami Vladimíra Macury a Václava Vokolka charakterizuje těsná typologická příbuznost. Že nejde o vazbu epigonskou či dokonce plagiátorskou potvrzují snadno identifikovatelné rozdíly: Tvůrci přistupují odlišně například k otázce, kdo je principálem oné nekonečné loutkohry. Macura pracuje (a to už od dob *Občana Monte Christa*) s představou Velkého Epika, který v *Guvernantce* nabývá obrysů křesťanského Boha, s nímž se Čelakovský vzpurně pře, a dokonce zpochybňuje jeho existenci. Zatímco se tedy Macura táže, zda vůbec existuje Velký Epik, Vokolek píše v duchu přesvědčení, že ví, kdo oním principálem je, a pouze popisuje (z pozice

náhodného pozorovatele) jeho úsilí demiurgovské postavení udržet a rozšířit, popřípadě zajistit světovládu pro Luciferova následovníka.

Jako vybočení z dosavadního rámce děl JOSEFA ŠKVORECKÉHO (* 1924), vymezeného Dannyho autopsií, poválečným vývojem Československa, popřípadě osudy Čechů v Americe či detektivními příběhy ze současnosti, se může jevit román *Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula* (1998). Epický základ tohoto textu leží ve starém Římě, v této době počínající příběhy však doznívají i v poměrně nedávné americké a evropské současnosti. Autor při jejich zprostředkování zcela převrací pravidla svého oblíbeného detektivního žánru, neboť důmyslná kombinace a logická analýza tu tentokrát neústí ve vyřešení případu nebo vysvětlení záhady, nýbrž původní nejasnosti ještě umocňují a přidávají další. Jakkoliv se to může jevit nepatříčně, lze tento Škvoreckého opus označit za velmi osobní. S hravou hořkostí, v souladu s postmoderními východisky a principy se v něm totiž autor vyjadřuje k problémům, s nimiž se musel sám nebo se svou manželkou vyrovnávat a které zásadně poznamenaly jejich život a tvorbu. Z tohoto úhlu pohledu lze považovat za základní téma *Nevysvětlitelného příběhu... vztah umělce a vládnoucí moci, která může tvůrce (ale vlastně každého člověka) třeba pro malichernost či zcela bezdůvodně vyhnat z domova. Významné místo v tematickém plánu zaujímá také lidská bezmoc proti nejrůznějším manipulátorům nebo sebevědomým hlasatelům zaručených receptů a pravd.*

Genezi iluzí, jejich fungování v individuálním i společenském vědomí, případně možnosti a dopady jejich vymýcení se staly živnou půdou pro imaginaci MILOŠE URBANA (* 1967), který se jako spisovatel představil knihou *Poslední tečka za Rukopisy* (1998).¹²¹ Parodoval v ní literaturu faktu, respektive její podobu praktikovanou od šedesátých let dvacátého století Miroslavem Ivanovem. Hlavní dávka autorova sarkasmu však byla určena nezdočným zastáncům pravosti *Rukopisu zelenohorského* a *Rukopisu královédvorského*. Miloš Urban v následujících dílech (*Sedmikostelí*, 1999; *Hastrman*, 2001, ad.) pokračoval v usouvztažňování minulých dějů se současnými a v žánrovém synkretismu (viz aplikaci gotického románu, národopisné idyly, popřípadě politického pamfletu). Nelze přehlédnout, že časem v Urbanových prózách narůstala ideová ambivalence, stále méně bylo zřetelné a jisté, zda jejich sémantické jádro má ironické parametry, nebo zda bylo míněno vážně.

FEMINISMUS A PRÓZA

Specifickým fenoménem české polistopadové společnosti se stal feminismus. Nadace pro Gender Studies, založená pod patronací Jiřiny Šiklové v roce 1991, iniciovala

¹²¹ Na obálce knihy, v její tiráži a na dalších místech, kde se běžně uvádí autorovo jméno, ovšem v případě Urbanova debutu figuruje jméno Josef. Svě skutečné jméno Miloš ukryl spisovatel do copyrightu knihy.

a podporovala množství filozofických, sociologických, lingvistických i literárněvědných zkoumání s ženskou a obecně rodovou tematikou. Jejich výsledky byly publikovány mimo jiné v monotematických číslech nejrůznějších časopisů (*Filosofický časopis* 1992, č. 5; *Iniciály* 1992, č. 25 a 1994, č. 37; *Prostor* 1992, č. 20; *Sociologický časopis* 1995, č. 1; příloha *Tvaru* 1994, č. 8; *Labyrint* 1997, č. 1–2 aj.). Vznikly též feministické časopisy (*Jedním okem/ One Eye Open*, *Aspekt*) a nakladatelství orientovaná na feministickou literaturu či publikace určené především ženám (Nakladatelství M. Chřibkové, MOTTO, Petra, ROD aj.). Přes všechny uvedené i mnohé jiné aktivity nebyl ohlas feminismu v Čechách a na Moravě nijak přesvědčivý, spokojeni s postavením a působením feminismu v českém prostředí nebyli ani jeho tuzemští zastánci a zastánkyně. V dané souvislosti zmiňovali respekt bez respektu¹²² a poukazovali také na přílišnou nesourodost feministického diskurzu.¹²³ Ovšem projekci spontánního zájmu českých spisovatelek (zejména prozaiček) o ženskou problematiku do jejich tvorby nelze přehlédnout ani zpochybnit. Měla rozmanité podoby, odrážející různorodé způsoby, jimiž se autorky vyrovnávaly s postavením ženy jako sociálním a psychologickým fenoménem, popřípadě kterými se vymezovaly vůči feminismu jako jevu společenskému a ideologickému.

Značný prostor ženskému tématu věnovala už od své beletristické prvotiny výše zmíněná DANIELA HODROVÁ. V jejím případě však jde o přirozený výraz osobního vidění světa, nikoliv o záležitost proklamativní a sociálně programovou. Toto autorčino směřování vyvrcholilo v románu *Perunův den* (1994), kterým vytvořila „*podobenství o různých aspektech ženství (od polohy mučednické až po polohu satanskou)*“, ale také „*nadosobní‘ apokryfní svědectví o své době a o věčném lidském hledání milosti a spásy*“¹²⁴. Jako základ textu plného aluzí, symbolů a nejrůznějších paralel i parafrází Hodrová zvolila *Nový zákon*. Jeho čtyři evangelisty modifikovala v souladu se zaměřením výpovědi na Matouškovou, Lukášovou, Markovou a Janů – bývalé spolužačky ze školy v pražské Perunově ulici. Generační a dobová výpověď se díky promyšlenému využití mytických a mystických prvků dostala do nadčasových a transcendentních souřadnic.

V kontextu literárních kontaktů s feminismem a jeho prozaických konkretizací však šlo o jev spíše výjimečný. Většinou v nich dominovaly ideologické postuláty, preference či averze nad uměleckou přesvědčivostí. Protimužskou razancí proslula především CAROLA BIEDERMANNOVÁ (1947–2008), která své texty pojímala v duchu radikálního feminismu, přisuzujícího původ veškerého zla v lidské společnosti

¹²² Srov. Vodrážka, Miroslav: „Ženy, feminismus a gender v české společnosti v období 1989–1997: Neortodoxní historická reflexe“, *Tvar* 1998, č. 1, s. 12.

¹²³ Srov. Šípková, Jířina: „Moderní doba je krizí muže“ (rozhovor vedla Lenka Sedláková), *Právo* 5. 3. 1998, příl. Salon, s. 1 a 4.

¹²⁴ Macurová, Naděžda: „Magie slov“, *Tvar* 1995, č. 4, s. 17.

dominantní pozici soupeřivého a uzurpátorsky bezohledného mužského principu. *Mstivá kantiléna aneb Rigor magoris aneb Feministický nářez* (1992) představuje provokující ironický pamflet proti mužské lenosti i nadvládě a s razancí, nadsázkou i snahou o humorný nadhled bourá maskulinní mýty a tabu, které nahrazuje mýty a alegoriemi feministickými.

Jestliže se kritický ohlas *Mstivé kantilény* diferencoval podle toho, zda autorem recenze byl muž, nebo žena, tak reakce na následující knihy (*Těžký život Kašparovy krávy aneb Ve stavu ohrožení*, 1994; *Lítostivá kantiléna čili Muži se diskriminují sami aneb Pes a jeho hůl*, 1995) se už víceméně shodovaly v konstatování slovesného neuměteltví Biedermannové, její přepjaté samolibosti a nedostatku soudnosti a vtipu.

Jen poněkud umírněnější podobu bojovného feminismu představují texty ERY HAUSEROVÉ (* 1954), která se k feminizmu dostala podobně jako její starší kolegyně přes sci-fi. Tyto kořeny jsou zřejmé i v novele *Cvokyně* (1992), v níž už zřetelně vykristalizovala feministická orientace Hauserové. Symbióza vědecké fantastiky (popřípadě fantasy) a feminismu pak zůstala jedním z základních charakteristických rysů její tvorby. Dokládá to také kniha *Když se sudičky spletou* (2000), jejíž úvodní povídka je situována do „*matriarchálně tržní společnosti*“ (11), kde na všech pozicích a ve všech směrech dominují ženy, které navíc mohou mít ve svých domácnostech libovolný počet mužů.

Feministická literatura je ze své podstaty tvorbou tendenční a vyznačuje se výhodami i nedostatky angažovaného psaní. Taková tvorba poutá pozornost spíše tím, co říká, než rafinovaným tvarováním. Obsah výpovědi přitom obvykle budí souhlasné nadšení u názorově spřízněných a naopak podrážděné, odmítavé reakce u ostatních, což potvrzují také ohlasy další beletristické i esejistické tvorby Ery Hauserové (mj. *Na koštěti se dá i lítat aneb Nemožné ženy dokážou i nemožné*, 1995; *Jsi přece ženská... Malý, lehce feministický rádce*, 1998).¹²⁵

Velmi častá nepřímá úměra mezi tendenčností a tvarovou vynalézavostí rozhodně neplatí v případě prózy ALEXANDRY BERKOVÉ (1949–2008) nazvané *Temná láska* (2000). Autorka svou výpověď rozdělila do tří odlišně koncipovaných částí (hyperbolizovaná metafora partnerského soužití, společenská alegorie, parafráze Dantovy *Božské komedie*). Společný jmenovatel fragmentárního textu představuje psychotherapeutický rozhovor, k němuž protagonistku a vypravěčku přivedlo rozpadající

¹²⁵ Zmíněnou polaritu ilustrují například recenze Pavly Jonssonové („Psaní Ery Hauserové aneb Zrání žen v Čechách“, *Lidové noviny* 24. 2. 2001, příl. Orientace, s. III) a Aleny Melichové („Stará píseň: své názory vydám za obecné přesvědčení“, *Mladá fronta Dnes* 24. 9. 1998, s. 19).

se manželství, problémy při výchově dospívajících dětí, konfliktní vztahy s rodiči i ostatními příbuznými, nespokojenost s profesním a společenským uplatněním. Příčiny prožitých traumat a permanentní frustrace sledává hlavní postava takřka bez výjimky v bezcitnosti, nevstřícnosti a uzurpátorské agresivitě okolí. Vynaložené tvárné úsilí vyústilo do velmi dynamicky a sugestivně působící prózy, vyznačující se básnivým jazykem a efektními i efektivně využitými obraznými pojmenováními, nicméně nelze pominout její ideovou jednostrannost a schematicismus.

Kniha ZUZANY BRABCOVÉ (* 1959) *Rok perel* (2000) je s výše uvedenou prózou Alexandry Berkové do určité míry příbuzná důrazem na náročné tvárné zpracování a také tematicky: vyprávějící protagonistky obou knih jsou středního věku a pokoušejí se rekonstruovat příčiny svých životních ztroskotání. V jejich příbězích opakovaně zaznívají otázky, jak důležitou roli hraje v lidském (respektive ženském) životě láska a co všechno jsou lidé (ženy) schopni(-y) lásce a s ní spojené vášni obětovat. V případě Brabcové jde o lásku lesbickou, ale tady nespočívá hlavní odlišnost obou výpovědí. Ta se konstituuje při identifikaci a pojmenovávání příčin neúspěchů a problémů hrdinek, protože Brabcová se přitom nenechává spoutat hranicemi feministického diskurzu.

K základům feministické reflexe světa patří skepse vůči schopnostem, možnostem a významu mužského plémě. Tato skepse zaznívá v tvorbě nemalého počtu současných českých prozaiček, ovšem jejich práce se nevyznačují tak intenzivní protimužskou útočností, jakou uplatňují radikální feministky. TEREZA BOUČKOVÁ (* 1957) získala literární renomé prózou *Indiánský běh* (1988 samizdat, 1991), v níž se vypsala z traumat dcery vyrůstající v rodině opuštěné otcem. Pro další díla Terezy Boučkové (*Křepelice*, 1993; *Když milujete muže*, 1995, aj.) se stal typický lapidární výraz a útržkovité variace na téma, v čem pro ženu spočívá štěstí a pocit naplnění a proč jen tak málo žen může obojí nalézt a prožít. Jak bolestně bývá dcerami (a dětmi obecně) vnímáno a prožíváno stále častější „řešení“ partnerských nedorozumění a kolizí odchodem jednoho z rodičů, zachycují také prózy IRENY DOUSKOVÉ (*Goldstein píše dceři*, 1997 a *Hrdý Budžes*, 1998).

Příbuzná témata a stručné, až gnómičké vyjadřování včetně členění do krátkých textových úseků jsou typické pro knihy HALINY PAWLOWSKÉ (* 1955), například *Zoufalé ženy dělají zoufalé věci* (1993), *Proč jsem se neoběsila* (1994), *Charakter mlčel a mluvílo tělo* (1997), *Dá-li pánbůh zdraví, i hříchy budou* (1998). Na popularitě textů Haliny Pawlowské se nepochybně podílí její vypravěčský temperament, umění výrazné pointy, převládající humorné pojetí, ale i jistý hédonismus a estrádovitost. Zvláštní místo v dosavadní tvorbě Pawlowské zaujímá autobiografická próza *Díky za každé nové ráno* (1994), kde kromě osobních komplexů z hledání a ztracení partnerů vypravěčka tragikomickým způsobem zprostředkovala svou cestu ke studiu a tvůrčí seberealizaci, komplikovanou normalizačními praktikami vůči nedostatečně loajálním nebo kádrově „problematickým“.

K pěstitelkám tzv. ženského psaní patří také IVA PEKÁRKOVÁ (* 1963), která přitom vychází ze svých dobrodružných životních zkušeností (číšnice v Bostonu, taxikářka v New Yorku, pracovnice v utečeneckých táborech atp.). Její prózy *Péra a perutě* (1989 exil, 1992), *Kulatý svět* (1993), *Dej mi ty prachy* (1996) aj. zaujmou v první řadě razancí a otevřeností, s níž pojednávají o nejrůznějších tabu (zejména erotických), aniž ztrácejí na svěbytné ženskosti. Knihy Ivy Pekárkové v mnohém rezonují s feminismem – zároveň jej ovšem přesahují například pozorností k životním podmínkám a možnostem nejrůznějších minorit národnostních, sociálních, náboženských... Pro Pekárkovou, respektive její postavy je příznačná stálá touha po osobní nezávislosti a hlavně úsilí této svobody dosáhnout, schopnost ledacos jí obětovat.

NÁVRAT PŘÍBĚHU

Nezanedbatelná část české prozaické tvorby v polistopadovém čase vznikala v souladu s postmodernistickými či dekonstruktivistickými přístupy k příběhu. Ale tato skepse ke kauzalitě příběhů v průběhu devadesátých let klesala i u jejích nejzarytějších zastánců. Tak rovněž JIŘÍ KRATOCHVIL revidoval na přelomu století své přesvědčení, že život a svět se neskládá z příběhů, ale z tříště situací spojených pouhou časovou posloupností, a u příležitosti vydání románu *Truchlivý Bůh* (2001) zveřejnil rozhodnutí opustit po sérii próz podvracejících a rozvracejících jakoukoliv souvislejší epickou linku svět postmoderny a psát „už jen samé silné příběhy“¹²⁶. Kratochvil v *Truchlivém Bohu* vskutku redukoval počty epických linií, zprůhlednil narační strukturu a navíc význam a váhu příběhu pro každého člověka zdůraznil míněním, že právě příběh je nositelem, potvrzením jednotlivcovy identity.

V případě JIŘÍHO STRÁNSKÉHO (* 1931) lze vztah k příběhu charakterizovat jako konstantní, sám sebe považuje tento autor především za vypravěče příběhů. Celosvětový návrat k velkému příběhu proto přivítal s neskrývaným zadostiučiněním.¹²⁷ Jeho stěžejní téma už od dob povídkového debutu *Štěstí* (1969 náklad zlikvidován, 1990) představují dopady nástupu komunistického režimu na životy těch, kteří s ním nesouhlasili, nebo se mu dokonce postavili na odpor. Stránského hrdinové si o původní význam tohoto slova přímo říkají, jsou to obvykle robustní jednoduté charaktery (někdy však působí jejich dokonalost až neživotně). V románu *Zdivočelá země* (1991), později doplněném ještě další částí nazvanou *Aukce* (1997), spisovatel své postavy zapojil do neskrývaně westernového příběhu odehrávajícího se v českém pohraničí po skončení války a po únoru 1948. V mnoha ohledech tak vlastně vytvořil zrcadlový obraz emblematických děl socialistické literatury, ro-

¹²⁶ Kratochvil, Jiří: „Budoucnost literatury je v silných příbězích...“ (rozhovor vedl Miroslav Balašítk), *Host* 2001, č. 1, s. 6.

¹²⁷ Srov. Stránský, Jan: „Světová literatura se vrací k velkému příběhu“ (rozhovor vedl František Cinger), *Právo* 11. 8. 2001, s. 14.

mánů Václav Řezáče *Nástup* (1951) a *Bitva* (1954): použil typizované charaktery s rolemi předem odhadnutelnými, důraz položil na akční líčení, v popisovaném střetu jasně rozlišil dobro a zlo – jen kladné a záporné hodnocení je ve srovnání s Řezáčem opačné.

Velkým příběhem chce čtenáře zaujmout také ROMAN RÁŽ (* 1935). Svou prozaickou dráhu sice začínal během šedesátých let v duchu experimentů francouzského nového románu, k jehož premisám patřilo potlačování příběhivosti, avšak na konci devadesátých let přišel v románu *Zachránci samoty* (1999) s klasicky pojatým příběhem o velkých lidských vášních, které se probouzejí, rozvíjejí, střetávají i hasnou mezi obyvateli osamělého stavení s odpovídajícím názvem *Samotín*.

Pro VĚROSLAVA MERTLA (* 1929) dlouhodobě představuje tradičně vyprávěný příběh především základ k prezentování vlastního duchovního světa vyrůstajícího z křesťanské víry. Takřka celá devadesátá léta prezentoval Mertl své pojetí katolického křesťanství, vyznačující se neokázalostí, vstřícností a chápavostí vůči okolí, zejména v bohaté fejetonistické a esejistické tvorbě (*Kruhy pod očima*,¹²⁸ 1995; *Přemítání o věcechездеjších*, 1997; *Tiché zahrady*, 1998, aj.). Koncem dekády se vrátil k románovému žánru dílem *Hřbitov snů* (2000), v němž na spletité příběhy plné četných konfliktů i dramatických situací průběžně roubuje hodnotící a ohlíživé úvahy. Autorské zvažování, bilancování časů následujících po Mnichovu 1938 nevyznívá příliš optimisticky, neboť všechna ta léta a každý režim (včetně polistopadového) pohřbívaly velké i malé člověčí sny a lidé, kteří chtěli žít mravně, chtěli uchránit svá soukromí před dobovými ataky a projevy mocensko-uzurpátorských ambicí (těch globálních i těch komunálně-sousedských), byli často pronásledováni, nuceni opouštět zvolená zaměstnání anebo před nimi vyvstávala neřešitelná dilemata. Ačkoliv se Věroslav Mertl snažil vyvarovat jednoznačných soudů, neubráníl se jisté teozovitosti a schematicnosti, poplatné sice neagresivnímu a tolerantnímu, přesto příliš jednostrannému a jednostrunnému nahlížení na svět a člověka v něm. Křesťanská publicistika a misionářství probleskující místy v románovém textu neprospěly životnosti postav.

Protagonistům knih LUBOMÍRA MARTÍNKY (* 1954) se stává dobrovolným údělem, ale i obsesí věčné cestování. Jejich nekonečná putování za beznadějí ústí v katarzní vědomí: teprve ztráta jakýchkoliv iluzí může člověka přiblížit ke skutečné svobodě (*Mys dobré beznaděje*, 1994). Martínkovi je vlastní kritická reflexe a skepse, vyjadřuje se lapidárně, gnómicky, někdy působí jeho věty až stroze. Tento introvert zkoumá svět z pozice nezařaditelného a nezakotveného jedince. Své texty po dlou-

¹²⁸ Kromě esejů kniha obsahuje též deníkové záznamy z let 1950–1993.

hou dobu úmyslně tříštil, potlačoval epickou linku a nakonec mu (a tedy i čtenáři) zůstávaly úvahy, postřehy, myšlenky, jejich útržky. Nejčastěji se týkaly odchodů a návratů, života v exilu (cizím prostředí), ale hlavně svobody a smyslu (iluzivnosti smyslu) lidského konání. V esejistických souborech *Nomad's Land* (1994), *Palimpsest* (1996), *Mimochodem* (2000) se kromě uvedených problémů dostalo většího prostoru otázkám literatury a moderního umění. V posledně jmenovaném titulu pak ještě diagnózám sociálních chorob lidstva, vzájemným vztahům dnešních civilizací. Na konci devadesátých let se však Lubomír Martínek přiklonil k tradičnějšímu pojetí vyprávění. Vzájemně se prolínající příběhy čtyř hlavních postav románu *Opilost z hloubky* (2000) tematicky souzní s esejistickými úvahami o příčinách, podobách a dopadech odchodů z rodného prostředí i o podmínkách, možnostech či nemožnostech návratů.

Zcela jinak než dosud jmenovaní autoři nakládá s příběhem a jeho fabulováním výtvarník i básník MARIAN PALLA (* 1953). Patrně nejzdařileji se mu podařilo představit svůj způsob nespoutaně hravého vypravování v knihách *S chloupkem na jazyku aneb Sto případů detektiva Wlapra* (1999) a *Zápisky uklízečky Maud'* (2000). Autor se při psaní evidentně baví a jeho hlavním cílem je pobavit také čtenáře. V ironické a parodické modifikaci přitom využívá množství žánrů, fabulačních vzorců či typizovaných charakteristik především z literatury populární a triviální, ale bez zábran zabrousí též do vyšších literárních pater. Pallovo psaní tak představuje programovou antitezi myšlenky, že „s literaturou se nežertuje, literatura je vážná disciplína“ (172). Pro Pallu naopak není žádná ztřeštěnost nepoužitelná, přímo se vyžívá v kumulování nepředstavitelných absurdit a bizarností, umí si vyhrát s jazykovým, situačním nebo dějovým detailem. Jeho absurdní skeče a fantasmagorické hříčky ovšem také jakoby bezděčně a mimochodem diagnostikují lidský svět, společenství, která ho spoluvytvářejí, i samotnou individuální člověčí existenci.

Nevážné a nevázané nakládání Mariana Pally se slovesným uměním je velmi blízké také PETRU „HRABOŠI“ HRABALIKOVI (* 1962) a BOHUSLAVU VAŇKOVI-ÚVALSKÉMU (* 1970). Oba jmenovaní autoři však k rozpoutání svých vypravěčských „orgií“ využívají hlavně reálné děje, postavy a události. V Hrabalikově novele *Viděno Sudem* (1999) takto posloužilo fotbalové mistrovství světa konané roku 1998 ve Francii a osazenstvo pražské vinárny U Sudu, Vaněk-Úvalský se zase v románu *Poslední bourbon* (1996, přepracováno 2000) inspiroval osobní nakladatelskou zkušeností a několika veskrze nonkonformními literárními osobnostmi.

Nelze rovněž přehlédnout, že na konci poslední dekády dvacátého století se zejména zásluhou mladších spisovatelů (Irena Dousková *Někdo s nožem*, Jan Jandourek *Mord*, Petr Ulrych *Srdce marionet*, vše 2000) začala rýsovat další z vln autorského zájmu o detektivní žánr, popřípadě varianty jemu blízké, zdůrazňující epický spád a akční charakter výpovědi.

EXPERIMENTY S LYRIZACÍ A JAZYKEM

Přibližně od druhé poloviny devadesátých let však bylo možno v téže autorské generační vrstvě rozpoznat také trend, který sázel na lyrizaci prozaických výpovědí, na jejich obrazné kvality, na jazykové pokusnictví, na vazby mezi slovem a atmosférou místa, náladou chvíle.

K experimentátorům, kteří se vydali cestou tvůrčího hledání a prověřování řečových možností, se souborem krátkých próz *Kalhotový pahýl* (1997) přiřadil PETR HRBÁČ (* 1958). Tento autor, který vydal též několik básnických sbírek, posléze z hravých etud založených na jazykových paradoxech, popřípadě na asociativním rozvíjení libovolných podnětů poskládal i další knižní cyklus nazvaný *Jeden den stárnutí* (2000), upomínající intenzivně na dadaistické provokace.¹²⁹

JAN VRAK v publikaci *Osm hlav* (2000) prezentoval několikařádkové (pouze výjimečně vícestránkové) textové útvary doplněné fotografiemi Karla Zámečnicka a několika texty Antonína Mareše. Přes kvalitativní nevyrovnanost Vrakových pokusů podat prostřednictvím svérázných básní v próze svědectví o běžném životě evokují nejzdařilejší pasáže (zejména svou citlivostí k věcem a krajinně obklopujících člověka) úvahy o další mutaci poezie všedního dne. Tentokrát ovšem kombinované s výrazným tvárně i jazykově pokusnickým gestem, jehož patos silně kontrastuje právě s onou každodenní všedností.

Citát „*skutečnost je divočejší než ty nejčernější sny*“ (22) z knihy vydané v roce 2001 a složené ze dvou próz *Technologie dubnového večera* a *Příběh o baziliškoví* by si jejich autor VÁCLAV KAHUDA (* 1965) mohl klidně zvolit za tvůrčí krédo. Nejčastějším protagonistou tohoto spisovatele je osamělý podivín, jehož počitky, vjemy, mžikové postřehy se stávají podnětem k rozsáhlým synestetickým evokacím ducha místa či atmosféry chvíle, k vyvolávání galerie představ. Kahudovy slovesné obrazy se vyznačují silnými a plastickými konturami, pestrou barevností, surrealistickou instrumentací. Nepříliš výrazným epickým linkám pak dominují nejrůznější bizarnosti a motivy deviantního sexu, zoofilie, nekrofilie či jiných patologických projevů. Kahudovo pohrdání životním normálem je takřka ostentativní, v jeho knihách (kromě jmenovaných *Exhumace*, 1997; *Veselá bída*, 1997; *Houština*, 1999) je programově upřednostňována tzv. krása ošklivosti, neustále přítomná je v nich i mimořádná individuální a společenská skepse (opakovaně je například připomínána teze, že války – včetně druhé světové – jsou *připravený kšefty* parazitující hlavně na lidské neochotě poučit se z minulosti).

Morbidní atmosféry svých textů dosahuje Václav Kahuda mimo jiné prozaickými exkurzemi po místech spojených s koncem života, jakými jsou patologická praco-

¹²⁹ Haman, Aleš: „Vykloubená řeč“, *Nové knihy* 1998, č. 3, s. 3; týž: „Neodada aneb Lyrikův zápas s tvorbou“, *Nové knihy* 2000, č. 31, s. 22; obojí též in týž: *Prozaické surfování: Česká literatura na konci milénia*, Olomouc 2001.

viště, hřbitovy, popraviště (to je nazíráno dokonce z červí perspektivy), vysloveně ho přitahují podzemní prostory, sklepy, bludiště chodeb a kanálů. Čtenářovými průvodci po těchto přízračných i jiných lokalitách a prostorech se z autorovy vůle stávají třeba netopýr nebo lasička, značná pozornost je věnována světu potkanů a krys. Malý bizarní ještěř bazilišek pak sehrává jednu z ústředních rolí v Kahudově prvotině *Příběh o baziliškovi*, vydané samostatně už v roce 1992. Tuto útlou prózu možno snad nejlépe charakterizovat parafrází jednoho motivu, který je v ní obsažen: připomíná totiž ze všeho nejvíc fantaskní noc, kdy obživne vesmírný zodiak. Kahudův první vydaný text (a vlastně i většina následujících) exponuje především chvíle probouzení lidských běsů a démonů. Jeho styl do značné míry vyrůstá z enumeračních řad věcí, zvířat, hmyzu, plodů a bylin, v nichž autor osvědčuje mimořádnou znalost jazyka, konkrétně názvosloví. Vytváří ovšem též neologismy a své výpovědi výrazně syntakticky i rytmicky aktualizuje, což jsou v souhrnu rysy velmi blízké tvůrčím snahám Jana Vraha. Kahuda však ve větší míře využívá šokantních naturalistických prvků.

Výrazně experimentální prózou *Pouť a cesta Hnátova* (1995) knižně debutoval HNÁT DANĚK (* 1959). Reflexe tradičního procesu jedincovy orientace ve vztazích privátních, sociálních a univerzálních je podána s využitím poněkud bizarní až absurdně stylizované vypravěčské masky a jazykem všelijak modifikovaným (zpotvořeným), syntetizujícím prvky a postupy archaické, knižní, nářeční. V modelovém a současně absurdním příběhu jednoho časově blíže neurčeného uzurpátorského vzestupu a konce (způsobeného časovanou bombou v zubu moudrosti) traktuje Daněk otázky a problémy noetické, gnozeologické či fyzikálně-astronomické. To vše na pozadí nezvykle upřímného tvůrčího vyznání: „*Psát se má/ Ne/ Aby se předložilo/ To né!/ Psát se má/ Aby se oblbulo/ To jó!*“ (73) V následujícím generačním románu *Až budeme velcí* (1996), zčásti tematicky rezonujícím s Vieweghovýchými *Báječnými léty pod psa* i dalšími ohlédnutími za normalizací z perspektivy dětí či dospívajících, Hnát Daněk z nároků na čtenáře neslevil, tentokrát však vyzkoušel nejen recipientskou ochotu zápat s jazykově i kompozičně výrazně ozvláštňeným textem, ale především čtenářskou odolnost vůči koncentraci tragických, místy až morbidních motivů.

ZÁVĚREM

Česká próza se v polistopadové dekádě musela v první řadě vyrovnat s dluhy z minulosti, s mnoha dosud přehlíženými nebo proskribovanými díly, osobnostmi, tvůrčími podněty a směry. Současně byla nárazovitě vystavena přívalu nových impulzů a trendů, ať už uměleckých, technologických, společenských, a to jak domácí, tak zahraniční provenience. Musela tedy prokázat svou konkurenceschopnost ve světě nových médií, ale též v bezohledném tržním prostředí. Nelze tvrdit, že by ve všech směrech byla úspěšná, avšak podstatné bylo, že ani po listopadu čeští prozaici ne-rezignovali na zkoumání nových tvárných možností, na hledání nových vyjadřova-

cích či výrazových prostředků pro témata ryze privátní nebo sdílená nejrůznějšími societami, soudobá či nadčasová. Mnohé pokusy a snahy se nezdařily, mnohé zůstalo nevyříčeno, ale i z nevelkého časového odstupu je zřejmé, že polistopadová prozaická žeň byla přece jen natolik bohatá a pestrá, že ji možno považovat za jedno z velmi plodných období v historii české literatury. Obzvlášť uvědomíme-li si, že mnohé plody tohoto času zůstaly ještě skryty.

Lubomír Machala

JOSEF JEDLIČKA: KREV NENÍ VODA

(1991)



Josef Jedlička (1927–1990) vstoupil do české literatury velkolepým svědectvím o fiasku socialistické utopie a rozpo-rech moderního člověka *Kde život nás je v půli se svou poutí* (1966). Poúnorovou realitu zde spodobnil s nesmírnou kondenzovaností, syrovostí i výsostnou lyrikou. Po emigraci roku 1968 pracoval Jedlička v kulturní redakci Svobodné Evropy a uplatňoval se zejména jako publicista a esejista. Dlouhodobě se však zabýval svou rodinnou historií, z níž nakonec vytěžil obsáhlou rodovou kroniku *Krev není voda*, jež se stala dílem neméně pozoruhodným.

Autor knihu věnoval svým vnukům, neboť „*tato kniha je věrně vypsání mého rodinného příběhu, a tedy z valné části i Váš příběh*“ (9). Vědomí rodové kontinuity a hledání rodových vzorců tvoří centrální osu vyprávění. Jedlička chronologicky (s četnými digresemi) odhaluje dějiny posledního století rodu otce i matčiny a posléze vstupuje na scénu jako korunní svědek sám, aby zaznamenal průběh svého dětství a jinošství – „*Můj vlastní příběh sem pak ovšem patří potud, pokud se v něm rodinná historie zrcadlí a příznačně vyjevuje, anebo pokud i jeho vnějším rámcem jako mnoha vnějším okolnostem života našich předků hrozí, že upadne v zapomnění.*“ (142) Pomocí náročné genetické archeologie trpělivě ohledává původní a hlubinné vrstvy rodové výbavy a odděluje je od novějších nánosů a příměsí, evokuje a rekonstruuje vztahy, vazby a události, ale také na základě byť i pouhých indicií domýšlí a variuje, nabízí interpretační možnosti věrohodné, pravděpodobné i nezaručené.

Rovnocenné a stejnorodé místo tu zaujímají panoráma i mozaika doby, ani ne tak v zrcadle obrátů a zásahů velkých dějin jako v pestrém a důkladném zachycení bohatství a nevyčerpatelné různorodosti každodenního života, životních podmínek a stylu středních, nižších i chudých vrstev. Život se tu jeví jako akt daleko méně zprostředkovaný a odvozený než dnešní virtualita, založený do vysoké míry na vlastní aktivitě a neanonymních vztazích – každé inscenování reality, počínaje kramářskou písní přes loutkářskou produkci, laternu magiku až k divadlu a později biografu, se zde přijímá jako signifikantní, neobyčejné vytržení z reality, její ozvláštňování, zvýznamnění a jedinečný zážitek (divadelní realita pak také ovlivňuje způsob vystupování lidí směrem k teatrálnosti či melodramatické modulaci rodinných interakcí).

Jedlička vystupuje jako obránce a ctitel zanikajícího světa a diferencovaně i mnoha jeho hodnot, od zapomínaných mravních kvalit a důrazů až po solidnost řemeslnické práce či půvab ještě nenarušené přírody. V jeho textu defiluje v širokém řečišti dobová realita a kultura ve své vytříbenosti i všednosti – zvyky a obyčeje, ceremoniály a rituály, sklony a tendence, formy jednání a vystupování, projevy a ráz života privátního a veřejného; všechno, co utváří a kompletuje osobnost, její styl, zařazení a směřování, v nichž se prožitky, východiska a vlivy slévají v celek životní cesty. Důležité místo zaujímá okruh lidské obživy a dělnosti – autor nastiňuje profil dávného živnostnictví a řemeslnictví (stejně zásady však nalézá i u představitelů profesí úřednických, učitelských či podnikatelských) jako úporné, svědomité a poctivé práce konturované stavovskou ctí a smyslem pro povinnost, myšlenkou na potomky a věrností dílu směřujícímu k sebezpřesahu. Můžeme zde izolovat kategorii (sui generis dobovou) počestnosti jako směsi morálních zásad a jistot, obav, předsudků i nepřekročitelných zábran a limitů. Postupně se před čtenářem v řadě líčení, epizod a náznaků rozvíjí starosvětskost ve svém hodnototvorném i rigidním rozměru: s klady odříkavé skromnosti, uměřenosti, rodinné soudržnosti a neochvějně mravnosti i zápory pustého formalismu a ritualizace, pověrečnosti, chamtivosti a nepřekročitelnými majetkovými přehradami i ničivou pomlouvačností a klepařstvím.

V centru Jedličkova zájmu je rodina a rozvětvené příbuzenstvo. V jeho pojetí se jeví jako široké společenství, nesmazatelná pečeť a pevné pouto, společenství hmatatelně sdílených osudů, příběhů, zkušeností, útrap i úspěchů. Rodina v sobě zahrnuje genetický fond i odkaz, typologický, tělesný a fyziognomický, ale též je přenosem skutků, činů, smýšlení, temperamentu i charakteru. Rodinné vztahy zahrnují svoje mytologie i legendy, věci zastřené a záhadné, jejichž odhalování a luštění vede k zjištěním nepříjemným, trapným a bolestným. Jedlička trpělivě rozplétá zauzlovanou a mnohdy neprůhlednou síť příbuzenských vztahů na základě auto-psie, zkazek a zvěstí, vědomí souvislostí a namnoze i intuitivního nazření (zvláštní synchronicitu ve spojení rodičů představoval fakt, že jejich oba otcové zemřeli ve stejný rok a den). U svých předků zamýšlí autor odhalit „*samu nejjemnější tkáň jejich bytosti*“ (133), proto je sleduje z různých úhlů, všimá si, jak se protiklady lidského charakteru vtiskují do repertoáru chování, na jejich třináctých komnatách zkoumá narušování norem a následné způsoby úniku, vyhýbání a vyrovnávání se s nástrahami. Odlišnosti rodových strategií (projevující se v různých postojích, v hodnotových střetech, v chování k odrodilcům, ve vztahu k majetku) a tradic větve matčiny a otcovy mu ukazují absurdnost a zbytečnost konfliktů, nepotlačitelnost opakovaně pošetilosti i stálé příklady lidské nedokonalosti. V rodině se odehrává i prožívání svátečnosti. Svátky Jedlička zobrazuje jako zastavení a přitakání údělné cykličnosti času; neobyčejnou roli v nich zaujímá jídlo získávající až sakrální funkci, v níž se stává požehnáním, oslavou vlády nad přetvářenou přírodou a potěchou všech člověku daných smyslů.

Jedním z klíčových a nejsilnějších témat knihy je proces autorova zrání a vyrovnávání se se světem, znovuvybavení jeho hořkých iniciací zvláště v rodinném prostředí. V epizodě vydírání spolužákem, vzdáleně připomínající motiv z Hessova *Demiana*, zobrazil Jedlička střetnutí s mocí uhranutou příležitostí ovládat a porobit druhého i její vítězné překonání. Na vývoji poměru k rodičům dokumentuje jejich neporozumění, necitlivost a opouštění v kritických situacích, vedoucí ke ztrátě nevinnosti, „*již je třeba, aby člověk uvěřil, že štěstí, krása a dobro, jež ho občas potkají, nejsou jen předstupněm a rafinovanou součástí nemilosrdného poučení, že vše je marnost nad marnost a bláznovské kvaltování srdce*“ (301–302). Náhle deziluzivní vidění rodičů předznamenává počátek vytržení z ráje, odkrytosti a vydanosti světu se všemi jeho nebezpečnostmi a rozpory, jakož i nástup tázání, reflexe, pocitu jedinečnosti a výlučnosti v lidském samobytí, stimulující a iniciující ovšem i tvořivost („*zjitřelá citovost hledá uklidnění v členitém tvaru a směřuje tak k výrazu, k dílu – jestliže se tak děje pod příznivou konstelací*“, 363). Rodiče líčí Jedlička se směsicí lásky, pochopení, nadhledu, objektivity a věcnosti jako konzervativní a stereotypní středostavovské maloměšťáky, jeho vidění je nezastírající a místy až brutálně otevřené (zvláštní problém pro něj představuje zejména vztah k matce, jejíž profil zůstává nedovršený a ve finále zamlčený).

Jedličkovu kroniku času charakterizuje důkladná obeznámenost a široká obzíravost, s jejichž pomocí předestírá nejrůznější místa i sídla s jejich dějinami, svérázem a koloritem, věnuje se hutné, detailní i citově zabarvené deskripci domů, bytů, krajin, činností, her i zábav, oblékání a módy. Rozlišuje vždy prvotní nahlédnutí věci od průběhu jejího poznávání, podstatu od dojmu. Krajina je pro Jedličku místem obývaným či obyvatelným, uzpůsobeným k životu a vytvářejícím průsečík domova – stává se projevem kultury, duchovního založení a rozpoložení člověka ve své době. Mezi místem a lidmi existuje úzké sepětí, vlídný soulad, nebo též roztržka a disharmonie.

Jedlička vyniká uměním psychologického (ale i figurálně konkrétního) portrétu, který rozehrává na základě vlastního poznání, nebo třeba jen dávné fotografie – ze zdánlivých marginálií objevuje nepoměr mezi lidskou „personou“ (tj. vůlí jevit se okolí jistým způsobem) a pravým stavem skutečnosti. Individuální konstituce vystihuje barevně a plasticky, s akcentem na dominanty, ale i s citem pro zvláštnosti a odchylky. Lidem a jejich myšlení a utváření se snaží především porozumět, empaticky a hlubinně, akceptovat je, vyložit je nejprve z jejich hlediska a pak přidat vlastní kritické přehodnocení. Hojně užívá dlouhých, široce rozvitých vět rozlévajících se vizualizovanými záběry reality, již popisuje do nejmenších podrobností. Neobejde se bez množství regionalismů, názvů předmětů, činností, jídel i zapomenutých reálií.

Ve své kronice se Jedlička pokusil o rehabilitaci pojmu *paměť* v plném slova smyslu, o zpřítomnění nastřádaného času. Příkladem podobného díla v české lite-

ratuře je například Holečkova epopěj *Naši* nebo Durychův *Kouzelný kočár*. Zároveň však Jedlička usiloval o jakousi psycho-historickou syntézu konfrontující dobovou realitu, stylizaci a sebepopis s dnešním sémiotickým pohledem. Přes průzkum lidského chování a směřování v mnoha kontextech dospívá k existenciálnímu důrazu na splynutí s pozitivním rodovým předurčením, obsaženým v „dědictví krve“, ale s možností činně přetvářejícího a pružného postoje k němu, neboť „*málo sejde na vnějších podmínkách, protože nic než svůj vlastní život nemá člověk na vybranou, a jestli za něco stojí, je za něj odpovědný*“ (338).

Ukázka

A uplynulo i drahně času od okamžiku, kdy jsem poprvé usedl za stůl, abych sepsal stručnou rodopisnou zprávu netuše, že se přece jen může splnit naděje, jíž jsem proti všemu rozumu a odříkané lásce vkládal v minulost, a že se právě v tomto čase pokušení smrti rozpomenou na budoucnost zasutou zapomněním – a všechno, co bylo, jest a snad ještě bude, se ve svém úhrnu stane naplněním a obsahem mého osudu, za nějž ručím a odpovídám. Neuhnul jsem tomu, vždyť právě takový je úděl – los lidí a moje boží pře.

V rodové posloupnosti, která mi nepatří a jíž jsem volky nevolky průchozím místem, pak platí pouze to, jak jsem naložil s dědictvím, co jsem z něho uchoval, co promarnil a co k němu ze svého přidal.

(469–470)

Vydání

Krev není voda, Československý spisovatel, Praha 1991.

Překlady

Německy (2002): *Blut ist kein Wasser: Roman*, Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart.

Reflexe

Opravdu jenom na první pohled je román prostým líčením rodinné historie. Ve skutečnosti jde o velký, široce koncipovaný román se složitou stavbou, která přesně vyjadřuje organické vznikání textu a dává mu podobu svérázného, živého organismu. Jeho jednotlivé příběhy, vyprávění, obrazy, úvahy vznikají jako odpověď na otázku, z čeho je utvořena má bytost.

Vladimír Karfík: „Ohlédnutí za osudem“, *Literární noviny* 1992, č. 24, s. 4.

Kronika *Krev není voda* je na první pohled prvotně svým stylem naprosto protichůdná; fragmentárnost a jakousi úsečnost nahradil plynulý tok pomalého, důkladného vyprávění, jehož kontinuita není narušována, a text působí dojmem pořádkumilovné uspořádanosti, podtrhující existenciální motivaci vyprávění jako životní bilance. Vyprávění se tentokrát neskládá ze zdánlivě samostatných příběhů, směřujících v mytickém kruhu opakování analogických či symptomatických rysů k jedinému globálnímu sdělení, ale zaměřuje se na

konkrétní, jedinečná, historická fakta, která se snaží co nejobektivněji uspořádat do linie logických souvislostí.

Alena Příbáňová: „Svědectví Josefa Jedličky“, *Sborník prací FF MU* 1998, řada literárněvědná, č. 1, s. 81.

Lze říci, že nerománovost zde neustále přechází v román a naopak, dokumentárnost se podřizuje formotvornému přístupu, který ji však nepřestává ani na okamžik akcentovat. Protikladně působící síly jsou neutralizovány jako ve funkčně vyváženém architektonickém komplexu. Ač by se nad ní dalo mluvit o experimentu (co do nerespektování fixovaných literárních druhů či postupů), má tato próza téměř klasicizující rysy. [...] Individuální osudy samy vytvářejí obraz společenské reality, přičemž se jejich existenciální vratkost, třebaže popíraná solidním zevnějškem, signalizuje nadcházející otřesy světa, v němž se odehrávají.

Miroslav Petříček: „Experiment a řád“, *Tvar* 1992, č. 17, s. 11.

Spirituální potřeby češství jsou tu postiženy v jejich ostýchavé zastíněnosti, v jejich nepřítomnosti a utajené působnosti. Lidé jdou svými osudy statečně a s trpělivou snahou dostat poctivě požadavkům vezdejšího bytí. [...] České pozemšťanství je v této kronice postiženo ve svém heroismu i ve své únavnosti. [...] Tak tato rodinná kronika je esejem o moderním češství a jeho osudech od usilování devatenáctého století, přes dosti pomíjivá vítězství počátku dvacátého století až na úpatí rozvratu, jenž zasáhl naše životy.

švnd [= Pavel Švanda]: „Josef Jedlička, Krev není voda“, *Akord* 1991/92, č. 10, s. 61.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: A. Příbáňová, *Sborník prací FF MU* (řada literárněvědná č. 1), 1998, s. 75–83.

RECENZE: J. Vladislav, *Proměny* 1990, č. 4; P. Švanda, *Akord* 1991/92, č. 10; týž, *Proglas* 1992, č. 7; R. Matys, *Nové knihy* 1992, č. 7; M. Petříček, *Tvar* 1992, č. 17; V. Karfík, *Literární noviny* 1992, č. 24; V. Novotný, *Mladá fronta Dnes* 24. 4. 1992; I. Harák, *Střední Evropa* 1998, č. 78, též in *Nepopulární literatura*, Ústí n. Labem 1999, s. 93–96.

Jiří Zizler

DANIELA HODROVÁ: THÉTA

(1992)



Setkání s poslední částí románové trilogie *Trýznivé město* (1999), kterou Daniela Hodrová (* 1946) nazvala *Théta*, znamená přiblížení se ke svěbytnému světu vyvstávajícímu už v předešlých románech *Podobojí* (samostatně 1991) a *Kukly* (samostatně 1991).

Podobojí svým názvem odkazuje k nejednoznačnému pojetí skutečnosti, k ambivalentnímu charakteru zmiňovaných reálií. Pojetí našich národních dějin, pražská magická místa, stejně jako anamnéza jednoho pražského rodu obsahují mnoho rozporuplných indicií. Postavy tvoří komplementární dvojice – manželské (Paskalovi, Kožíškovi,

Davidovičovi), tragickou dvojicí jsou pan Klečka a pan Turek, protipolními partnery jsou Kain a Abel, beránek a vlk, dvojí podobu na sebe bere podivné zvíře v komoře babičky Davidovičové, dva jsou moroví pacholci – vtělení zla, které se transformuje do dalších dvojic v následujících románech. Číslo dva, porušující počáteční jednotu, prvotní harmonii, znamenalo v církevní historii schizma západního křesťanstva, v době zmiňované v *Podobojí* (po druhé světové válce), v bezčasí nastoleném komunistickou vládou bylo odkazem k dvojakosti, která vévodila myšlení i jednání lidí. Příběhy postav mají symbolický přesah, mozaikovitě se doplňují či překrývají. Přítomný čas ve vyprávění pak ještě více propojuje dobově odlehle události, které jakoby probíhají synchronně, historická linearita je zrušena, jsou přetrženy temporální hranice mezi přítomností, minulostí a budoucností, mezi starým a novým, živými a mrtvými. Ten, kdo prožívá současnost, je tak svým způsobem zodpovědný i za to, co se událo v minulosti.

V *Kuklách* se binárnost mění ve vrstevnatost (například motiv slupky cibule, kukly, kůže, loutky). Známé postavy si uchovávají své vlastnosti, ale získávají také nová určení. Předchozí formy existencí jsou označeny za počáteční stadia, která si každý jedinec nese v sobě. Do centra pozornosti se více než jiné postavy dostává hlavní ženská hrdinka Sofie Syslová, která sama iniciuje průnik do minulosti i budoucnosti. V jejích vzpomínkách, představách, snech a vizích probíhají naznačené děje, svět se kolem ní rozvírá v soustředných kruzích. Místo horizontálního pohybu je preferován pohyb vertikální (přechody mezi světem živých a mrtvých, lety balonem, vzlety, pády), popřípadě pohyb kruhový (oživování soch, točení se na otcově židli, zakuk-

lování postav). Sondy do vědomí Sofie Syslové, stejně jako její vztah k loutkám jsou předzvěstí zvýrazněného postavení vypravěčky v *Thétě*.

Všechny části trilogie propojuje stejný prostor Prahy, především rozhraní mezi Vinohrady a Žižkovem, Olšanský hřbitov, Náměstí Jiřího z Poděbrad a blízké ulice (v návratech do dětství, v autobiografických pasážích), ale také historická místa, kde se odehrávaly národní dějiny (Svatovítský chrám, Staroměstské náměstí, Národní třída). V *Thétě* však k motivům už známým přibývají další, jež jsou často tvořeny, nazírány, dokonce i pojmenovány jako jejich odnože, srostlice a metamorfózy. Nejedná se však o prosté navázání na dřívější texty, spíš je k nim přiložena další vrstva (respektive vrstvy), v některých svých částech korespondující, v jiných komentující a přesahující své předchůdce, autorka píše třetí díl jako palimpsest, v němž místy prosvítají starší záznamy. Změny se týkají i způsobu koncipování textu, od přesně oddělených mozaikovitých kapitol s vlastními názvy v *Podobojí* přes volněji pojaté živé obrazy – zrcadlicí krystalickou drúzu v *Kuklách* – až po nejživelnější rizomatickou strukturu *Théty*.

V poslední části triptychu je nově tematizován svár mezi románovým pojetím skutečným a antiiluzivním. Román je představován kromě tradiční iluzivní báze také ve své sebereflexi, tedy náhledem přicházejícím z vnějšku, materií nevyvrstávající bezprostředně z příběhu. Tento komentář je tak vlastně nepravou sekundární literaturou uvnitř literárního textu. V úvodních pasážích se autorka vyhraňuje vůči *Podobojí* i *Kuklám* (označuje je později jako fáze dětství a dospívání románu, kam už není možné se vrátit), předesílá, že třetí část volné trilogie bude odlišná, vyjevuje svůj tvůrčí záměr, instruuje čtenáře před cestou do nitra textu. Kromě defilé jednájících postav jsou předvedeny i úryvky „budoucího“ textu a také to, jakým způsobem s ním bude zacházeno, nebo spíš jak sám bude narůstat. Struktura románu se vzpírá mechaničnosti, striktní vyměřené architektonice, jeho charakter se podobá živé tkáni, větvení, bujení, rizomatické struktuře.

Autorka svými romány vytváří komplementární protějšek k vlastní literárněteoretické a historické práci, využívá v nich poznatků, náhledů a motivů z oblasti vědeckého bádání. Intelektuální erudovanost se však pro autorku i čtenáře může stát pastí. Široká škála významových vrstev, aluzí na vlastní i cizí texty, citací, symbolů, možností několikerého čtení apod. znesnadňuje pronikání do textu a činí z něj hustý, temný hvozd podobný tomu, v němž se sama vypravěčka ocitne na začátku. Jak tedy vejít do lesa slov a jak se z tohoto komplikovaného prostoru posléze dostat zpět bez toho, že člověk zabloudí a toto bloudění nebude mít konce, stejně jako cyklické dění v románu? Jedním z pomocných signálů se paradoxně stává antiiluzivní gesto reflektující živou tkáň textu.

Vypravěčka si klade otázku, kým vlastně je a kým by chtěla být: zda nezúčastněným pozorovatelem zvnějšku obzírajícím románové dění, nebo aktivním proživitelem nesnadného putování ke svým blízkým, k sobě samé. Rozhodování o perspektivě pohledu tvůrce či postavy je nesnadné, proto se autorka neuchyluje k definitivnímu

přítakání té či oné možnosti, přechází z jedné pozice do druhé. Vypravěčka střídá osoby-masky, za které se schovává. Chvilí se může zdát, že hlavní, klíčová postava je autorka promlouvající v ich-formě, posléze však zjistíme, že se jedná jen o jednu z podob, převleků či masek jedné a téže podstaty, jednoho bytí. V určité chvíli dokonce dochází k výměně rolí: autorka se stává postavou a postava se osamostatňuje, sama se prohlašuje za autorku. Anebo jinak – jednotlivé postavy (podobně též věci, místa) vyrůstají jedna z druhé, jejich původní tvar se proměňuje, nová forma v sobě nese mnohost různých předchozích i budoucích existencí. Genetické vazby k postavám z *Podobojí* nezapře ve svém jménu Eliška Beránková: „*Eliška Beránková, ta, která vznikla buněčným dělením neboli mitózou ze Sofie Syslové, a ta z Alice Davidovičové a ta...*“ (389) S vědomím těchto okolností je těžké uchovat si vlastní tvář. Vypravěčka tak bojuje o svou svébytnou existenci, v tomto zápase se někdy ocitá na půli cesty mezi svými podobami, což je naznačeno i gramatickou formou: „*Jdu (jde) dál. Vždycky jsem (je) zvláštním způsobem rozechvělá, když pronikám (proniká) do nitra domu.*“ (477) Jinde dochází ke smíření, ke sjednocení „dvojnic“ ve společném jednání: „*Jedeme s Eliškou Beránkovou na hřbitov do Načeradce.*“ (499)

Vyprávějící subjekt určuje, co se v měňavé a spleťité struktuře objeví. Nejedná se však o sebevědomé gesto autora – demiurga, tkanivo příběhů je spřádáno v pokoře a s vědomím existence zákonů a hranic, jejichž přestoupení skrývá nebezpečí a může být sankcionováno. Text sám není mrtvým konstruktem, naopak je vnímán jako biomorfní struktura, je mu přiznána vlastní svébytná existence rodící se v procesu psaní a ožívající díky setkání se čtenářem (který ovšem není v tomto případě příliš zohledněn). Tomu je nabízena v sebereflexivních pasážích iluze okamžitého záznamu, psaní „*hic et nunc*“, je tímto přibližován k momentu geneze literárního útvaru. Proto se kromě zachycení osudů postav setkáme s komentáři a poznámkami k napsanému (i nenapsanému). *Chtěla jsem napsat..., Nenapsala jsem takovou scénu..., Nakonec jsem celou pasáž o štuclu škrtila..., Zase tvořím románovou iluzi...* apod.

Pro uchování své identity, ale i kvůli vyvolání podob jedinečných osobností z paměti rodinné i národní činí vypravěčka typicky ženské gesto – vytváří proměnlivou, provázanou soustavu, tká síť časoprostorovou a mezilidsky vztahovou. Těto činnosti se věnují jak pozemšťanky – tróufalá Arachné a věrná Penelopa, tak bohyně – Pallas Athéna a Moiry, bohyně životního údělu. V „tkanivu“ *Théty* prosvítají „vzory“ z předešlých románů. Kromě již dříve užívaných reálií se objevují přímé odkazy na *Podobojí* a *Kukly*. Postavy navazují na životy svých předchůdců, s nimiž se v něčem překrývají, ale navíc je obohacují o nové vlastnosti (slupky, masky, roušky, převleky), vstupují s nimi do dialogu. Aluze a srovnání si neodpustí sama vypravěčka. „*Kdyby to byla zeď a tento román byly Kukly, vyhloubila by ve zdi důlek [...]*“ (517) „*Kdybych byla Sofie Syslová, švadlenka z Říše loutek, ušila bych Smrti pláštěnku z šarlatového sametu s přiléhavou kápí.*“ (404) Podobně jako vypravěčka se mění i její partneři (Pavel Santner – Pavel Bolinka – Pavel Fink – Vladislav Hrach – Karel Milota), rodiče, prarodiče

i ostatní lidé (temná dvojice převtělující se od morových, katovských pacholků po soubodé estébáky: Brůna a Rubeš, Sanglier a Mortier, Roháček a Boháček, Suchoručkov a Glinka, Provazník a Pazourek). Metamorfózy nezůstávají jen v rovině postav, ty se totiž mohou měnit také ve zvířata či věci (Jan Paskal – beránek, Herr Hergesell – orel, Helena Syslová – labuť, chlapeček Vítek – ptáček, anděl, Hynek Machovec – motýl, Vladislav Hrach – výr, babička Orionová – harfa apod.). Kromě otisků původní identity si postavy předávají i příslušné atributy – štucl hlavní ženské postavy, vztah ke kůži u dermatologa Kožíška a Jindřicha Sysla, červenou šálu nosí Rút, Diviš, pan Chaun, rudý plášť zas Karel Hynek Mácha, loutka Smrti, kapesník Tomáše Hamzy s otiskem tváře Benjamina Davidoviče je podobný spací roušce chlapečka Vítko.

Ústředním místem přebývání a jednání postav, rozporuplným prostorem, milovaným i působícím bolest zůstává trýznivé město. Nejedná se o zprofanovaný obraz magické Prahy, opředené svými dějinami a mýty, i přes precizně pojmenovaná místa se nejedná ani o konkrétní prostor, spíš před námi vyvstává mnohvrstevnatá skutečnost, neohraničitelná topograficky ani časoprostorově. V tomto univerzu nelze určit střed (v prostorovém smyslu by jím mohl být chrám svatého Víta, pro Žižkov pak falus televizní věže), neexistuje zde jasně daná hierarchie, vnitřní prostor se může transformovat ve vnější, intimní místo se rozevírá pro rozehrání národních dějin, ve veřejném prostoru se dějí soukromá dramata.

Důležitým momentem se stává vstup do trýznivého města. Neodehrává se v horizontální rovině, ale v rovině vertikální, prostřednictvím iniciační katabáze, rituálního sestupu. V rámci města jsou určeny uzlové body, jimiž je možno podstoupit nelehkou cestu: brána olšanská, újezdská, Šibeniční vrch, tunel pod Vítkovem, ale třeba i kolotoč, houpačka, klepadlo nebo odtokový otvor ve vaně. V neposlední řadě je vstupní branou samotný text. Tato hraniční území zaznamenávají překrývání světa přítomného, minulého, imaginativního, snového. Sestupování je naplněno hledáním a poznáváním historie osobní, rodinné, rodové, zamlčené národní minulosti. Setkávání s nalézáním není většinou záležitostí radostnou, odkrývání zasutých skutečností působí bolest, přičemž psychická poranění se mohou odrazit i na tělesném utrpení (a naopak). Ani vzpomínky na dětská léta se nenesou v obvyklém duchu radosti a bezstarostnosti, stejně jako ponory do jiných vrstev paměti vyvolávají úzkostné stavy. I když se jedná o individuální zážitky, mají tyto charakter univerzální lidské zkušenosti při setkání s transcendentním. Téměř každý pohyb (gesto, jednání) je obtěžkán symbolickými významy, přesahuje profánní každodennost. Nic se neděje náhodně, vše má podíl na jakési závažné souvislosti celku. Takto jsou pojaty dětské hry (Křídlovo skákání přes švihadlo, hra na sochy, cukr káva čokoláda čaj rum bum, Honzo, vstávej, houpání na klepadle), jízda páternosterem, návštěvy divadla nebo například docházení do dramatického kroužku, ve kterém o dětskou dušičku svádí boj dvě protikladné síly: vedoucí souboru soudruh Midas, ztělesnění moci a nepravého kultu, a jemná „duše“ rozhlasového studia, pan Chaun.

Tento zvukový iluzionista záměrně narušuje obřadné jednání samozvaného kněze, odkrývá mašinérii klamavé hry, ukazuje midasovské slabé místo.

Je sice odhaleno, že akt tvorby se děje „právě teď“ – vypravěčka často hovoří o svém psacím stole, na němž píše a tvoří příběh. Zároveň je však textem vtahována dovnitř, do světa stvořeného, respektive tvořícího se, který umožňuje metamorfózy, přechody mezi podobami či podvojně existence. „*Jsem Eliška Beránková, ale zároveň jsem ta, která se na ni dívá.*“ (391) Převážná část dění je vytahována z minulosti a znovu přehrávána (ne náhodou je důležitým místem dění jeviště divadla či jeviště na dně vany). Jednotlivé výstupy nespojuje linearita racionálního účelného času, jeho plynutí je přerušováno, přímka se stáčí v kruh či spirálu. V rovině vědomí se vynořují a zase ztrácejí lidé různých dob. Postupně narůstající tkanina (či tkáň?) textu dokáže propojit odlehlá místa. I když autorka označuje jako hlavní téma hledání otce, průniky do individuální paměti i paměti národa jsou zároveň sondováním hlubin ženské duše. Vedle sebe vyvstávají osudy senzitivních, tvůrčích žen, vyvzdorovávajících si i přes bolestné ztráty právo na své sebeurčení.

Na místo „velkého vyprávění“, které zklamalo a stalo se nedůvěryhodným, nastupují „malé“ deziluzivní příběhy podílející se na vzniku individuální mytologie. Ve shodě s mytickým nazíráním skutečnosti se zde objevují symbolická pojmenování, výpůjčky z antické, židovské, křesťanské oblasti. U některých postav funguje tabu označení (pravým, nebo i smyšleným jménem). Nomen omen obstarávají také substantivizovaná adjektiva mající ambivalentní charakter: *Rozptýlená* (Milada Součková), *Obžalovaná* (Milada Horáková), *Nesmrtelná* (babička), *Ozářený* (otec).

Svět trýznivého města se rozprostírá jednak na veřejných místech, jednak v intimním, domestikovaném území. Z vnitřních prostor domů jsou akcentovány pouze vybrané části, kterým je přiznána obřadní, mystická atmosféra. Důležitost místa je dána i opakovaným pojmenováním domu, ve kterém autorka vyrůstala: olšanský dům dětství. V *Podobojí* je mezi prostorami bytu vytčeno místo setkávání živých a mrtvých – komora zmrtvýchvstání, oživající díky svým obyvatelům, ale i personifikací, důležitý je i světlík, propojující světlo a tmu, minulost a budoucnost. V *Kuklách* je pozornost přesunuta i na vnější část domu (stejně však ohraničenou), na místo dětských her – dvorek. V *Thétě* je ústředním místem vstupní část se sedmi schody vedoucími ke skleněným létacím dveřím, které slouží jako jedna z bran do minulosti. Z bytu na náměstí Jiřího z Poděbrad je vybrána pracovna, místo zasvěcené psaní, a koupelna, obydlí loutek. Obě místa v sobě skrývají podobné charakteristiky. Prochází jimi neznatelná hranice mezi životem a smrtí, bytím a nebytím – jen jsou tyto přechody pojmenovány jinak. V pracovně na „smrtném stole“ (stojí na místě, kde byl dříve gauč vypravěččina umírajícího otce) žije román, v němž se jednající postavy střídají, některé zapadají do nebytí, jiné jsou z nepaměti vyváděny. Rozpřádají se zde osudy rozbíhající se do různých koutů trýznivého města. Vegetativní dráhy fungují však i opačným směrem, z města sem proudí postavy a události vplétající se do textu.

Koupelna je místo obvykle určené k očištění těla. Dala by se zde ovšem situovat také očištná fáze při proměnách postav, neboť místo fyzická se váže spíše na duševní a duchovní prožitky. V *Kuklách* je „třináctou komnatou“ Heleny Syslové, unikající svým blízkým, aby podstoupila rituální metamorfózu v labuť, podobné příznaky proměňování se objeví i u její dcery Sofie, život zde ukončí milénka Jindřicha Sysla Jarmila Schovánková. V *Thétě* se koupelna stává divadlem světa, přičemž jeho aktéři jsou spouštěni do vany – inverzního jeviště, které není klasicky vyvýšené, naopak loutky do něj sestupují, aby podnikly cestu do života a po sehrání svých rolí byly vytaženy zpět na šňůru, do oblasti nebytí. Stejně tak i v prostoru tradičně určeném divadelní hře, na skutečném jevišti Vinohradského divadla, do dramatického útvaru proniká zápas života a smrti, i zde jako v jiných klíčových místech neustále cyklicky probíhají příběhy jednajících postav. Motiv jeviště expanduje do pojetí náměstí, na které shlíží vypravěčka z okna svého bytu, do již zmiňované koupelny, metaforicky se váže i k pojetí románu, v němž je stejně problematické oddělit složku fiktivní, skutečností, „jeviště“ od „hledišť“ či „zákulisí“.

Na první pohled se zdá, že hlavním tématem románu je zachycení různých tváří bolesti, zanikání, umírání, smrti. Také řecké písmeno théta v korektorské praxi znamená vymazat, zrušit, ve středověku se tato litera psala za jména mrtvých mnichů. Kromě toho je však tento znak dán do souvislosti s proměnlivou bohyní Thetis a egyptským hieroglyfem CHPR–cheperer, odkazujícím na skarabea, který vzniká sám ze sebe (nebo také k slunečnímu bohu Ra). Schopnost metamorfózy, prosvětlování a rozšiřování se, vlastně samoplození, obrací původní konotace od zanikání k životu.

Se zánikem a nicotou je sváděn neustálý zápas. Hlavní zbraní v tažení proti nebytí je obnovení individuální i kolektivní paměti umožňující vyvolávat a vyvádět mrtvé z „podsvětí“. V *Podobojí* a v *Kuklách* byl tento proces uskutečňován, v *Thétě* je navíc ještě tematizován. Psaní se stává záchranou, znamená však i znejistění, kladení otázek, podnikání nebezpečných výprav, překonávání překážek ve snaze uniknout zmrtvolnění – „přeměně v loutku“. Je to riskantní, závazná záležitost nejednoznačného charakteru (zahrnuje sestupný i vzestupný pohyb, bolestné i slastné pocity). Přesto stojí za to se na podobné cesty vydávat, i když v jejich průběhu na tvůrce čekají různé nástrahy a jeho kroky bedlivě střeží personifikovaná Pravda a Skutečnost. Pokud jedinec tvoří, přikládá věcem nové vrstvy významů, navazuje pozapomenuté či úplně nové sítě vztahů, je účasten vznikání nové skutečnosti.

I když se tomu román vzpírá, jeho text postupně plyne ke svému závěru, apeirická struktura musí být z čistě fyzikálních zákonů v určité chvíli přerušena. V románu se pak objeví poslední slovo. Dopsání ale neznamená definitivní konec, kdekoliv v textu může vzniknout prasklina, z níž vyraší šlahoun nesoucí další zprávu, poselství, zárodek potenciálního staronového textu.

Prózy Daniely Hodrové s metarománovými vstupy, antiiluzivním pojetím fikčních světů, literárněteoretickou reflexí uvnitř beletristického textu mají nejbližší k románům

Jiřího Kratochvila. Oba autoři vnímají psaní jako bytostnou potřebu, jako podstatnou součást života, poslání, originální akt jedince. Přesto se modernisticky nezříkají literárních vzorů. Hodrová využívá znalosti středověké literatury, ve svých textech uplatňuje mechanismy iniciačního románu, parafrázuje osobnosti české literatury (respektive jejich díla či postavy) – například Karla Hynka Máchu, Boženu Němcovou, Miladu Součkovou, Libuši Moníkovou a další. Objevování či vytváření nových mýtů, variace na archetypy a pradávné příběhy, prolínání reálných jevů a fantastických představ, zvýrazněnou roli vypravěče, autorské vstupy do textu, přímé kontaktování čtenáře lze najít také v prózách dalších českých autorů, například Michala Ajvaze, Jiřího Kratochvila, Víta Kremličky, Jáchyma Topola či Václava Vokolka.

Ukázka

Píšu román, abych se neproměnila – v ptáka, v loutku, v něčí fantasmagorii. Trýznivé město se stalo městem proměn. Sahrávám ve vaně loutkové představení, abych se neproměnila. Tisknu záda k jejímu dnu. Bojím se, aby se mi vana nestala smrtelným ložem jako Jarmile Schovánkové, jejíž život uplýval do vody dvěma rudými pramínky. Píšu román, abych zachránila živé, ale také abych vyvedla z nepaměti minulost, své mrtvé, abych z ní vyvedla sama sebe. Jednou se v zápalu hry přes rampu vany příliš nakloním, jednou se příliš hluboko vykloním z okna našeho bytu, abych rukou dosáhla k věži chrámu. Místo chrámu však uvidím jen ztopořený pyj televizní věže. Píšu, ale možná se už stejně proměňuji. Vidím, že mé šaty zůstaly ležet v pokoji, zmocnil se jich jakýsi stařec, utíká s nimi pryč, už tedy budu muset zůstat proměněná. Nezadržitelně sklouzávám po hladké stěně vany jako do lůna masožravé rostliny. Údy mi tuhnou, dřevěnější, moje tvář se mění ve strnulou masku loutky. Někdo mne pověsí na prádelní šňůru, neboť se stanu loutkou v jeho hře, jednou z tuctu, stovek loutek, románových postav, které čekají na svůj výstup.

(492)¹³⁰

Vydání

Théta, Československý spisovatel, Praha 1992; 2. vydání in *Trýznivé město*, Hynek, Praha 1999.

Překlady

Francouzsky (1992): *Cité dolente*, Robert Laffont, Paris.

Německy (1992): *Città dolente. Totenroman*, Ammann, Zürich.

Holandsky (1993): *Stadt der smarten, (Het Olšany-rijk)*. EPO – De Geus, Berchem – Breda.

Španělsky (1993): *Ciudad doliente*, Seix Barral, Barcelona.

Švédsky (1994): *Sorgestaden*, Bonnier, Stockholm.

¹³⁰ Paginace u citátů odkazuje ke společnému vydání trilogie pod názvem *Trýznivé město* (1999).

Německy (1998): *Theta: Città dolente III*, Ammann, Zürich.

Francouzsky (1999): *Thêta, Cité dolente 3*, Robert Laffont, Paris.

Bulharsky (2002): *Teta*, Stigmati, Sofia.

Reflexe

Každá událost je výrazem smysluplných událostí. Ježto je takto upletena, je nevymazatelná z paměti světa. A právě takovým světem je Praha *Trýznivého města*, města, kde stačí někdy se jen rychle otočit či náhle prudce otevřít dveře a člověk může přistihnout minulost v nestřeženém okamžiku, jak se právě děje. Je také městem, které se může stát prostorem iniciačního mystéria, neboť jsou tu přítomny všechny náležitosti k tomu nezbytné. Je zde spleť ulic, v nichž je možno zabloudit jako v lese – symbolu nevědomosti či života v bludu, je zde podzemí, do něhož lze sestoupit jako do pekel, je zde zámek jako přirozený středobod dění (ale také žižkovská televizní věž, vztyčená na místě znesvěceného židovského hřbitova, jako střed klamný, jedovatá houba, výplod ďábelského povětří). K Praze se také pojí obraz lva, na jedné straně symbolu pýchy, která vždy nutně předchází pád, na druhé straně však i symbolu strážce hranic. Lev je také symbolickým zvířetem zámku... Tak by bylo možné pokračovat dál, množství jevů, pojících Prahu s místem obřadu, zdá se nevyčerpatelné. Autorka jich také ve svém románu patřičně využívá. Úskalím tohoto postupu ovšem může být, že její „román zasvěcení“ se občas také stává románem pouze pro zasvěcené, ve kterém se čtenář neznalý věci těžko orientuje.

Martin Ryšavý: „Zasvěcení do textu. Úvaha nad románovou trilogií Daniely Hodrové *Trýznivé město*“, *Tvar* 1993, č. 37–38, s. 18–19.

Pokusíme-li se o typologické vřazení *Théty* do tradičního systému románových prací, konstatujeme, že je románem (je to ještě román?) postav. Stejně jako v obou dalších románech Hodrové se jedná o postavy postupně na scéně metamorfující jedna v druhou, „přelévající se jako láčkovci“ ve své následovníky. Každá z nich je průsečíkem světů, součtem všech předchozích, modelem budoucích existencí, plně ovládaných vůlí autora. (Připomeňme, že „kukla“ je rusky loutka.) Nestává se ale občas (jako Jiřímu Kratochvilovi v *Medvědím románě*), že „loutka“ obživne, vymaní se ze svého hereckého partu a takto „probuzená“ („možná vlněním théta“) existuje již nezávisle na vůli autora (vzpomeňme RUR!)?

Kateřina Sternbergová: „Čas v Thétě Daniely Hodrové“, *Tvar* 1993, č. 27–28, s. 9.

Théta (nejautorštější román trilogie) je plna trýznivých otázek typu: Psaní jako záchrana živých a oživení mrtvých? Psaní jako proměna? Neláká mě román, kde autor líčí, jak jej píše (ač tak činí právě autorka *Théty*). Kolísání mezi pocitem marnosti psaní (Slova, slova, slova – ale slovo je přece nejzákladnější stavební kámen každého textu) a mesianismem literárního poslání.

František Kautman: „Skica Daniely Hodrové“, *Literární noviny* 1993, č. 9, s. 6.

Théta znázorňuje cestu k Nesmrtelnosti, založenou na metamorfóze; záleží jen na tom, zda jsme ochotni vnímat sebemenší stopy věcí, lidských dotyků na těchto věcech zanechaných,

přijmout zviditelněnou kontinuitu jmen a osudů, uzříť nezvyklé formy existence, nezapomínat, že – jako v antické báji – ať živel či zvíře, vždy je to ona, stále se proměňující Néreevna Thetis... Anebo vypravěčka, váhající, zda přijmout roli prožívající postavy (upřesňuji: postav!), anebo vyskočit z této kůže (opravuji: kukly, masky!) a zaměnit ji za úlohu pozorovatelky – spisovatelky.

Autorka je maximalistka a přeje si vyzkoušet obojí zároveň. Z této touhy se pak rodí *Théta*, „klíčový román s tajemstvím“ či „antiiluzivní iluze reality“, nebo jak rozporuplný celek nazvat.

Alice Jedličková: „Mnou vchází se do trýznivého textu“, *Tvar* 1992, č. 51–52, s. 19.

Slovo autorky

„Parapříběhy“ či snad lépe „prapříběhy“ by ovšem neměly zastiňovat příběhy románových postav, měly by vytvářet jen jakési rámce nebo pozadí, na něž se tyto příběhy promítají, často jsou jejich groteskním průmětem. Někdy bývá příběh strukturován podle nich, ale tento moment tu pro mě není od počátku. V určité fázi příběhu si uvědomím, že se tu vlastně odehrává a svým způsobem opakuje – vesměs v groteskní deformaci – nějaký dávný příběh. Někdy takový prapříběh funguje jen jako svého druhu metafora příběhu, jindy jako fatální síla, již se musí postava podrobit jako osudu. Většinou se však jedná o jakési srostlice prapříběhů – pohanských, křesťanských, židovských a jiných –, příběh postavy je z nich „skládán“ (skládám jej však převážně intuitivně, jak se určitá souvislost spolu s rozvíjením příběhu vynořuje), a tím je i vývoj příběhu a smysl problematizován, nepůsobí tu pak fátum jediného prapříběhu, jehož obětí by se postava musela stát. Tak jako jsou prapříběhy metaforami příběhů mých postav, tak jsou příběhy těchto postav metaforami mého vlastního příběhu, který je zase jen obrazem, jedním z mnoha obrazů Příběhů světa.

„Vyčerpala jsem možnosti teoreticky vypovídat o světě...“ (rozhovor vedl Miroslav Balašík), *Host* 2000, č. 9, s. 6–7.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: K. Sternbergová, *Tvar* 1993, č. 27–28, s. 9; M. Ryšavý, *Tvar* 1993, č. 37–38, s. 18–19; J. Bartůňková – A. Zachová, *Česká literatura* 1994, č. 5, s. 522–532; A. Jedličková, *Tvar* 1996, č. 7; H. Kosková, *Tvar* 1999, č. 12, s. 12; P. Zapletal, *Host* 2000, č. 9; J. Vrbová, *Tvar* 2001, č. 2–3 (příl. *Tvary*).

RECENZE: A. Jedličková, *Tvar* 1992, č. 51–52; V. Novotný, *Nové knihy* 1992, č. 44; týž, *Mladá fronta Dnes* 19. 12. 1992; M. Tesková, *Lidová demokracie* 23. 12. 1992; F. Kautman, *Literární noviny* 1993, č. 4; R. Svoboda, *Lidová demokracie* 7. 4. 1993; L. Soldán, *Rovnost* 14. 4. 1993; M. Exner, *Český deník* 26. 7. 1993; V. Macura, *Lidové noviny* 17. 3. 1994; M. Jungmann, *Literární noviny* 1995, č. 13; A. Knapp, *Nové knihy* 1998, č. 28; K. Činátl, *Tvar* 2000, č. 8.

Pavčina Krupová

ZDENĚK ŠMÍD: CEJCH

(1992)



Cejch Zdeňka Šmída (* 1937) je jedním z nemnoha pokusů poválečné české prózy o otevřený pohled na traumata vyplývající z tragického konce mnohasetletého česko-německého soužití v pohraničních oblastech našeho státu. Z tohoto hlediska jej předchází snad jen román Jaroslava Durycha *Boží duha* (1969) a některé novely Vladimíra Kőrnera, zejména *Adelheid* (1967), přičemž je třeba říci, že každý z autorů přistupuje k tématu z velmi odlišných pozic (Šmída zajímají obecně společenské aspekty tematiky, Durych klade důraz na motiviku křesťanského odpuštění a Kőrner se zabývá existenciální rovinou individuálních osudů v situaci všeobecného rozvratu).

V polistopadové literatuře se tematiky česko-německého soužití dotýká například próza Václava Vokolka *Pátým pádem* (1996).

Cejch otevírá rámcový motiv muže, který kdesi v Krušných horách odhaluje základy dávno zřícené chalupy, aby na nich mohl postavit novou. Tento muž se pokouší něco dávného obnovit, na něco zapomenutého navázat, chce vrátit krajině řád: „*Tak každou ranou motyka a každým mávnutím rýče vstupoval muž do přírody a ubližoval jí ze všech sil: Ale viděl i svoje rány, cítil šrámy, bodance, uskřípané prsty a slaný pot v očích, věděl o smrti statisíců vlastních buněk ve svých popáleninách, puchýřích a škrábancích, ale věděl také, že se ty umírající buňky rychle obnoví jinými, jako se narodí nové myši a nový slepýš. Zraňoval a zabíjel, sám zraňován a hodinu za hodinou umíraje, a napadlo ho, že toto je řád. A pocítil v tu chvíli bezpečí.*“ (7–8) Jednota člověka a krajiny, kteří bez sebe nemohou žít, ale kteří si způsobují navzájem rány, kteří si navzájem vtiskují cejch – to je myšlenkový základ prózy a její obrazné východisko.

Rámcový motiv (který se vrací na úvodních stranách třetí, závěrečné části prózy) patří k těm, které vyznačují kruhový, v zásadě mytický půdorys románu. *Cejch* má však poměrně složitou žánrovou stavbu. Jeho střední, nejrozsáhlejší část (*Oko za oko*) je rodovou kronikou, časově sahající od předvečera první světové války do odsunu Němců a zahrnující dvě generace rodiny spjaté zprvu jen s německou vesnicí Bach v Krušných horách nedaleko Nejdku a poté (když vstupuje do děje motiv lásky mezi Čechem a Němkou) také s českou osadou Háje v „*mírném pošumavském kraji, sto padesát kilometrů od Bachu*“ (97). V rodové kronice logicky převažují motivy

nikoliv kruhové (jako v románovém rámci), nýbrž lineární: postupně se představují jednotlivé generace rodu (i s dávnou prehistorií), postupně vstupují do děje jednotlivé vzájemně odlišené, a přece v něčem příbuzné postavy. Jako románová kronika navazuje *Cejch* styčné plochy s dlouhou řadou děl české literatury, z níž stojí za to jmenovat alespoň vzpomínkovou trilogii Norberta Frýda *Vzorek bez ceny a pan biskup* (1966), *Hedvábné starosti* (1968) a *Lahvová pošta* (1971), která rovněž věnuje pozornost soužití dvou etnik, tentokrát českého a židovského, a to v přibližně stejné době. Ve Šmídově tvorbě je žánr rodové kroniky ojedinělý, převládají v ní humoristicko-satirická vyprávění s uvolněnou, „pásmovou“ stavbou (*Proč bychom se netopili aneb Vodácký průvodce pro Ofélii*, 1979; a několik pokračování tohoto volného cyklu se sportovní a cestopisnou tematikou) a modernizované parafráze západočeských pověstí a legend (*Strašidla a krásné panny*, 1983; *Dudáci a vlčí hlavy*, 1987, aj.).

Jak již bylo řečeno, žánrovou povahu *Cejchu* nelze odbýt jen odkazem k rodové kronice: střední část obklopují dva kratší textové úseky, z nichž první (*Několik poznámek o řece*) dává rodinné kronice rozměr mýtu a druhý (*Píseň lásky*) je jakousi letmou synopsí vývojového románu. Mytizující část románu prodlužuje jeho časové souřadnice do doby před šesti sty lety, kdy do kraje kolem Bachu přišel první člověk, a vlastně ještě dál, neboť první věta této části zní: „Před tisíci lety tady žilo jen zvíře.“ (11) Rodová kronika tak dostává svou prehistorickou fázi, v níž se reálně prostupuje s bájevitou tradicí, a odlesk těchto mytických počátků dopadá i na další úseky textu, které již mají realističtější fakturu. Návraty k emblémům mytických časů (zvíře, hejkalové, Polední kámen) dodávají i dějům, jež se odehrávají v reálném čase historie, na monumentálnosti. O vytvoření mýtu kraje se Šmíd v *Cejchu* nepokusil poprvé. V náznamech se živelná, přírodní síla Krušnohoří prosazovala jako podloží příběhu již v románu o tamních lesácích *Sbohem, Dicku!* (1977), zejména se však mytizované pojetí krajiny uplatnilo v šumavském novelistickém triptychu *Trojí čas hor* (1981). Zde také nejmódněji vystupovaly napovrch filiace s jinými mýtotvorci horského prostředí – s Adalbertem Stifterem a Karlem Klostermannem. Závěrečná část *Cejchu*, nazvaná *Píseň lásky*, je zasazena do období po roce 1945 a nachází se na opačném pólu žánrového rozpětí prózy: proti monumentalitě mýtu stojí banalita přítomnosti, proti silným vášním snadno vychládající city, proti vůli vyvzdorovat si na přírodě vlastní životní prostor převládající smíření s rozkladem a s ruinami, jež zarůstají křovím a kopřivami. V této části *Cejchu* se silněji než v předchozích uplatňuje autorská ironie, která je ostatně příznačná pro celé Šmídovo dílo a která charakterizuje i další jeho prózy se společenskou a společensko-politickou tematikou (*Babinec*, 1988; *Lesk a bída Čekání*, 2001; *Jak jsme se nedali aneb Kapitoly z dějin národního úpění*, 2002).

Ze syžetového hlediska lze *Cejch* charakterizovat jako román o ustalování domovských kořenů, o jejich násilném zpřetrhání a jejich opětném hledání. Mýtus hledání a nalezení (země zaslíbené) obsažený v úvodu je v závěrečné části kruhem revokován. Josef Koudela (zástupce zatím poslední generace rodu), pokoušející se obnovit dům

v horách, je opět – tak jako prapraděd rodu Jáchym Smolař – na začátku: dějiny se vracejí ve spirále, nic už nebude takové, jaké to bylo, ale stále je tu možnost nového startu. Několikasetletý pobyt rodiny Smolařů-Schmelzerů v Bachu je historií srůstání s krajem, prorůstání osobních přání a ideálů s tamní přírodou, je svědectvím toho, jak se rod stává rodem, teprve spojí-li se s určitým místem, a jak se pak ono místo podílí na formování charakterů rodových příslušníků. Ve všednodenním dění vesnice jsou přítomny tradiční motivy vesnické prózy – rodové nepřítelství, láska s překážkami, zabití z vášně, folklorní oslavy, požáry a epidemie. V těchto „malých dějinách“ se ustaluje rod – v proměnlivosti i stejnosti svých příslušníků. Historie začíná Jáchymem Smolařem, který se po hledačích cínu první vypravil do dosud pusté krajiny; zpočátku se v zemském pomezí mísí přistěhovalci ze Saska s přistěhovalci z Bavorska; ti dvojí vůbec nemají ponětí o tom, že patří k jednomu národu, a navzájem se nesnášejí. Pak se objevují i jiní cizinci: o Benátčanovi se vypráví, že otvírá štolu ve stráních za pomoci temných duchů, přesto se – předtím, než jej lidé vyštvou jinak – jeho geny zapíší do rodokmenu Smolařovy rodiny. Dědictví Benátčanovy krve se vrací ještě po staletích v Hildegardině schopnosti národnostní tolerance a v přesvědčení Jana Koudely (s oběma těmito postavami se seznámíme za okamžik), že „*BUDOUCNOST PATŘÍ MÍŠENCŮM*“. V rodu se střídají různé povahy, Smolařům se po taviči Jakobovi, který „*učil mladé tavit ve vysoké peci rudu*“, začne říkat Schmelzerové, mezitím se přežene třicetiletá válka, ale zatímco se většina obyvatel kvůli své víře vystěhuje, Schmelzerovi už zůstanou spojeni s krušnohorskou krajinou. Modernější historie začíná furiantem Matyášem Schmelzerem, který chtěl odjet do Ameriky a tam zbohatnout, ale ve skutečnosti se vzmohl jen na to, aby se porval v hospodě s mladičským sokem Kašparem Vogelem, způsobil jeho smrt a pak se utopil v blízkém močále. Jeho synem je Jakob Schmelzer, který otvírá ústřední část románu. I v ní se zjevují stále nové a nové osoby, jak to s sebou nese lineární logika rodinné kroniky.

V této části jsou však po staletí stejné tzv. malé dějiny postupně vytlačovány „dějinami velkými“. Malé dějiny jako by se postupně zastavovaly, jako by pro ně už nebylo místo tam, kde jde o velké, světodějně ideje a ideologie. Toto zastavení malých dějin působivě symbolizuje oslepnutí Jakoba Schmelzera v první světové válce: Jakob si nosí v hlavě Bach takový, jaký byl před velkými válkami, Bach, v němž ještě vládla jednota přírody a člověka. Ve dvacátých a třicátých letech se působením různých demagogů rozhodnou i ti, kdo se dosud o svou identitu nestarali, vymezovat jako Němci a začnou spatřovat své „přirozené“ nepřátele v Čechách. Najednou i v hospodské rvačce nestojí proti sobě dva rozkurázení výrostci, kteří mají náhodou české a německé jméno, nýbrž Čech a Němec, kteří se neperou pro sebe, ale pro slávu svého národa. Příslušník jiného národa už není jen cizinec, nýbrž nepřítel, vetřelec, kterého je třeba vyhnat, ne-li přímo likvidovat. Tzv. velké dějiny působí rozkladně a ničivě: z lidí činí pouhé nástroje ideologie, nehledí na jejich přání, na jejich rozmanitost, na jejich povahy, semelou vinné i nevinné jako mlýnek na maso. Osobní šrámy (jako

je zranění Rudiho Heidlera v karlovarské demonstraci za Deutschböhmen) se mění v urážku národa – a urážka národa musí být pomstěna, ať to stojí, co to stojí!

V této chvíli, kdy se tábory rozestupují, svede vypravěč dohromady Jana Koudelu a Hildegardu Schmelzerovou (ne náhodou má Hildegarda v těle příměs krve dávného hledače pokladů – Benátčana) jako dva lidi, kteří dají více na lidskou povahu než na národnost a více věří prosté lidské slušnosti než velkohubým frázím. Jako milenecký a později manželský pár se okamžitě stávají terčem šovinismu jak německého, tak i českého. S Janem Koudelou vstupuje do děje další syžetová větev rodové kroniky – válečná historie jeho příbuzných, bratra a strýce, a jejich smrt, za níž stojí Franz Vogel, tedy příslušník rodiny, která měla se Schmelzerovými vždycky nevyrovnané účty (ožívání dávných vin v každé nové generaci patří k zákonitostem rodové kroniky). V tom, že právě Jana s Hildegardou učinil Šmíd středem syžetové výstavby, je třeba vidět záměrné zdůraznění tolerance jako nutného východiska lidského soužití. Toleranci klade autor proti fanatismu henleinovských provokatérů (Franz Vogel, Lothar, Herbert Moritz), ale i proti vychytralosti a účelové argumentaci poválečných českých zlatokopů a rychlokvašných funkcionářů (Holbička, Čerňoušek). Odsun je výsledkem obecné intolerance. Řád, který vládl na Bachu po staletí a svazoval do jednoho uzlu přírodu i lidi, se začal trhat již před druhou světovou válkou. Po ní však zcela uvolnil místo chaosu. Závěrečná část prózy je přehlídkou totálního společenského vykořenění. Samoty na bašských stráních se rozpadají, přesídlenci se buď příčinlivě derou nahoru, aby mohli těm, kteří zůstali v Československu, ukázat svou nadřazenost (Lothar), anebo se utápějí v marných vzpomínkách (slepý Jakob). Vykořeněním trpí i Jan s Hildegardou, kteří již po válce zůstávají v Hájích (kde také na vlastní kůži zažijí likvidaci selského stavu); a zcela bez životní kotvy se cítí jejich syn Josef, hrdina onoho zárodečného vývojového románu z konce prózy: ten se ovšem nakonec rozhodne aktivně hledat své kořeny a obnovit jedno ze stavení v bašských stráních. Proti rozkladnému působení velkých dějin a nepříznivým podmínkám doby se tedy – jak již bylo řečeno – znovu klade lidská vůle napravovat věci, obnovovat dávné vztahy, navracet krajině její kulturní rozměr.

Po výrazové stránce je pro *Cejch* typické míšení ironie a utajované, jaksi na zapřenou se prosazující monumentality. Aby vypravěč mohl tímto křehkým vyprávěcím modelem snadněji vládnout, je z textu do značné míry vymýcen přímý dialog. I repliky v hovoru jsou převáděny do řeči vypravěče, který tak získává možnost pouhým uvozovacím slovem nebo drobnou poznámkou ovlivňovat atmosféru scény a nasvěcovat postavy z takového úhlu, který vyhovuje jeho potřebám. *Cejch* je tedy próza pojatá výrazně vypravěčsky: lyrika osobního prožitku a přírodní atmosféry je rozptýlena do letmých pododstavců epických příběhů, dramatické situace jsou zprostředkovány vyprávěním, repliky i se svým nářečním nebo hovorovým laděním jsou součástí řeči vypravěče a podléhají jeho citovým distinkcím. Vypravěč vládne prozaickému textu jako neomezený demiurg a podle svého uvážení přechází od epizod ironických,

až sarkastických, k epizodám dojímavým. Krajního sarkasmu dosahuje vyprávění zpravidla tehdy, když některá postava trapně podléhá ideologickým stereotypům: „Když člověk po granátu nevidí, pravil potisící Jakob, tak nevidí po každém granátu úplně stejně, to tě, synku, ujišťuju, ale Lothar odpověděl, že Angličani s Francouze-
ma jsou taky pěkný sviňky a že na ně dojde, jenom co si uděláme pořádek tady, do-
dal a oznámil, že odchází do Německa, že ho volá Vůdce. Jakej Vůdce? vykřikla Anna,
a kdo spraví ten chlívek? Kašlu na chlívek, odpovětil Lothar a oči měl divné, jako by ho
někdo uspal a spícímu ty oči otevřel, čert vem chlívek, národ se budí! Odčiníme křivdy,
který na nás spáchali Francouzové, Angličani, Američani atakdále a Češi, vejdemo
do Říše a vystoupíme tam až na nejvyšší příčky lidského vývoje, zatímco v Čechách
chcípáme hladý a pijem do dna kalichy ponížení.“ (111) Dojetí se vypravěč všemožně
brání právě prostřednictvím ironie, přesto tu a tam probleskne, zvláště tam, kde se
příroda opět ujímá vlády nad vylidněným krajem.

Ukázka

Jenom neposečené louky se pokryly divokou květenou, jen smrkové větve bily ve větrných
nocích do střeš a vítr hvízdal v otevřených dveřích s přetřhanými lepicími páskami, s přetř-
hanými jmény, která se pak v kraji udržela už jen na zarostlých hřbitovech. Všude, po lesích
i lukách bloudily zdivočelé krávy s naběhlými vemeny a bolestně bučely. Ten ztracený pláč
krav byl posledním zvukem, který připomínal krátký, ani ne tisíciletý pokus o vládu člověka
nad horami.

(213)

Ohmatal zčernalý povrch, stébla, která vyrůstala ze spár Poledního kamene, chomáčky mechu.
Je pořád stejnej, řekl s úlevou, víš, co je, chlapče, na tomhle světě nejsprávnější? Že spousta
věcí je v něm pořád stejnejch. To člověk potřebuje. Aby, když se chce opřít, mohl to udělat bez
rozmyslu, třeba slepej. Kde se nemůžeš opřít, tam se špatně žije.

(297)

Vydání

Cejch, Knižní klub, Praha 1992; 2. vydání, Knižní klub, Praha 1993; 3. vydání, Perseus, Plzeň
1998; 4. vydání, Olympia, Praha 2005.

Překlady

Německy (1992): *Unterm Mittagsstein: Das Schicksal einer sudetendeutschen Familie*, Edition
q im Quintessenz-Verlag, Berlin.

Reflexe

Nejnápadnějším rysem tvorby západočeského prozaika Zdeňka Šmída [...] je zřejmě to, že v ní
humor těsně sousedí s vědomím životní tragiky, parodie a satira s romantikou krajového své-

rázu a monumentalitou mýtu. Druhý, temnější a patetičtější pól autorovy poetiky byl zatím ve většině jeho knih přítomen spíše implicitně, v podtextu, v tom, co zůstává za příběhem, za vyprávěním, co nebývá vysloveno, ale jen naznačeno.

Blahoslav Dokoupil: „Cejch v duši“, *Tvar* 1993, č. 15, s. 10.

Základem jeho úspěchu je především schopnost tropického myšlení, básnického uchopení skutečnosti, které neulpívá na rozvleklém popisu detailů, ale pracuje promyšleně s detailem jako s prostředkem zintenzivnění fabulačního účinku a metaforické zkratky. Vypravěč se pohybuje prostorem dějin s udivující lehkostí, nedělá mu potíže vracet se až do bájně minulosti, ani upozorňovat na to, co se stane v budoucnu.

Milan Jungmann: „Román proti cejchování“, *Literární noviny* 1993, č. 20, s. 7.

Tato kniha by se měla stát bestsellerem v pravém smyslu. Nesmírně poutavé (protože nesnesitelně dlouho zamlčované a utajované) je už její téma [...]. Dále se Šmíd rozhodl v čase mnoha přeintelektualizovaných knížek pro klasické románové vyprávění, neváhal využít toho největšího z letité tradice venkovského románu, okořenil své vyprávění baladičností i tragikou, pravděpodobně jako první literát tu ztělesnil [...] někdejší nenapodobitelné kouzlo krušnohorského sudetského prostoru, všech tak zbytečně zaniklých vesnických samot.

Vladimír Novotný: „Chvála Šmídova Cejchu“, *Mladá fronta Dnes* 8. 6. 1993, s. 11.

Slovo autora

Řád znamená omezování, tolerance naopak to omezení překonává. Chápu toleranci aktivně, nejen jako pouhé usmíření a odpuštění, ale především jako pochopení toho druhého a ochotu srovnávat se s tím, co je mi cizí, přijmout to jako pozitivní podnět pro vlastní uvažování o sobě.

„Rozhovor s autorem“ (rozhovor vedl Ivo Pechar), in Zdeněk Šmíd: *Cejch*, Praha 1992, s. 307–308.

Chtěl jsem pomocí slov namalovat obraz kraje a lidí, kteří do něho patří stejně tak jako stromy. A kteří se v něm také chovají jako jakýkoliv jiný organismus, že se totiž snaží nějak vyrovnat s trampotami, které jim prostředí přináší. Ať je to vichřice, nevěra partnera nebo politika. [...] Jestli jsem k postavám svého románu, ať Čechům, či Němcům, něco cítil, tedy hlavně soucit. Nezbyde ti jiný postoj, když si uvědomíš, jak málo možností člověku zbývá v prostoru vymezeném jeho vychováním, zděděnými vlastnostmi a vnější situací.

„Zastavit smrtící kyvadlo“ (rozhovor vedl Josef Kejha), *Plzeňský deník* 21. 9. 1992, s. 5.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: B. Dokoupil, *Tvar* 1993, č. 15; M. Jungmann, *Literární noviny* 1993, č. 20, též in *V obklíčení příběhů*, Brno 1997, s. 141–145; týž, *Literární noviny* 1993, č. 29; rad, *Večerník – Praha* 5. 1. 1993; A. Vejvodová, *Telegraf* 9. 1. 1993; BaF, *Zemědělské noviny* 18. 3. 1993; V. Novotný, *Mla-*

dá fronta Dnes 8. 6. 1993; *týž*, *PRO* 1993, č. 25; J. Blažek, *Fragment* 1994, č. 1; pd [= P. Dvořák], *Plzeňský deník* 18. 2. 1994; el, *Haló noviny* 4. 3. 1994; jp, *Plzeňský deník* 11. 4. 1998; V. Novotný, *Slovo* 23. 7. 1998; -JaC- [= Jaroslav Císař], *Knížní novinky* 2005, č. 21; J. Jílek, *A2* 2006, č. 15.

Blahoslav Dokoupil

MICHAL VIEWEGH: BÁJEČNÁ LÉTA POD PSA

(1992)



Druhá próza Michala Viewegha (*1962) se na rozdíl od sporadicky reflektované prvotiny *Názory na vraždu* (1990) setkala s mimořádným čtenářským zájmem i kritickým nadšením. O rok později za ni autor dokonce obdržel Cenu Jiřího Ortena a jeho vypravěčské umění bylo považováno za velkou naději české literatury. V kritickém přijetí následujícího románu *Výchova dívek v Čechách* (1994) se už objevila také negativní hodnocení (nejostřeji odsoudil Vieweghovo psaní Petr Fidelius) a od té doby se datuje autorův napjatý vztah k literárním kritikům. Již v příští knize *Účastníci zájezdu* (1996) vkládá Viewegh do vlastního příběhu nejen

jako dosud citáty z beletrie a odborné literatury, ale začíná ironicky aplikovat citace z recenzí svých knih. Jednoho z kritiků činí navíc vedlejší postavou románu, kterou posléze řádně dehonestuje. Polemický střet se neodehrává pouze mezi spisovatelem a jeho kritiky, „spor o Viewegha“, jak si povšiml Milan Jungmann, rozděluje od druhé poloviny devadesátých let i českou literární kritiku. Proti nejrazantnějším Vieweghovým odpůrcům (ke zmíněnému Fideliovi se přiřadili například Josef Chuchma či Jaromír Slomek) se autora zastali Jan Lukeš, Martin C. Putna aj.

Jednoznačný čtenářský úspěch *Báječných let* i *Výchovy dívek v Čechách* se projevil mimo jiné ve Vieweghově rozhodnutí odejít na volnou nohu. V následujících letech vydává v průměru jednu knihu ročně, což spisovatelovi kritici považují za doklad jeho rezignace na umělecké ambice, rozmělnění autorské invence a podlehnutí diktátu trhu. Současně Vieweghova osobnost inspirovala několik jeho generačních soupeřů a mladších literátů k vytvoření prototypu postavy komerčně i čtenářsky úspěšného spisovatele: např. autora bestsellerů Vrány z Jandourkových próz *Škvár* (1999) a *Když do pekla, tak na pořádné kobyle* (2000), nebo spisovatele Vivíka z románu *Poslední bourbon* (2000) Bohuslava Vaňka-Úvalského. Jako vyslovená polemika s *Výchovou dívek v Čechách* je psán román Igora Indrucha *Mozkodlab* (1999) s podtitulem *Fifíkovská variace*, v němž k Vieweghovi odkazuje postava Myšáka Fifíka.

Zůstaneme-li při charakteristice vyprávění použitého v *Báječných letech pod psa* u srovnání s první a třetí Vieweghovou prózou, představují *Báječná léta* jakousi střední polohu při výběru narátora. Zatímco příběh *Názorů na vraždu* je zprostředkovan klasickým vševědoucím vypravěčem, ve *Výchově dívek*, vystupňovávající autorskou

sebereflexi a zároveň autentičnost, je děj podán běžnou ich-formou bezejmenného protagonisty. Způsob narace prvního plánu *Báječných let* podle Stanzela odpovídá pozici personální vyprávěcí situace. Zprostředkovatelská úloha vypravěče je nahrazena ústřední postavou reflektora, jehož vnímání a prožívání vytváří filtr pro čtenářské poznání reality fikčního světa. Postava reflektora sice nepředstavuje ve vývoji české prózy žádné novum, nicméně v devadesátých letech byla velmi oblíbená. Pro ilustraci stačí uvést prózy Jáchyma Topola, povídky Jana Balabána nebo román Vlastimila Třešňáka *Klíč je pod rohožkou* (1995), jehož protagonista pan Prag obdobně reflektuje svoje okolí také v dalších Třešňákových prózách.

Vedle vrstvy lineárně postupujícího syžetu se v textu *Báječných let* vyskytují pasáže narušující časovou posloupnost. Jedná se o dva typy metatextových vložek, které komentují děj vlastního příběhu z druhé (pozdější) časové roviny a implicitně tak upozorňují na jeho fiktivnost. Tento antiiluzivní postup (opět dosti frekventovaný v próze devadesátých let) zajišťují jednak Kvidovy rozhovory a jednání s nakladatelským redaktorem nad rukopisnou verzí budoucí knihy, jednak krátké promluvy v přímé řeči uvozené blíže nespecifikovanými větami typu „*vyprávěl Kvido*“ či „*vykládal později Kvido*“. V těchto pasážích dochází k tematizaci autorského subjektu, který se i svou narativní funkcí odlišuje od stejnojmenného reflektora jím vyprávěného příběhu. K zákonitému protnutí obou časových rovin i obou subjektů dochází v kronikářsky (a tedy neosobně) podaném epilogu, jehož poslední věta zní: „*10. října [1991 – doplnil E. G.] odevzdává Kvido do nakladatelství Československý spisovatel rukopis svého románu Báječná léta pod psa.*“ (217)

Právě nakladatelská jednání, v nichž redaktor vytýká Kvidovi necenzurované zobrazení tehdejší reality, a Kvidova retrospektivní „upřesnění“ se vlastně podílejí na věrohodnosti stvořeného (a tvořeného) příběhu. Napětí mezi fiktivností a autentičností je Vieweghovu způsobu psaní vlastní a v *Báječných letech* o něm zpravuje již autorova introdukce o „*směsici tzv. pravdy a tzv. fikce*“ a o „*smyšlenosti*“ románových osob a událostí. Smyslem je navést čtenáře k tomu, aby Kvida považoval za Vieweghovo alter ego, k čemuž napomáhají i přesné časové a místní údaje shodující se s autorovými životními peripetemi a zmínky o rukopisu Kvidovy povídky *Případ dvanáctého patra*, kterou Viewegh uvádí ve své bibliografii jako nepublikovanou prvotinu z roku 1984. Manipulaci se čtenářem, pro kterého je ztotožnění hlavní postavy s reálným autorem vždy přitažlivé, neboť recipient má dojem účasti na jeho intimním životě, Viewegh dále propracovává v dalších svých prózách.

Děj sedmnácti nestejně obsáhlých kapitol označených římskými číslicemi, jež jsou dále rozděleny na arabsky číslované podkapitoly, sleduje Kvidův život od jeho narození v roce 1962 až do listopadu 1989, kdy už je Kvido šťastným manželem a otcem malé Aničky. Zásadní obrat v životě Kvidovy rodiny nastává po událostech jara a podzimu 1968, jelikož se rodiče musí vystěhovat z Prahy do provinčního městečka Sázava a přijmout práci v tamních sklárnách. Změnu nese těžce především Kvidova

matka, která byla v Praze členkou komparzu vinohradského divadla, zatímco otec se v nových podmínkách snaží adaptovat. Brzy však zjišťuje, že přizpůsobování se nevztahuje pouze na jiné obydlí a zaměstnání, ale že bez jistých kompromisů se staronovou vládnoucí ideologií, zastoupenou místním stranickým pohlavářem Šperkem, zůstane přes své vysokoškolské vzdělání řadovým administrativním pracovníkem. Třebaže nevstoupí do komunistické strany jako jeho přítel Zvára, podaří se mu po několika ústupcích či „*zviditelněních*“, jak tomu říká Šperk, nastoupit krátkou kariéru firemního obchodníka cestujícího po západní Evropě. Zvýšené sebevědomí však otci nevydrží dlouho, neboť po návštěvě vily disidenta Pavla Kohouta, kterého Kvidova matka poznala během svého hereckého angažmá, nastává další společenský pád rodiny. Otec je suspendován na místo podnikového vrátného (vrátným se později stává též Kvido, když se mu omrzí studium ekonomie). Posléze se uzavírá do truhlářské dílny, kde si vyrábí vlastní rakev, a pronásledován paranoickým strachem z neomezené moci komunistů začne trpět psychózou. Matka mylně usoudí, že otce může vyléčit jedině vnuk, a iniciuje u Kvida a Jarušky (Kvidovy školní lásky) jeho početí.

Do vyprávění Viewegh několikrát vkládá scénicky pojaté dialogy opatřené stejně jako v divadelní hře režijními poznámkami. Zatímco dialogy zvyšují spád děje, druhá kapitola, psaná výjimečně formou deníkových zápisů a jako jediná příznačně nazvaná *Z Kvidova deníku*, jednoznačně reflektuje množství deníkové literatury vydávané na počátku devadesátých let. Zmíněný epilóg zase prostřednictvím osudů románových postav lapidárně odráží rychlé společenské a politické změny, jež následovaly bezprostředně po tzv. Sametové revoluci.

Protimluvný titul Vieweghova románu odráží dvojakost vnímání a hodnocení tematizovaného období normalizace. Pro hlavní postavu jsou to léta dětství a dospívání, na něž se obvykle nejčastěji vzpomíná (nejednou se značnou dávkou idylizace), ovšem prožívaná v režimu, jehož nesvobodný ráz a zvrácené praktiky nezanedbatelně poznamenávají život protagonistovy rodiny, což vyjadřuje.

Za příklad, jakým způsobem Viewegh k ilustraci výše zmíněných negativních společenských rysů využívá základních prostředků svého vyprávění, tedy humoru, nadsázky a karikatury, může posloužit titulní pes: Přestože kvůli ataku německého ovčáka matka porodila Kvida předčasně, stane se později zástupce stejné rasy členem jejich domácnosti. Zlepšení otcova pracovního postavení je totiž podmíněno odkoupením štěněte od všemocného tajemníka Šperka.

Karikaturní postupy Viewegh uplatňuje také u příslušníků Kvidovy rodiny. Otcova záliba v truhlářství je vylíčena jako takřka maniakální posedlost poskytující iluzorní ochranu před režimními intervencemi. Za zdravou výživou, prosazovanou babičkou Líbou, nestojí pouze její zájem o rodinnou životosprávu, ale také úspory na babiččiny zahraniční zájezdy. S obdobnou nadsázkou a ironií je podán zájem o zálesáctví u Kvidova bratra Paca, sám Kvido je zase líčen jako přemoudřelé dítě bez zájmu o sport či hry, trávící čas pouze v knihách.

Podle Jana Jandourka nese Vieweghovo psaní výrazné sociologické rysy,¹³¹ jejichž první limitou je to, že Viewegh je autor ze středních vrstev píšící o středních vrstvách a pro střední vrstvy. Jinými slovy, zajímá jej životní styl určitého segmentu lidí a ostatní životní stránky pomíjí, na což má ovšem jako autor bytostné právo. V každém případě lze *Báječná léta pod psa* považovat za literární pramen pro poznání normalizačního dvacetiletí v Československu. A to především z hlediska působení totalitní ideologie na rodinný život, respektive pronikání politické mašinerie do soukromého prostoru. Autor sice představuje „takovou normální rodinku“ s ironickou hyperbolou, ale právě mírná vyšinutost jejích členů funguje jako dobový symptom.

Báječná léta pod psa se svým humorným laděním, s nímž bilancovala normalizační období z perspektivy nedospělé hlavní postavy, stojí na počátku celé řady obdobně pojatých próz. Předně je třeba uvést novelu Ireny Douskové *Hrdý Budžes* (1998), jejíž osmiletá vypravěčka Helenka vystupuje v pokračování *Oněgin byl Rusák* (2006) jako maturantka. Aspirací na sociologické psaní se vyznačuje próza Bohuslava Vaňka-Úvalského *Brambora byla pomeranč mého dětství* (2002), která normalizační dobu perzifluje prostřednictvím glos na okraji textu. Kompozičně nejbliže má k Vieweghovu opusu próza Petra Šabacha *Babičky* (1998), jež byla dokonce nejednou vnímána jako pandán k *Báječným letům pod psa*. Obě knihy zachycují protagonistův život v rodinném prostředí od jeho narození po přelomový rok 1989, jsou vyprávěny er-formou, přičemž Vieweghův Kvido i Šabachův Matěj se vyznačují množstvím autobiografických rysů. V obou případech je próza tvořena sledem epizod či příběhů ze života hrdinů, přičemž Vieweghův text je mnohem konzistentnější zásluhou rovnoměrného rozložení času vyprávění a výraznější soudržnosti kapitol.

Ukázka

Jakmile Kvidův otec sehnal potřebný materiál a na paletách v dílně ležela vzorně vyrovnaná borovicová a smrková prkna, několik světlých dubových hranolů, překližkové desky, kratší i delší lišty a načervenalé špalíky planých švestek, s chutí, kterou musel tak dlouho potlačovat, se vrhl do nové práce. Na rozcvičení vysoustruhoval několik misek a svícňů a nový rám na zrcadlo – a pustil se do konzol na záclony, které chtěla Kvidova matka, udělal slíbený kryt na radiátor ústředního topení v dětském pokoji, Kvidovi zhotovil jednoduchou praktickou knihovničku a obrousil a nalakoval lavici na terase. Stále však cítil, že jeho kutilství cosi schází. Všechno, co vynesl z dílny na denní světlo, obsahovalo vždy jeden či dva drobné detaily, které většinou sice viděl jen on sám, ale které v jeho očích dávaly výrobkům jakýsi punc amatérismu: ve spoji se objevila úzká štěrbin, v lakovém nátěru si všiml několika puchýřků, úhly se maličko rozcházely. Jindy byl výrobek po stránce řemeslné v pořádku, avšak esteticky nepůsobil zrovna přesvědčivě.

¹³¹ Srov.: Jandourek, Jan: „Píše Viewegh sociologické romány?“, *Mladá fronta Dnes* 11.–12. 5. 2002.

„To byl mimo jiné případ stojánku na odložené časopisy,“ vyprávěl Kvido. „Otec si s ním dost vyhrál, ale udělal ho tak obrovský a masivní, že se všechny návštěvy v první větě ptaly, proč máme v obývacíku ten krmelec.“

(83)

Vydání

Báječná léta pod psa, Československý spisovatel, Praha 1992; 2.–4. vydání, Český spisovatel, Praha 1993–1995; 5.–6. vydání, Petrov, Brno 1997–2002; 7. vydání, Mladá fronta Dnes – Druhé město, Praha–Brno 2007.

Překlady

Německy (1993): *Blendende Jahre für Hunde*, Quintessenz-Verlag, Berlin.

Maďarsky (1994): *Varázsos évek pórázon*, Jelenkor–Jak–füzetek, Pécs.

Holandsky (1995): *Te gekke jaren*, Wereldbibliotheek, Amsterdam.

Hebrejsky (1997): *Hašanim haniflaot Bezevel*, Eked, Tel Aviv.

Chorvatsky (1998): *Sjajne zeznute godine*, Znanje, Zagreb.

Německy (1998): *Blendende Jahre für Hunde*, Kiepenheuer & Witsch, Köln.

Srbsky (1999): *Sjajne zeznute godine*, Stylos, Novi Sad–Beograd.

Německy (2000): *Blendende Jahre für Hunde*, Piper, München.

Italsky (2001): *Quei favolosi anni da cani*, Mondadori, Verona.

Dánsky (2001): *Der herlige helvedes Hundear*, Gyldendal, København.

Slovensky (2003): *Čudoviti pasji časi*, Sanje, Ljubljana.

Rusky (2003): *Lučšije gody – psu pod chvost*, Inostranka, Moskva.

Polsky (2004): *Cudowne lata pod psem*, Świat Literacki, Warszawa.

Filmové a televizní adaptace

1997 *Báječná léta pod psa*, režie Petr Nikolaev, scénář Jan Novák.

Ceny

Cena Jiřího Orteny za rok 1992.

Reflexe

Překážkou výbornému nápadu, pojetí a představitosti mladého autora je jeho neschopnost (nebo pan Viewegh nechtěl?) najít svůj styl, vymanit se z vlivu světové literatury. Pokud jste četli knihu Johna Irvinga *Svět podle Garpa*, pak po přečtení pár stránek *Báječných let* pochopíte, co tím myslím.

Jan Kučmáš: „Pší léta M. Viewegha“, *Český deník* 12. 11. 1992, s. 14.

Vieweghova „taková normální“ literární rodinka, jíž figuruje spisovatelovo literární alter-ego jménem Kvido (jakýsi český Oskar Matzerath z Grassova *Plechového bubínku*: ten je také in-

telektuálně vyspělý brzy po porodu), je zábavně stylizovanou „socio-jednotkou“, v níž vše se odehrává ve vypouklém zrcadle televizní ságy, včetně kariérních sestupů a pádů, dospívání synů, maniodepresivních záchvatů otce a sarkastického komentátorství matky.

Jiří Peňás: „Taková podařená groteska. Vieweghovy sázavské memoáry“, *Prostor* 24. 11. 1992, s. 10.

Vidíme už, že Vieweghův román je svým způsobem autoreferencí, textem o textu. A vidíme také, že svá báječná léta vymaloval autor kontrastními barvami, které nanášel pěkně pastózně. Mezi literárními vrstevníky je přítom právě Viewegh tím, komu se říká vypravěč rodem, architekt prózy, citlivý stavitel motivických konstrukcí. Báječná léta pod psa nejsou díky tomu jen literaturou o literatuře, ale také literaturou ke čtení.

Pavel Janáček: „Groteska o velké lásce“, *Nové knihy* 1992, č. 44, s. 1.

Překvapující pestrost postupů možná vyplývá z receptivní parodické schopnosti, která umožňuje vstřebat a osobitě přetavit nejrůznější podněty ze skutečnosti i z umění, z filmu a z literatury, počínaje Kafkou a Chaplinem a konče třeba Leacockem, Thurberem, Amisem, Allenem nebo i televizním seriálem.

Emil Lukeš: „Vieweghova melancholická groteska“, *Tvar* 1992, č. 51/52, s. 20.

Vieweghův román bych s trochou nadsázky nazvala akčním thrillerem po česku s peripetielemi směšnými až bláznivými, s humorem, který plodí nenormální doba a který má blízko k absurditě. Závěr románu se ovšem vymkl autorovi z pera, kýžený happy end se nekonal, zbyl publicistický zkrat. Ale není nakonec tato publicistická pointa odrazem naší situace? Naší bezradnosti, rozháranosti, nevíry v jakékoliv happy endy?

Marie Fronková: „Mrtvá ramena ponorných řek“, *Lidová demokracie* 19. 12. 1992, s. 4.

Když porovnáte románové reálie s údaji o autorovi na záložce, některá fakta se shodují. Ale nenapadne vás ta často se nabízející otázka: Není to jen zamlžený životopis? Sečteno: Nejsou *Báječná léta pod psa* náhodou uměním? V kontextu všech těch mladických kvazipamětí, co jich česká literatura oficiální i neoficiální za posledních dvacet let přinesla, bezesporu ano, neboť výše uvedená životopisná otázka se nenabízí. Je-li literatura krom jiného též tvorbou svěbytných světů, zjedinečněním obecného, tak i z tohoto pohledu Viewegh absolvoval na výbornou. Méně jsem si však jist, jestli tak obstál v čistotě nasazeného tónu.

Josef Chuchma: „Docela normální rodinka“, *Mladý svět* 1993, č. 4, s. 60.

Vieweghova próza je neobyčejně svěžím počtením, půvabně, s bizarním šarmem a zkarikovanou noblesou vtipně reagující na náš nedávný český svět, načrtávající jeho dějinné tragédie i každodenní otupující šlendrián, ukazující rub jeho okázalé „báječnosti“ a líc jeho neméně „báječného“ ohlupování. Zdá se, že tato próza na rozdíl od jiných knížek skutečně vyšla v pravý čas. Představuje se tu literární generace třicetiletých, zaznívá v ní

jejich životní filozofie – a kdo by nevěřil, že báječné mládí Vieweghových vrstevníků bylo asi opravdu pod psa?

Vladimír Novotný: „Docela báječné retro“, *Mladá fronta Dnes* 10. 2. 1993, s. 11.

Přijetí Vieweghova románu je neobyčejně příznivé, snad proto, že se autor dívá na nedávnou minulost, aniž by z ní cokoliv diabolizoval nebo mytizoval, naopak, píše o ní s humorem plným ironie a sebeironie, a také, jak sám si je vědom, i určité lítosti, která ovšem účinnost ironického pohledu zmírňuje, nebo lépe, změkčuje. Na Vieweghovi je sympatické, že nevytváří složitou uměleckou konstrukci, že fabule románu se zřetelně opírá o reálné detaily ze života rodiny. [...] Nemusel by být nudný, kdyby byl drásavější, ani humoru by neubýlo, jen by byl asi méně česky laskavý. A co ta groteska? Viewegh může o své próze stokrát říkat, že je to groteska, ale *Báječná léta pod psa* jsou všechno jiné, jenom ne groteskní.

Vladimír Karfik: „Báječná léta pod psa“, *Literární noviny* 1993, č. 10, s. 7.

Absurdní drama jejich [tj. protagonistů románu] osudů je vyprávěno způsobem, který nečerpá z kafkovských či existencialistických niterných traumat, jak bývá u českých intelektuálů zvykem, ale spíše z tradic „lidové smíchové kultury“. Stejně jako při „rakvičkovém divadle“, jež se stále ještě sporadicky objevuje na českých jarmarcích a poutích, přihlížející obecenstvo slzí smíchy, ačkoliv se před jeho očima odehrává tragický kus o lidské nízkosti a zlobě.

Martin Pilař: „Rakvičkové divadlo“, *Iniciály* 1993, č. 32, s. 60.

Slovo autora

Váš nedávno vydaný román Báječná léta pod psa je zábavnou „rodinnou“ kronikou posledního dvacetiletí. Zároveň je tím, čemu se ještě před pár lety říkalo „předčasně memoáry“ – ovšem že rafinovaně stylizované. Čtenář – kromě toho, že se baví – je neustále tahán za nos a říká si: vymýšlí si ten Viewegh, nebo to tak skutečně bylo?

Nejsem schopen vycucat si příběh z prstu. Proto jsem s takovou chutí psal o svých příbuzných, ne o nějakém panu X, ale třeba o svém dědečkovi. Potřebuju se pohybovat v důvěrně známém prostředí. Ta „pravdivost“ je ovšem jen částečná: kdybych chtěl psát skutečně „pravdivý“ román o naší rodině, musel by vypadat úplně jinak – vážněji, drásavěji a nudněji... Ať se pokouším o sebepsychologičtější prózu, vždycky se mi to zvrhne v grotesku. Prostě mě víc baví psát knížky povznášející než deprimující a dávám přednost čtivým příběhům před nějakým proudem vědomí. Navíc jsem nedokázal nebrat ohled na čtenáře. Když si s někým povídám u stolu, taky ho neobtěžuju hovorem o smrti nebo třeba o bércovém vředu; snažím se volit témata, která nenudí nebo dokonce netrýzní. A stejně tak mi cosi nedovoluje obtěžovat podobně pár tisíc čtenářů.

„Vždycky se mi to zvrhne v grotesku“ (rozhovor vedl Jiří Peňás), *Mladý svět* 1993, č. 4, s. 19.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: P. Minár, *Česká literatura* 1996, č. 3, s. 294–301; P. Hanuška, *Tvar*, 1997, č. 3, s. 14–15; J. Jandourek, *Mladá fronta Dnes* 11. 5. 2002, s. B4; J. Trávníček, *Host* 2003, č. 8, s. 47–53; A. Příbá-

ňová, *Česká literatura* 2007, č. 4, s. 453–478; J. Čulík, *Česká literatura* 2007, č. 5, s. 669–706.
RECENZE: P. Janáček, *Nové knihy* 1992, č. 44; E. Lukeš, *Tvar* 1992, č. 51/52; týž, *Literární noviny* 1993, č. 14; J. Kučmáš, *Český deník* 12. 11. 1992; J. Peňás, *Prostor* 24. 11. 1992; týž, *Reportér* 1992, č. 47; M. Fronková, *Lidová demokracie* 19. 12. 1992; J. Chuchma, *Mladý svět* 1993, č. 4; Š. Vlašín, *Naše Pravda* 1993, č. 5; V. Kařík, *Literární noviny* 1993, č. 10; J. Malát, *Československý týdeník* 1993, č. 20; M. Pilař, *Iniciály* 1993, č. 32; L. Rousy, *Práce* 8. 1. 1993; V. Novotný, *Mladá fronta Dnes* 10. 2. 1993; L. Soldán, *Rovnost* 11. 2. 1993; J. Lukeš, *Lidové noviny* 18. 2. 1993 (příl. *Národní* 9); M. Špirit, *Kritický sborník* 1994, č. 1; P. Minár, *Romboid* 1994, č. 9.

Erik Gillk

JAN ZÁBRANA: CELÝ ŽIVOT

(1992)



Před listopadem 1989 bylo jméno Jana Zábrany (1931–1984) spojeno především s výjimečně kvalitními překlady z ruštiny (Isaak Babel, Ivan Bunin, Sergej Jesenin, Andrej Platonov, Boris Pasternak aj.) a angličtiny (Sylvia Plathová, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso aj.). Spolu s Josefem Škvoreckým patřil Zábrana v šedesátých letech k prvním propagátorům populárních žánrů (především detektivky) v tehdejší české literatuře. Jejich spolupráce vyústila ve tři společně napsané detektivní romány (*Vražda pro štěstí*, 1962; *Vražda se zárukou*, 1964; *Vražda v zastoupení*, 1967). Oba rovněž detektivky intenzivně pře-

kládali. V šedesátých letech Zábrana debutoval i jako básník. V tomto období mu vyšly celkem tři sbírky (*Utkvělé černé ikony*, 1965; *Stránky z deníku*, 1968; *Lynč*, 1968). Během normalizace nesměl publikovat žádný svůj vlastní text, v českém oficiálním kulturním životě už existoval jen jako překladatel. Teprve až po roce 1989 mohly vyjít jeho deníky a další texty, které neměly ve své době naději na publikaci, a před čtenáři se najednou objevila zcela neznámá tvář této osobnosti.

Výbor z deníků Jana Zábrany uspořádali Dušan Karpatský a Jan Šulc do osmi oddílů. Prvním z nich je juvenilní deník, jehož dochovaný text začíná 29. dubna 1948 a končí 4. března 1949. Text je redaktory svazku krácen asi o třetinu původního rozsahu. Z poznámek v deníku se dozvídáme, že si Zábrana začal vést deník už v lednu 1948, avšak deníkový výběr začíná až dubnem 1948 (předcházející deníky se ztratily) a končí beze slova vysvětlení v březnu 1949, pravděpodobně pod vlivem stále se zhoršující životní situace. První oddíl obsahuje každodenní záznamy mladého Zábrany, které jsou psány jednotným stylem a ještě nemají kolážovitý charakter. Autor v nich uchopuje události do hierarchizovaného celku, skutečnost je viděna pod jednotným zorným úhlem.

Deníky z let 1948–1949 mají pro dnešního čtenáře především dokumentární hodnotu – jako svědectví o době, která pro poválečné Československo znamenala konec demokracie a svobodného života. Zábrana sleduje vstup komunistické politiky do malého městečka na Českomoravské vrchovině, proměnu lidských charakterů a neústupnost těch, kteří se snaží zachovat si svou identitu. Už u šestnáctiletého Zábrany můžeme poznat zřetelné mravní vědomí: „*Hlavní je být pevný sám v sobě,*

věřit si a neopustit jisté zásady po celý život. Neopustit je ani tehdy, kdyby je opustili všichni lidé okolo, a být odhodlán trpět za ně. I kdyby je všichni opustili pro svůj prospěch a člověku bylo jedinému nést břemeno, je to lepší než zradit sama sebe.“ (131)

Druhý oddíl výboru obsahuje Zábranovy texty z rozmezí let 1947–1949 publikované v gymnaziálním časopise *Výkvět*, který byl rozmnožován na cyklostylu. Zde Zábrana publikoval své první básně a překlady. Do tohoto časopisu psal také drobné články o literatuře, konkrétně o tvorbě Jiřího Wolкера, Františka Halase, Jiřího Koláře aj.

Třetí oddíl je složen ze zápisků z první poloviny padesátých let. Zápisky tohoto období zprostředkovávají hodnotový svět mladého Zábrany a jsou literárně stylizované. Motivy, které Zábrana zpracovává také v pozdějších záznamech, jsou vázány na soudobý literární kánon a působí ještě naivně. Z těchto deníků umělecky vyniká především záznam návštěvy u básníka Vladimíra Holana.

Čtvrtý oddíl představují *Zápisky z roku 1966*, předznamenávající svou formou deníky, které si Zábrana vede za normalizace. Deník z roku 1966 je uveden variantami básně *Havran*, podle jejíhož závěrečného verše je pojmenován celý výbor. Pátý oddíl tvoří dva texty publikované v letech 1967 a 1969: *O knize Stránky z deníku* a *Tvorba jako míra humanismu*. Šestý a sedmý oddíl je jádrem celého výběru: *Disiecta membra* (modré sešity) – 127 sešitů (formátu A5), které vznikaly v rozmezí let 1970–1984, opět zkrácené asi o třetinu z původního celku. V osmém oddíle nalezneme *Zápisky z nemocnice*, obsažené v zeleném a hnědém zápisníku. Jedná se o poslední Zábranovy texty, psané v nemocnicích v Motole a na Karlově náměstí. Jsou pokračováním modrých sešitů, nový formát je volen jen z vnějších důvodů.

K souvislým záznamům se Zábrana vrací až koncem roku 1970 a tyto zápisky si vede bez přerušení, ale s různou periodicitou (od jednoho týdne až po tři měsíce) do konce svého života. Modré sešity nejsou kontinuálním záznamem každodenních událostí. Vedle ucelenějších vzpomínkových pasáží (tyto vzpomínky jsou v modrých sešitech relativně autonomní, většinou mají epický náboj, prvořadě u nich ale zůstává zachycení atmosféry) a dobových svědectví jsou zde záznamy básní (často v několika verzích), výpisky z četby, zápisy rozhovorů zaslechnutých v tramvaji, záznamy snů, vtipy, anekdoty, poznámky, glosy politického života. Deníky obsahují i plány pro další psaní, kompozice sbírek apod. Zábrana je zároveň vášnivým editorem cizích textů, například uspořádává literární materiály svých přátel.

U modrých sešitů nalezneme základní rysy deníkové formy: střídání vysokého stylu s nízkým, literárního s mimoliterárním, torzovitost záznamů. Svou roli v celkovém tvaru hraje i náhoda. Nezanedbatelná je i jejich závislost na pozdější redakci. (V dobových debatách se vyskytly hlasy recenzentů, které postrádaly jasně formulované editorské zásady uplatňované v tomto vydání Zábranových deníků.) Dalším rysem diaristické literatury je časová otevřenost, jež je v případě modrých sešitů určující pro vztah k dominantním tématům díla, především k času. V modrých sešitech jsou zobrazeny dobové realie, které se tak stávají součástí umělecké struktury. Realita

„všedního života“ dává textům ráz dokumentu, dobového svědectví. Je to jednak Zábranova současnost (sedmdesátá a osmdesátá léta), a jednak minulost padesátých a šedesátých let, jeho přátelé (Škvorecký, Frynta, Holan, Medek aj.), Zábranovi příbuzní a jejich tragický osud.

Zábranovo pojetí skutečnosti se utvářelo pod vlivem Skupiny 42, a to nejen už výše zmiňovaným uplatňováním dokumentárních postupů v denících (a v jeho poezii), důrazem na mluvené slovo a epičnost každodennosti, ale i etickým apelem na spisovatelské povolání. Zábrana se neustále vrací k problematickým osobnostem, jako jsou Nezval, Pound, Eluard, Kainar aj., u kterých nelze hodnotu jejich díla zpochybnit, ale u kterých je o to bolestnější jejich lidské selhání. Deníky tak otvírají prostor pro reflexi spisovatelovy role ve společnosti, která stojí především na bytostném vztahu ke slovu a na morální odpovědnosti vůči čtenářům, z čehož si Zábrana vyvozuje vlastní nesmiřitelnost vůči režimu a svoje „mlčení“. Kultura, kterou umožňuje komunistický režim, je už sama o sobě špatná.

Zábranův nesmiřitelný postoj vůči tehdejšímu stavu věcí pramení z jeho osudu pro režim nepohodlného člověka, který byl na prahu svého mládí pronásledován (Zábranovi rodiče byli odsouzeni ve vykonstruovaných procesech) a který se už nikdy nemůže smířit s tímto příkořím. Jeho nenávisť se stává hybatelem jeho psaní a vytváří u něj životní pocit prohry: „*Ne, zůstat věrný jejich porážce, jejich prohře [...] teď, skoro v padesáti, to konečně vím: jediné v pocitu porážky, prohry je to, co nakonec dává životu volnost a jakousi fatální usměřenost.*“ (805)

Zábranova nesmiřitelnost nezůstává pouze u nepřátelského režimu, ve kterém musí žít, ale je absolutní, směřuje k Bohu – „*Má Bůh hrůzu sám ze sebe, že ubližuje? Ten panchart...*“ (1062), poznamenává si v deníku. Bolestné vědomí stárnutí a nemoci Zábranu posouvají k úvahám o smrti, kterou Zábrana chápe v metaforické rovině jako formu života v totalitní společnosti, kdy už lidé rezignovali na život a přijali její bezperspektivnost za svou. Dech života se převtělil do vzpomínek a do minulého, protože budoucnost pro Zábranu už neexistuje.

Tento životní pocit se u Zábrany stává prvotním hybatelem psaní deníku – Zábrana chápe svou deníkovou řeholi jako určitou formu boje s komunistickým režimem (odmítá se zapojit do organizovaného odboje proti režimu, protože v jeho řadách jsou bývalí stalinisté, kterým nedokáže odpustit). Primární pohnutkou pro spisovatele v totalitním režimu k tomu, aby psal deník, je tedy uchovávání paměti, nutnost svědčit fakty, která jsou výmluvná sama o sobě. V rovině osobní je deník oporou vlastního života, vyplývá z touhy uchopit svou minulost a zachytit čerstvé zkušenosti svého směřování k smrti. Vědomí smrti se u Zábrany zintenzivňuje s blížícím se koncem deníků.

Před závěrem deníku se stále častěji vynořují záznamy z minulosti, které vynikají svou přesností popisu a výjimečným citem pro zachycení atmosféry. V těchto záznamech před čtenářem defilují různé bizarní postavičky, přátelé z dávných let,

spolupracovníci z továrny, ale i významné osobnosti literárního a kulturního života. Tato líčení mají mnohdy groteskní nádechy (například setkání s Gustou Fučíkovou).

Médium, které je pro básníka životně důležité, slovo, je pro Zábranu zvláště významným důkazem úpadku soudobé společnosti. Zábrana si až se zlomyslnou trpělivostí zaznamenává absurdní proklamace z rádia, tisku a televize, nebo si například pohrává s tiskovými chybami, často se oblíbená slova vládnoucí garnitury objevují v parodické persifláži v jeho básnických textech. Právě víra ve slovo a jeho moc je pro Zábranu nenapadnutelnou konstantou, kterou stvrzuje svou překladatelskou praxí. A tak je překládání knih spolu s deníkem jeho „suspendované dílo“, do kterého napíná všechny své poslední síly. Deník mu zároveň slouží k formulaci překladatelského vyznání. Celoživotní vztah k autorům, které překládal, jako v prvé řadě Bunin, Jesenin, Babel, Platonov, Plathová aj., přerůstá ryze profesionální vztah v silný osobní zájem a v identifikaci s jejich údělem.

Zábranovy deníky mají v jeho tvorbě centrální postavení. Vztah k dílu je tu dvojího druhu: Zábrana si jednak zapisuje první verze textů, které potom rozpracovává do svěbytné podoby, která už může existovat mimo deník (skici jednotlivých básní), přepracovává už vydané texty a celky jednotlivých textů (například nové uspořádání sbírky *Lynč*, kterou překřtí na *Samosoud*, nebo výbor o „básnickém řemesle“ *Jak se dělá báseň*), jednak v denících reflektuje svou vlastní tvorbu a zaznamenává si okolnosti vzniku některých textů. Tak se Zábranovy deníky stávají zároveň pramenem pro editory jeho díla, kteří musí při vydání brát ohled na jeho další záměry s již vydanými texty. *Celý život* umožňuje čtenářům nahlédnout do tvůrčího procesu básníka, do nekončícího univerza jeho tvorby.

Výbor ze Zábranových deníkových zápisů vyprovokoval po svém vydání řadu kontroverzních reakcí, které se pohybovaly od osobních invektiv až po vyvozování závazných poetik – debata nad tímto deníkovým dílem navazovala na zájem samizdatového a exilového komunikačního okruhu o nesyžetovou literaturu, motivovaný především možností polemizovat osobním svědectvím s oficiální propagandou. Jako další vlivný faktor se v dané souvislosti projevila koncepce nesyžetové literatury inspirovaná u ruských formalistů a rozvíjená už od šedesátých let minulého století zejména Janem Lopatkou, která vyjadřovala nedůvěru k „literárnosti“, k umělému komponování příběhů, k prefabrikovaným námětům a důraz naopak kladla na „nesyžetovost“, přímé pojmenování, bezprostřední záznamy. S uvedenými postuláty prakticky rezonovaly například *Události* Jana Hanče (ovšem až ve vydavatelských verzích 1991 a 1995), dále tvorba raného Bohumila Hrabala, dílo Jakuba Demla, Ladislava Klímy aj.

Vedle výboru ze Zábranových deníkových zápisků *Celý život* na sebe po listopadu 1989 upoutala pozornost i *Teorie spolehlivosti* (1994) Ivana Diviše, popřípadě vydávání literárního díla Jiřího Koláře, jimž rovněž dominují různé modifikace deníkových záznamů. Ústřední roli deníkové literatury v první polovině devadesátých let v českém literárním prostředí potvrdila (různými způsoby a s rozdílnými úspěchy) také díla

autorů mladších generací (viz knihy Patrika Ouředníka, Jana Antonína Pitínského, Martina C. Putny, ale též Igora Chauna či Martina Fendrycha a mnoha dalších).

Ukázka

Setrvávám na místě, dějišti, v čase vraždy. Tam, kde nás masakrovali. Kde L., kterou jsem tak miloval, poslali vytírat podlahy v ostravských kantýnách, kde Pulinku, kterou jsem miloval zjara a v létě 1959, švihal ve věznici v Želiezovcích dozorce prutem přes ústa, kde ji jiný bachař v srpnu 1956 přeříz k večeru po práci na poli... Setrvávám tam, kde mou matku mlátili při výslechu v roce 1950 přes hlavu mokrým ručníkem a pak ji „za trest“, za to, že nevyprávěla tak, jak chtěli, nechali do rána nahou stát v *korekci* metr krát metr, kde se nedalo ani sednout a kde ze stropu tekla studená voda... Tohle byl živý čas, jediný živě prožitý čas mého života. Ten pozdější už neměl smysl, nemohl nic odčinit, poněvadž takovéhle věci ve vědomí „odčiní“ pouze smrt člověka, v jehož vědomí uvízly – ten pozdější čas už mě nezajímal, nemohl zajímat. Moje vědomí setrvává na místech a v letech, kdy nás masakrovali... Proto nikdy, do smrti žádný pardon, žádné smíření, žádné spojenectví s lidmi, kteří v těch letech dělali kariéry, předstírali, že nic nevědí a nevidí (ale věděli a viděli, jenomže si mysleli, že je to v pořádku, že my jsme ta rasa nekomunistických podlidí, *správně* dějinami určená k likvidaci, jenomže k tomu se později nikdy nepřiznali).

(727–728)

Vydání

Celý život 1–2 (uspořádali Dušan Karpatský a Jan Šulc, k vydání připravily Edita Vitoušová a Marie Zábranová), Torst, Praha 1992; 2. vydání, *Celý život* (úvodní vzpomínku napsal Václav Havel, ediční poznámku Jan Šulc, uspořádali Dušan Karpatský a Jan Šulc, k vydání připravila a jmenný rejstřík sestavila Marie Zábranová), Torst, Praha 2001.

Překlady

Francouzsky (2005): *Toute une vie*, Allia, Paris.

Reflexe

Jistě i pod vlivem celoživotního uhranutí smrtí a později i pod nápořem nemoci narůstá v Janu Zábranovi rok od roku orfický pocit, že je mluvčím mrtvých. Že je tu „v zastoupení“ těch, které režim nevyčlešitelně zranil či usmýkal až k smrti, byť se soustředí – pravda – takřka výhradně na osud svých rodičů. Zhypnotizován ne minulou, ale stále přetrvávající rodinnou tragédií, objevuje v nesmiřitelném hněvu, nenávisti – tak častá slova v jeho zápisech – svůj „úkol“: v neodpuštění shledává svou „věrnost stínům“, jakousi nepatrnou metafyzickou nadějí, že alespoň rozlíceným deníkovým svědectvím o osobní a dějinné křivdě dá zmučeným obětem i mrtvým prodloužený život, kradmou věčnost. Tak lze pochopit, proč v deníkových zápisech, jejichž obsah Zábrana nikomu nesvěřoval, je současně uložena intence, aby jednou spatřily světlo světa: nejen proto, aby spisovatel dal alespoň opožděně na pamětnou příštím genera-

cím, ale i pro metafyzické zadostiučinění až běsovské, ze mstivosti až za hrob: „*A doufám už jen v to, že mě má nenávisť k nim a má věrnost k tomu, co zardousili, přežije!*“

Jiří Cieslar: „Život v zastoupení“, *Prostor* 1993, č. 24, s. 146–147.

Snad se mýlím, neboť se mohu opřít jen o čtenářský pocit a o několik zpráv z druhé ruky: berte proto mé následné úvahy jako čistou spekulaci. Jak si však vysvětlit, že navzdory Zábranově orientaci a povaze v knize prakticky chybí například reflexe samizdatové literatury a jejích představitelů? [...] Možná, že Zábrana skutečně neměl k těmto věcem přístup a nezajímaly ho. [...] Možná také, že byl občas nespokojen i s jednáním kamarádů: možná že byl k mnoha lidem i nespravedlivý a dal svým názorům v denících průchod způsobem, který mohl redaktory vést ke škrtům. [...] Hrozně rád bych se mýlil, neboť takovýto postup by sice nic nezměnil na záslužnosti edičního činu, jímž vydání „Skoro celého života“ je, byl by však poněkud neseriózní. Zploštil by nejen faktografický a estetický rozměr textu, ale i obraz jeho autora. Je otázkou, zda by sám Jan Zábrana dnes při publikaci svých deníků nepostupoval obdobně – je však nepopíratelné, že obdobná autocenzura naprosto odporuje duchu jeho zápisků. Ostatně z delší časové perspektivy jde o čin, jenž možná jen zvýznamní skutečnosti, které chtěl utajit. Pokud totiž originál deníků náhodou neshoří, může se jeho doplnění stát prestižním úkolem pro příští editory. Již dnes si dovedu představit řadu literárněvědných studií na téma, co a proč z textu zmizelo.

Pavel Janoušek: „Celý život?“, *Tvar* 1993, č. 1, s. 10.

Ve *Tvaru* 1/1993 Pavel Janoušek na recenzi straně vyslovil svůj pocit, že deníky Jana Zábrany vydané nakladatelstvím Torst byly účelově (s ohledem na kamarády editorů) zcenzurovány. [...] Zeptal jsem se proto na 3. mezinárodním knižním veletrhu v pražském Paláci kultury dvou zástupců nakladatelství Torst, zda Zábranu cenzurovali. I bylo mi oznámeno, že si mám řádně přečíst podtitul, kde stojí, že jde o výbor. Jan Zábrana toho totiž do svých deníků napsal příliš mnoho, než aby mohly být publikovány vcelku; editoři se samozřejmě snažili celkové vyznění nezkrusit, ale přes veškerou snahu po objektivitě jsou to také jenom lidé, že. Takto – a já věřím, že jsem smysl odpovědi nepřekroutil – tedy odmrštili pracovníci Torstu mnou reprodukované Janouškovy pocity a vyslovili radost nad tím, že se o denících cosi šušká, neboť i tak lze zvýšit prodejnost knihy.

Lubor Kasal: „Cenzurované Zábranovy deníky?“, *Tvar* 1993, č. 21, s. 3.

Individuum je u Zábrany v podstatě bezbranné před Dějinami. Takový pocit nevyhnutelné bezbrannosti by znamenal pro Bersteina¹³² dusivou rezignaci, přiznání a přijetí nesvobody. Ale pro Zábranu je to skoro osvobozující – jako by ho frustrace uvedla do chodu, je to jeho veliké životní téma, a těžko si můžeme představit jeho deníky bez této beznaděje.

Jonathan Bolton: „Střet paměti a dějin“, *Host* 2000, č. 3, s. 49.

¹³² Michael André Bernstein, americký kritik, autor knihy *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History* (1994), pozn. red.

Bibliografie ohlasů

- KNIŽNĚ: L. Magdoň in *Slovník české prózy 1945–1994*, Ostrava 1994, s. 430–432.
- STUDIE: I. Kotrlá, *Akord* 1992/1993, č. 6, s. 48–53; Z. Bratršovská – F. Hrdlička, *Tvar* 1993, č. 5, s. 1, 4–5.
- RECENZE: M. Pohorský, *Nové knihy* 1992, č. 27; týž, *Nové knihy* 1992, č. 41; Z. Heřman, *Noviny* 20. 7. 1992; J. Lukeš, *Lidové noviny* 23. 7. 1992 (příl. *Národní 9*); týž, *Lidové noviny* 17. 12. 1992 (příl. *Národní 9*); V. Novotný, *Mladá fronta Dnes* 24. 7. 1992; V. Šlajchrt, *Mladá fronta Dnes* 25. 7. 1992 (příl. *Víkend*); týž, *Respekt* 1992, č. 44; (rs), *Telegraf* 1. 8. 1992; I. Málková, *Moravskoslezský den* 25. 8. 1992; P. Janoušek, *Tvar* 1993, č. 1; J. Beneš, *PRO* 1993, č. 14; J. Cieslar, *Prostor* 1993, č. 24, též in *Hlas deníku*, Praha 2002, s. 339–346; L. Kasal, *Tvar* 1993, č. 21; J. Slomek, *Telegraf* 23. 1. 1993 (příl. *Příloha*); M. B. [= Milan Blahynka], *Haló noviny* 6. 5. 1993; J. Bolton, *Tvar* 1995, č. 1; V. Mertl, *Setkání* 1995, č. 5; M. Nyklová, *Národní listy* 1995, č. 5; J. Bolton, *Host* 2000, č. 3.

Jiří Fogl

MICHAL AJVAZ: DRUHÉ MĚSTO

(1993)



Beletristické i esejistické dílo Michala Ajvaze (* 1949) tvoří celistvou filozofickou a uměleckou výpověď. Ajvazovy prózy nezapírají zázemí v postmoderní filozofii (viz též autorovy odborné studie mj. o pracích Jacquesa Derridy, Jeana-Françoise Lyotarda) i ve východních filozofických směrech. Mezi Ajvazovými jednotlivými díly je možné vysledovat i zřetelné tematické souvislosti. Již pro básnickou sbírku se záměrně žánrově matoucím názvem *Vražda v hotelu Intercontinental* (1989) a pro soubor kratších prozaických textů směřujících k aforismům a paradoxům *Návrat starého varana* (1991) se stalo stěžejním téma města jako magického prostoru, věč-

ného labyrintu světa. Próza *Druhé město* (1993) toto směřování dovršuje.

Rozsahem se *Druhé město* hlásí k novelám, ale jeho žánrové zařazení je poněkud komplikovanější. Hledačské postavení vypravěčského subjektu putujícího Prahou, prostory druhého města i s pomezími „meziprostory“ nabádají k jeho zařazení mezi „romány cesty“. Hledání jiného a setkávání s odlišným v průběhu hrdinova putování nabývá charakter zasvěcování. Iniciační princip je ukryt už v knize s fialovými deskami, ke které je hrdina-vypravěč přitahován tajemnou silou. Obsahují jej i setkání s lidmi a tvory, kteří ústřední postavě vypravěče sdělují svá svědectví o jiném světě – varující vědecký pracovník klementinské knihovny, návštěvník malostranské kavárny; ale především příslušníci druhého města – obchodník, jenž hrdinovi-vypravěči daruje kouzelnou tekutinu umožňující létat, majitel recitačního ptáka a pták samotný, zraněný rejnok a zvláště ochránce chrámu. Impulzy, jež protagonista získává v těchto setkáních, odkazují k pravidlům pohádkové narace. Text současně balancuje na hraně žánru dobrodružného románu, respektive románu s tajemstvím. Vypůjčuje si i rekvizity těchto žánrů – tajemný podzemní chrám, nesrozumitelné nerozluštěné písmo, nebezpečná zvířata, s nimiž je třeba vést boj na život a na smrt, divokou džungli, krásnou dívku, jež alternativní svět vlastně ovládá, atd. Úsilí vypátrat, kam mizí lidé, kteří nastoupili do zelené tramvaje, zjistit, co se s nimi stalo, jestli žijí a jak, dává próze detektivní rozměr a logicky ústí ve snahu nalézt, co se skrývá za naším světem, a odhalit jeho principy.

Motiv knihy jako čehosi tajemného, do sebe uzavřeného a v určitém smyslu bezúčelného odkazuje k prózám Jorge Luise Borgese. Už sama kniha je metaforou naší

představy světa jako řádu a světa, jaký možná je: poskytující pouhé indicie ke svému interpretování; svět neuzavřený, neproniknutelný, skrývající v sobě další světy s jejich principy, další okraje světů a jejich středy. Ač příběh začíná vypravěčovou neodolatelnou touhou vytáhnout knihu z antikvární police a otevřít ji, ač je do jejího nesdělného písma vtahován, ač se s ním setkává v různých tiskovinách a na vývěsných štítech druhého města, s nímž je náhle konfrontován, ač mu litery z jedné jediné knihy, kterou si přinesl domů, zaplavují knihovnu, přelézají do jiných knih jako zhoubná nákaza, zůstává toto písmo pro hlavní postavu po celou dobu nečitelné.

Knihy z antikvariátu plní svůj motivační úkol: vzbudí hrdinovu touhu vyřešit záhadu, kterou pro něj sama představuje, a pít se po dalších otázkách, jež mu setkávání s jevy druhého města nabízejí. Zda-li je nalezená kniha opravdu kultovním textem, zůstává nevyřešeno. Její písmo je totožné s tím, kterým jsou tištěny noviny druhého města. Druhé město má své ságy a posvátné texty, ale národní epos *Zlomená lžička* mají za úkol přednášet recitační ptáci. Už tím je zpochybněn význam, který v „našem světě“ knize, psanému a tištěnému textu, přikládáme, a otevírá se otázka po možnosti pochopení jiného systému s odlišnými hodnotami, jež ovšem vetřelec může interpretovat jen skrze svoji vlastní zkušenost, kterou má v sobě zakódovanou svým vlastním „městem“. Nebo naopak: „Četl jsem kdesi, že knihy pojednávají jen o jiných knihách, že znaky poukazují zase k jiným znakům, že kniha nemá nic společného se skutečností, že spíš skutečnost sama je knihou, protože je vytvořena jazykem.“ (140)

Druhé město se hrdinovi-vypravěči ukazuje jako druhá strana jeho města Prahy, protože pro nás existuje jen to, „co se včleňuje do her, které hraje: není divu, že nic nevíme o světě, který se prostírá za okrajem prostoru těchto her; asi bychom si jej ani nevšimli, ani kdyby pořádal své slavnosti přímo uprostřed našeho denního shonu“ (59). Při svém putování protagonista mimoděk odkrývá topografii Prahy, o čemž svědčí už názvy většiny kapitol (*V univerzitní knihovně, Petřín, Malostranská kavárna, Zahrady, Bistro na Pohořelci, Na věži, Obchod v Maiselově ulici, Karlův most, Vinárna U hada*), a funguje jako svébytný průvodce městem: Čtenáře zavádí do antikvariátu v Karlově ulici, do Klementina, na Petřín, na Pohořelec, do Malostranské kavárny, na filozofickou fakultu, na věž malostranského Mikulášského chrámu, na Staroměstské náměstí, ale i do předměstských zahrad.

Praha se stává viditelným pozitivem, druhé město křehkým, nezřetelným negativem. Tatáž krajina je prostorem pro dva světy, které se navzájem téměř nepotkávají, neprolínají. A to jak ve fyzické rovině – druhé město se rozprostírá v netušených podzemních prostorech, v „meziprostorech“ stěn, bytů, za pověšenými kabáty, v dutinách soch atd., tedy v alenkovské říši za zrcadlem; ale k setkání nedochází ani v rovině ideové. Dvě rozdílná společenství osidlují tentýž prostor, aniž by o sobě navzájem mnoho věděla, a zabydlují jej svou kulturou, mýty, náboženstvím i dějinami, přivlastňují si jej, svými příběhy, svými texty.

V noci se v jinak přehledné a všední Praze probouzí jiný život, život druhého města – v dutých sochách se otevírají bary i řemeslnické dílny, obchody v noci nabízejí jiný sortiment... Jako má Praha svou každodennost, i její altera pars prožívá dny všední i sváteční. Vypravěč-hrdina se setkává s útržky druhého města, sleduje výseky jeho běžného života, proniká i do jeho rituálů. Příslušníci druhého města jej však odhalují a pronásledují. Je vetřelcem, cizincem. Ovšem i to je zrelativizováno: „*Nikdo není cizincem, všichni se jen vrací.*“ (80) Z této pozice se snaží odhalit principy světa „za zdí“ a nalézt jeho „střed“, protože se domnívá, že „*tam za hranicí je ukryté tajemství našeho světa, doopravdy žít budeme moci až potom, až se vrátíme z druhé strany. [...] máme naději, že tam za hranicí konečně uvidíme prvotní tanec, jehož stopou je náš svět*“ (18).

Hrdinovo pátrání se však jeví jako naivní, bezúčelné. Při svých expedicích si začíná být vědom toho, že „*hranice našeho světa není vzdálená, netáhne se na obzoru nebo v hlubinách; bledě světélkuje v nejtěsnější blízkosti, v šeru okrajů našeho těsného prostoru, koutkem oka pořád nahlížíme, aniž bychom si to uvědomovali, do jiného světa*“ (8). Na oné hranici se pohybuje lehce (ovšem vždy v noci, jen jako by na pomezí spánku a bdění), ale nahlédnout „do středu“ druhého města – tedy pochopit jeho zákonitosti – nelze. Možný důvod nabízí recitační pták Felix, jenž odkrývá pravděpodobně tabuizovaný rituální text: „*Místa, kterým říkáme okraje, jsou tajným středem,/ na jehož okrajích žijeme. Pták Felix, recitátor,/ který seděl na rameni lesklých robotů bloudivých galeriemi,/ však praví: tento tajný střed je sám jen okrajem/ vzdálenějšího středu, poslední střed září ve snu/ za tisíci hranicemi, nikdy k němu nedojdeš.*“ (107)

Přesto se hrdina-vypravěč vydává na expedici do druhého města – nikoliv v noci, kdy jedině se mu prozatím dařilo pomezím druhého města pohybovat, ale za denního světla. „Bránu“ druhého města hledá (inspirován hledáním brány pekelné v mýtech a pohádkách) ve svém vlastním světě a logicky ji začíná hledat tam, kde se se zprávou o existenci druhého města setkal poprvé, čili v Klementinu. Hranice mezi oběma světy je nezřetelná – knižní police prorůstají do pralesa, prales prorůstá do knih. Ale ani tentokrát do druhého města cestu nenachází a z jeho okraje – džungle, v níž narazil na chrám a jeho strážce – se vrací zpět. Ovšem v samotném závěru se vydává k zelené tramvaji znova...

Čím více se hrdina-vypravěč snaží proniknout do druhého města, tím více se mu to, co nalézá, stává nesrozumitelným, přestože mu stále nové indicie a současně „interpretační modely“ nabízejí sami obyvatelé druhého města. Ačkoliv mluví hrdinovým jazykem, jejich promluvy jsou sdělné jen částečně. Vzletné sentence plné metafor a jazykového humoru často hraničí se surreální hříčkou. Vypravěč vypovídá strohým, čistým, jasným jazykem, jenž ovšem tkví v jeho (tedy „našem“) světě a o něm vypovídá. Tímto jazykem je však druhé město neuchopitelné. Z běžného úhlu pohledu je jeho realita s lyžařskými vleky a rybami v dutých skleněných so-

chách ve ztemnělých pražských ulicích bizarní, bizarním a absurdním se jeví i obsah rozhovorů obyvatel druhého města. Řád světa „za zdí“ se promítá jedině v jazykové rovině, jazyk a narace je oním vypovídajícím znakem. Moc slova a textu dokládá i vypravěčovo náhodné setkání se ztrhaným, sešlým a vyčerpaným Dargúzem, božstvem druhého města – jen v mýtech a rituálních textech, v naraci je nesmrtným a nepřemožitelným bohem.

Hranice mezi porozuměním a nečitelností, smyslem a nesmyslem je tím hledaným pomezím mezi „naším“ a druhým městem: „[...] *do druhého města může vstoupit jen ten, kdo odchází s vědomím, že cesta, na kterou se vydává, nemá žádný smysl, protože smysl znamená místo ve tkáni vztahů, vytvářejících domov, že dokonce není ani nesmyslná, protože nesmyslnost je jen doplňkem smyslu a patří do jeho světa.*“ (154–155)

Opravy ve druhém vydání tohoto Ajvazova románu zásadně neměnily ani jeho podobu, ani vyznění, v podstatě pouze korigovaly odchylky a chyby vzniklé při redakčním a technickém zpracování edice z roku 1993.

Stylově i tematicky Ajvaz čerpá z borgesovského psaní, jeho próza má zázemí v soudobé evropské filozofii, nezapírá však ani blízkost buddhismu. Ajvazova „Praha magická“ vyrůstá z tradice česko-německé pražské literatury, zjištěná imaginace směřující vysoké a nízké i iniciační charakter narace ji sblížuje s tvůrčím gestem Daniely Hodrové a Jiřího Kratochvila.

Ukázka

Stoupal jsem příkrými uličkami podél zadních traktů paláců, nespěchal jsem, nevěděl jsem, kudy se dám za příštím rohem. Přemýšlel jsem, jaké budu mít v druhém městě zaměstnání – budu zlatokopem v knižní džungli, mnichem v klášteře v podkroví libeňského činžáku, rybářem, který vyplouvá za úlovkem na temné vnitřní moře a vidí v dálce svítit večerní lampy pokojů? Dřív jsem se bláhově domníval, že je možné v druhém městě strávit dovolenou, vrátit se a napsat o svém pobytu knihu. Dobrá, zanechám tu tedy knihu o setkání a o hranici. Mé příští knihy už budou psané písmem druhého města a vytištěné v nočních tiskárnách, ukrývající se za kabáty ve skříních. Možná se některá z mých knih objeví na polici antikvariátu, možná se někdo uchýlí jako já do prodejny před sněhovou vánicí nebo před deštěm, s údivem zahlédne jemnou ženskou ruku, která se z druhé strany vsune mezi svazky na polici, roztáhne mezi nimi mezeru a pak do ní vloží knihu: užaslý návštěvník knihu vytáhne a otevře, bude se dívat na stránky, pokryté neznámými znaky, potom se skloní a nahlédne do tmavé skuliny, která zbyla mezi knihami na polici, uvidí světla, míhotající se na černé hladině, ucítí pach kamenných chodeb.

(158–159)

Vydání

Druhé město, Mladá fronta, Praha 1993; 2. opravené vydání, Petrov, Brno 2005.

Ceny

Výroční cena Mladé fronty za rok 1993.

Reflexe

Románová kompozice putování a objevování jako by shrnovala a dále prohlubovala Ajvazův styl, postupy uvolňování možného. Jeho třetí kniha mohla být inspirována a ovlivněna Teorií stříbrného vozu (z prozaického souboru *Návrat starého varana*, 1991), zálibným přihlížením samopohybům výrazu, nasloucháním šelestům rodícího se (ne)smyslu, autorovým názorem teoretickým, znechucením *postmortálním turismem* atd. Přináší ucelenou vizi postupně odkrývaného jiného řádu, prostoru vyšinití a rozpomínání.

Luboš Merhaut: „Druhé město, kniha cesty“, *Literární noviny* 1993, č. 37, s. 6.

Paradoxem *Druhé město* – a zjištěním, na němž se Ajvazův román musel zastavit – je totiž to, že se o něm vyprávět nedá. Všecko, co umíme vyslovit, obsadíme pro náš svět; a snad i to, o čem mlčíme... Jsou proto literární modely „druhých měst“, uvězněné v nutnosti opakovat pouze příběhy „měst prvních“, jen efektními kulisami pro lingvistické a filozofické hry? Spíše máme jen jedny příběhy, o jejichž smysl se pokoušíme stále znovu a znovu.

Pavel Janáček: „Paralelní světy uvnitř magické Prahy“, *Lidové noviny* 29. 7. 1993 (příl. *Národní* 9).

Motiv světa skrytého za světem běžným se v literatuře objevuje velmi často. Ajvaz nepřináší nic zásadně nového a pohybuje se jen po povrchu, v náznacích. Jak vlastně onen záhadný svět vypadá, se nikdo nedozví. Přesto však autor tento motiv zpracovává zajímavě a v závěrečných kapitolách mimořádně jímavě. Při zpětném zkoumání knihy se však vyjevuje jistá nevyrovnanost. Většina kapitol střední části popisuje pouze epizody, které nijak zvlášť nenavazují na text předcházející, ani nepředznamenávají text následující. Dokonce se zdá docela pravděpodobné, že kdyby kapitoly 3 až 19 úplně vypustil, smysl a celkové vyznění knihy by to zásadně neovlivnilo. Jediné, co stále udržuje pozornost, je touha odhalit spolu s hrdinou tajemství *Druhé město*.

Pavel Mandys: „Najít si své Druhé město. Pozoruhodná románová skladba Michala Ajvaze“, *Český deník* 23. 7. 1993, s. 10.

Ajvazova imaginace si nehraje se slovy, nezakouší jejich podstatu, nekupí odvážné či křehké metafory, nevystavuje logiku složitým zkouškám. Co ozvláštňuje, jsou situace, v nichž jako by bylo „zakleto“ samo tajemství skutečnosti. Jeho cesta odsud tam, její jednotlivé zastávky až nápadně připomínají iniciační obřady. Současně se však podobají onomu zvláštnímu stavu přechodu mezi bděním a spánkem, kdy ještě zcela nespíme a ozvěny okolního světa k nám stále pronikají, ale už sníme v prvních obrazech nočního dobrodružství.

Jan Gabriel: „Cesty do druhého možného světa. Další imaginativní próza Michala Ajvaze“, *Mladá fronta Dnes* 2. 8. 1993, s. 11.

Tah rozmáchlých souvětí, poněkud hekticky napěchovaných mnohonásobnými obrazy, říše svobody pro záměrně (jistě staropražsky) spletitá odbočení Ajvazovy reflexe, má největší přednost ve vnitřním protitahu, v imanenci pobavenosti a ironie. Kam jsme to ale tažení, jaká je naše odměna? – Předestřen je náhodný, o to více lpěný svět bez duhových tahů, jehož jedinou skutečnou kvalitou je diskriminace totality světa našeho. Jinakost, Ajvazův výkon snad ospravedlňující meta, je bez přestání srážena liberalismem obrazivosti, která paradoxně spíše než „jinam“ poukazuje na tvořící já, na dirigenta, jehož pohyby jsou tak nápadné, že zastihují orchestr. Hravost, zpočátku milá, vysílená ovšem opakováním, zviditelňuje více hrajícího si než svou vlastní autonomii a nenahrazuje tak absenci lidského osudu, hlubiny srdce a podobných atributů klasické prózy.

Jan Černý: „Problematičnost Michala Ajvaze“, *Host* 1993, č. 6, s. 188.

Slovo autora

Dargúz, mytická bytost vašeho románu, mihne se na konci v jakési připomínce odcházejícího Krista. Nebo je to jinak?

Dargúz má především vztah k mýtům o umírajícím a znovuzrozuujícím se božstvu. Je tu i určitá zvuková podobnost se jménem boha Tammuze. Tenhle motiv opět souvisí se vztahem světa tajemství a běžné logiky, centra a okraje, neproblematického řádu a něčeho, co přichází z hlubin mořského světa, temnot džungle, Asie atd. Mýtus o umírajícím a znovuzrozuujícím se božstvu se stává výrazem určitého životního procesu, kdy nejprve člověk příkládá v životě smysl nějakému neproblematickému řádu, a pokládá ho za jediný možný, a když se pak setkává s tím „druhým“ světem, tak jednou třeba tento řád nevydrží nápor a rozpadne se, protože si člověk uvědomí, že existuje i něco jiného, náš každodenní svět z tohoto zážitku zahyne, ale zároveň se obrozuje, nachází svoje hlubší prameny. Komplex znovuzrozuování souvisí zároveň s problematikou střed a okraj, zapomenutý originál atd. – ale tohle si člověk uvědomí až tehdy, když je kniha napsána. Hovořili jsme o iniciačním románu – iniciace je v podstatě znovuzrození a podstatnou funkcí literatury je, že by k znovuzrození v tomto smyslu, jak jsme o něm mluvili, mohla vést.

„Mým pohybem je kroužení na místě“ (rozhovor vedl Petr Kotyk), *Literární noviny* 1995, č. 31, s. 6.

Bibliografie ohlasů

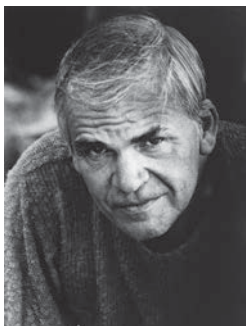
KNÍŽNĚ: J. Trávníček, *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata modní prózy*, Brno 2003, s. 131–134. STUDIE: J. Kříž, *Tvar* 1993, č. 37/38, s. 7; J. Rulf, *Reflex* 1995, č. 45, s. 30–35; M. Ljubková, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1998, č. 11, s. 64–68; J. Urbanec, *Tvar* 1999, č. 3, s. 11; týž *Autenticita a literatura* (ed. V. Křivánek), Praha–Opava 1999, s. 54–55; též in *Střídavý čas naděje. K české literatuře po roce 1945*, Opava 2002, s. 106–110; P. Brycz, *Dotyk* 1999, č. 4, s. 54–55; A. Haman, *Tvar* 2001, č. 17, s. 6–7; D. Hodrová, *Česká literatura* 2003, č. 5, s. 605–611, M. Suchomel, *Česká literatura* 2004, č. 4, s. 453–464; O. Kutra, *Tvar* 2007, č. 11, s. 14. RECENZE: J. Navrátil, *Tvar* 1992, č. 8; J. Černý, *Host* 1993, č. 6; P. Janáček – J. M. Navrátil – M. Pi-

lař, *Iniciály* 1993, č. 35; J. Lukeš, *Nové knihy* 1993, č. 28; J. Malura, *Tvar*, 1993 č. 33/34; K. Chvatík, *Tvar* 1993, č. 49/50, též in *Od avantgardy k moderně*, Praha 2004, s. 333–337; L. Merhaut, *Literární noviny* 1993, č. 37; P. Mandys, *Český deník* 23. 7. 1993; P. Janáček, *Lidové noviny* 29. 7. 1993 (příl. *Národní 9*); J. Gabriel, *Mladá fronta Dnes* 2. 8. 1993; Z. Heřman, *Svobodné slovo* 17. 8. 1993; J. Peňás, *Lidové noviny* 12. 10. 1993; I. Šabovičová, *Denní Telegraf* 8. 11. 1993; L. Soldán, *Svobodné slovo* 15. 12. 1993; L. Rous, *Labyrint* 1994, č. 1; I. Mirošovský, *Labyrint* 1994, č. 3; J. Peňás, *Mladý svět* 1994, č. 5; Z. Mitáček, *Jihovýchodní pošta* 1994, léto; K. Souček, *Plzeňský deník* 14. 6. 1994; Š. Vlašín, *Naše pravda* 1995, č. 42; Z. Mitáček, *Verze* 96 1996, č. 1; J. Tlustý, *Host* 2005, č. 10; L. Kasal, *Tvar* 2005, č. 18.

Kateřina Bláhová

MILAN KUNDERA: NESMRTELNOST

(1993)



V pořadí šestý román Milana Kundery (* 1929) má v mnoha ohledech výjimečné postavení. Především je prvním románem, který autor pro české vydání musel překládat z francouzštiny. Román sice ještě vznikl v češtině, ale v průběhu práce na definitivní verzi francouzského vydání autor do překladu neustále zasahoval, upřesňoval jej, dotvářel francouzské formulace a text tak doznával podstatných změn až do okamžiku poslední korektury. Výsledkem je, že původní česky psaný rukopis představuje jen torzo výsledného románu. *Nesmrtelnost* je rovněž románem, který umístěním svého příběhu i tematikou poprvé zcela opouští autorovu

„starou vlast“ a přesouvá pohled na francouzské reálie. Kniha se tak stává základem často opakovaného tvrzení, a to především ze strany francouzské, německé a anglosaské literární kritiky, že Kundera je francouzským spisovatelem českého původu. V neposlední řadě pak román završuje tu etapu Kunderovy tvorby, která od prvních povídek *Směšných lásek* (1963) zkoumá „*lidský život v pasti, kterou se stal svět*“,¹³³ a současně zahajuje etapu novou. Zmíněná past se tímto románem totiž mnohem zřetelněji přesouvá z vnějšího světa dovnitř, do myšlení a jednání hrdinů, kteří dospívají ke zjištění, že „*já je někdo jiný*“, a pokoušejí se uniknout z tohoto „jiného“ osudu. Toto zjištění bude tematizováno hned v následujícím románu *Pomalost* (*La lenteur*, 1994) a objeví se v úvahách o politicích jako tanečnicích na jevišti světa a o prolnutí soukromého a veřejného, soustředících na sebe téměř výhradní pozornost v románu *Identita* (*L'identité*, 1997), a napojí se na velký evropský mýtus Odysseova návratu v Kunderově románu *Nevědění* (*L'ignorance*, 2000). A konečně je *Nesmrtelnost* pokračováním myšlenkové linie Kunderovy románové tvorby, která vzdaluje čtení těchto textů konkrétním reáliím (politickým či společenským) a přetváří jednotlivé romány do podoby autorova osobitého vkladu ke zvažování problémů lidské existence.

Vyprávění je v *Nesmrtelnosti*, podobně jako u předchozích autorových románů, promyšleně komponováno. Román je složen ze sedmi dílů rozdělených do krátkých částí, budovaných jako dějově nebo myšlenkově uzavřené jednotky, sentence. Tyto

¹³³ Kundera, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*, Toronto 1985, s. 201.

jednotlivé „celky“ se navzájem propojují a vzájemně na sebe odkazují. Sítí motivů a jednotou témat vytvářejí text jako stereoskopickou strukturu „mikročástí“. Každá z částí rozvíjí některou z předešlých a vnáší do románu nové dějové, ale častěji spíše významové napětí. Ale i zpětně jednotlivé části ještě významově dotvářejí předešlé, textově nezřídka velmi vzdálené úseky vyprávění. Dva paralelně vyprávěné příběhy, které stojí v základu *Nesmrtelnosti*, tak vytvářejí jednotný proud vyprávění, v němž si vzájemně přinášejí a nabízejí nové sémantické varianty a aktivují čtenáře pro shledávání dalších možných významů. Ale teprve románový celek symfonizuje všechny rozehrané tóny a melodie narativní skladby.

Jednotlivé díly *Nesmrtelnosti* jsou od sebe odlišeny i tempem a způsobem vyprávění. První díl *Tvář* je postaven na příčinné následnosti a dominuje v ní vypravěč jako stvořitel textového světa. Z gesta ženy, kterou vypravěč pozoruje u plaveckého bazénu, nechává před očima čtenářů „zrodit“ hlavní postavu vyprávění – Agnes. Tímto iniciačním gestem vyhlašuje vypravěč svrchovanou moc nad svými postavami. Druhý díl *Nesmrtelnost* je kombinací historické fresky a eseje a na scénu přivádí postavu Johanna von Goetheho a Bettiny von Arnim. Třetí díl *Boj* se vrací zpět k postavě Agnes a přináší zrychlení tempa vyprávění, což se opticky projeví v rozčlenění vyprávění do jednadvaceti krátkých částí, které mají, v protikladu k ostatním částem románu, vlastní názvy, sloužící jako vymezení dílčích témat, nad nimiž vypravěč zakládá své úvahy. Čtvrtý díl *Homo sentimentalis* je románovým esejem, v němž se významově zúročují motivy obou paralelních příběhů. Spolu s vypravěčem jsme ve vyprávění dospěli do určitého bodu, v němž náš průvodce provede jakési ohledání významového prostoru, které vyprávění vymezilo, a připraví jej pro další rozvinutí v následujících dílech. V pátém dílu (*Náhoda*) se dosavadní jednotné vypravěčské hledisko rozdělí mezi tři protagonisty vyprávění – Agnes, Avenaria a vypravěče, jenž jako autor právě čteného románu sestupuje do svého díla (na rovinu příběhu), povečeří s profesorem Avenariem a vykládá mu historku, kterou ráno slyšel v rádiu, o dívce spáchavší na dálnici sebevraždu. Tato historka předznamenává smrt hlavní postavy Agnes, stává se jejím osudem. Každý z jednotlivých aktérů románového mnohohlasí, které rozeznělo tento díl (ale spíše nežli o hlasu je na místě mluvit o pohledu), přitom zdánlivě sleduje jen vlastní part ve vyprávění a odpovědnost za jejich významové splynutí je realizována prostřednictvím vypravěče románu (jenž je Kunderovou specifickou variantou vševědoucího vypravěče) a do značné míry na ní participuje i čtenář. Šestý díl *Ciferník* vnese do vyprávění časovou anachronii a spolu s ní vstoupí na scénu nová postava (Rubens). Sedmý díl *Oslava* inscenuje v pěti krátkých kapitolách scénu setkání vypravěče s postavami jeho románu a zakládá tak zvláštní hru spočívající v napětí ve fikčním světě: text, který se v předešlých částech tematizoval jako akt psaní, jako fikční svět, překračuje tímto setkáním hranici mezi plánem vypravěče a plánem postav, která zajišťovala jeho vnitřní stabilitu. Textová a ještě spíše významová koherence však přesto zůstane zachována, a naopak získává

tímto aktem subjektivizace svébytnou identitu. Stává se specifickou formou osobní výpovědi a současně potvrzuje skrytou ironickou rovinu sdělení, jehož je román nositelem, a která přeskupuje jeho dosavadní významové souřadnice a podtrhuje noetický charakter románu.

V základě románové kompozice *Nesmrtelnosti* je dvojice příběhů. První sleduje osudy a vztahy mezi Agnes a Laurou, dvěma pařížskými sestrami, a to v průběhu velmi krátkého časového úseku. Druhý příběh je věnován Goethovi a jeho mladičké obdivovatelce Bettině von Arnim, který vypravěč re-konstruuje na základě několika dopisů a Goethových deníkových záznamů. Převyprávět však fabuli obou příběhů je značně komplikované a Kundera v doslovu k českému vydání sám doznává, že to bylo jeho záměrem, který podrobněji vyjádřil v jednom z dřívějších rozhovorů. Při zamýšlení se nad možnostmi románu v mediálním věku, ve věku zjednodušujících příběhů dospěl k závěru, že román si může uchovat svoji podstatu jen tehdy, když nebude moci být převyprávěn – a tedy zjednodušen. Tomuto názoru plně odpovídá Kunderovo detailní promyšlení literární kompozice, které je součástí jeho autorské strategie už od dob prvního románu *Žert* (1967) a které důsledně rozbíjí kauzalitu založenou na dějovém napětí. I takto je zdůrazněno, že v základě Kunderova psaní stojí myšlenka, téma, prozkoumávání existenciální možnosti, pro niž je postava vyjádřením. Kundera v doslovu tvrdí, že „*představa celkové architektury je u mne součástí prvního nápadu, z něhož se román rodí*“ (348), a náročnost svého autorského stylu sám reflektuje: „*Jestliže můj čtenář přeskočí jednu větu mého románu, nebude mu rozumět.*“ (350) Přesto si jeho romány uchovávají mimořádnou čtivost a jsou připraveny jak pro čtenáře, kteří chtějí text zkoumat v různých sémantických rovinách a strategiích, tak i pro čtenáře, kteří se soustředí jen na dějovou linii.

Epický základ *Nesmrtelnosti* tvoří osudy hlavní hrdinky Agnes, která po mnohaletém manželství a životě stráveném v Paříži reflektuje svoji stávající životní situaci. Vedle Agnes se v tomto příběhu pohybují i další postavy, které v duchu Kunderova způsobu výstavby tématu představují jeho další varianty a další existenciální rozhodnutí. Postavy u Kundery totiž nejsou definovány prostřednictvím popisu či charakterizace, jejich vlastnosti jsou modelovány před čtenářem v procesu čtení, a to tak, že protagonisté vstupují do různých situací či pod různé pohledy ostatních románových aktérů. To zajišťuje jejich sémantickou otevřenost a současně vyžaduje ochotu čtenáře participovat na tomto procesu „pojmenovávání“. Text nezachovává časovou následnost příběhu, vypravěč ji porušuje nejenom častými digresemi a komentáři, ale události jsou vyvolávány z minulosti či z budoucnosti tehdy, když si to projednávané téma žádá. I tím je zdůrazněna vnitřní hierarchizace textu, v němž úvahové pasáže stojí nad vlastním dějem příběhu. V klíčové části románu se Agnes rozhoduje, zda má opustit Paříž i svou rodinu, přesídlit do Švýcarska a zde začít znovu, „*opravdověji*“. Toto zvažování aktivuje minulé události v jejím životě, které teprve touto myšlenkovou operací jako by získávaly svou vnitřní příčinnost směru-

jíci k Agnesině odhodlání rozejít se s dosavadním způsobem života. Realizace onoho rozchodu však hrdince není umožněna, při návratu do Paříže, poté co dospěla k určitému rozhodnutí, umírá jako oběť dálniční autonehody.

V paralelním románovém příběhu potkáváme postavy, které mají své skutečné historické protějšky. Na základě úlomků korespondence a deníkových záznamů rekonstruuje vypravěč příběh zvláštního vztahu mezi šedesátiletým Johanem von Goethem a Bettinou, mladičkou ženou básníka Achima von Arnim. Jak záhy pochopíme, Bettina flirtuje se stárnoucím spisovatelem nikoliv proto, že by ji zajímal on osobně. Přitahuje ji Goethova nesmrtelnost, respektive posmrtná sláva, a domnívá se, že část jeho nesmrtelnosti by mohla dopadnout i na ni, pakliže se jí podaří spojit vlastní příběh s jeho. Začne proto podávat písemné svědectví, do značné míry smyšlené, o svém poměru s básníkem. Goethe se jí pokouší zbavit, ale současně má respekt před jejím psaním. Ví, že i Bettininým prostřednictvím vstoupí do dějin, a záleží mu na obraze, který mu bude dějinami přisouzen. Také on, podobně jako Agnes v zrcadlovém příběhu, dojde k osvobozujícímu rozhodnutí.

Spojení obou příběhů zaručuje autoritativní vypravěč, jenž odhaluje svou roli stvořitele, tematizuje se jako autor vyprávěného, které tím odkrývá svou fikční existenci. Tato autorská strategie auktoriálního vypravěče je vlastní Kunderovým románům od *Knihy smíchu a zapomnění* (1981) a autor jí tematizuje akt psaní a navrhuje určité sémantické souřadnice pro interpretaci. V *Nesmrtelnosti* je však tato specifická role textu ještě dále modifikována. Vypravěč, jenž vyprávěním sám na sebe ukazuje jako na demiurga textového světa, sestupuje mezi své postavy a jako jedna z nich s nimi rozmlouvá o právě psaném románu. Text se tímto způsobem subjektivizuje a současně se stává specifickou odpovědí na výtky literární kritiky v souvislosti s předchozími Kunderovými romány – totiž, že právě tato autorská strategie ponechává čtenáři jen minimum místa pro vlastní interpretaci. Strategie autorského vypravěče *Nesmrtelnosti* odkrývá neoprávněnost této výtky.

Součástí Kunderovy poetiky je rovněž pojetí eseje jako rovnocenné součásti románové kompozice. Esej u Kundery netvoří vlastní významový plán a není ani v textu zřetelně oddělen od příběhové roviny. V neustálých digresích, komentářích a odbočkách vypravěče se v textu permanentně zpřítomňuje, aktivuje čtenářovu pozornost, modifikuje sémantické klíče románu a zdůrazňuje kompozici textu jako sítě vztahů, v jejichž napětí se utváří význam. Kompoziční i významové možnosti eseje rozpoznal Kundera už ve své první románové práci *Žert* a od této knihy se eseje stal trvalou součástí i všech následujících románů. Kunderovo chápání role eseje v prozaickém textu se odráží ve studiích z *Umění románu* (*L'art du roman*, 1986), které se věnují románové poetice a vývojovým souvislostem románového žánru. V souvislosti s *Náměsíčníky* Hermanna Brocha zde autor píše: „*Různé prvky (verše, vyprávění, aforismy, reportáž, eseje) jsou spíše juxtaponovány než spojovány v opravdovou „polyfonickou“ jednotu. Vynikající eseje o degradaci hodnot, i když je prezentován jako text psaný jed-*

nou z postav, může být snadno chápán jako úvaha autorova, jako pravda románu, jeho resumé, jeho teze, a může tak narušit nezbytnou relativitu románového prostoru. [...] Nesplněné jeho díla [Brochových Náměsíčníků] nám umožňuje pochopit nezbytnost: [...] 3) nového umění specificky románového eseje (takového, který nechce přinášet apodiktické poselství, ale zůstává hypotetický, hravý nebo ironický).“¹³⁴

Románový esej i příběh se tak snoubí dohromady a vytvářejí prostor pro autorovo prozkoumávání problému lidské identity, které je permanentní součástí každého jeho románu a průběžně a s různou intenzitou se vynořuje i v textovém světě *Nesmrtelnosti*. Latentně přítomné otázky, fungující jako bodové světlo, pod nímž se ocitají všechny postavy příběhu, znějí: V čem spočívá lidská identita, když vždy vychází jen z kontextu omezeného množství gest a modelů chování, kterými ji poměrujeme? V čem spočívá jedinečnost lidského osudu, když jej vždy dosazujeme do již dopředu nachystaných, a tedy známých rámců? A může vůbec jedinec aktivně ovlivňovat nikoliv velké dějiny, ale svůj vlastní život?

V Kunderově románu lze najít řadu prvků charakteristických pro postmoderní literaturu (aluzi a jiné prvky intertextuality, tematizaci psaní a odhalování fikce jako konstrukce), z filozofického pohledu bychom mohli uvažovat o výstavbě *Nesmrtelnosti*, především v souvislosti s příběhem Johanna von Goetha a jeho mladičké obdivovatelky, jako o specifické reakci na dekonstruktivistické myšlení, přesto spíše než obě zmíněné možnosti pokračuje Kunderův román ve specifické cestě, kterou vyznačilo existenciální myšlení. A to především pozdní myšlení Martina Heideggera (na nějž se Kundera odvolává i v esejistických studiích *Umění románu*), problematizující vztah jedince a světa a pokoušející se nalézt východisko z úzkosti, která pramení z potřeby dopátrat se smyslu vlastní existence. Myšlení, které dochází až v jakousi apoteózu radikálního činu. Kundera ovšem jen jednoduše nenavazuje na Heideggerovu oslavu činu tím, že by ji dosadil do románového prostoru a přeměnil tak román na ilustraci Heideggerových tezí. Mnohem více je u něj patrný vliv skeptického pohledu francouzského literárního existencialismu (Jean-Paul Sartre, ale ještě spíše Albert Camus). Kunderovo vyprávění promýšlí možnost činu v konkrétních podmínkách postav jako existenciálních možností, subjektů vymezených svojí konečností i jedinečností, a dochází k zpochybnění činu ve smyslu osvobozujícího aktu. Ve svém důsledku se totiž činy obracejí proti svým původcům, jak píše Milan Kundera v knize esejů *Zrazené testaments* (*Les testaments trahis*, 1993). Téma tak současně nastoluje otázku skutečné odpovědnosti za činy. Přes určitou ironii, pod jejímž pohledem se jednání románových postav ocitá, zdůrazňuje i *Nesmrtelnost* jako jedinou eventualitu pro obhájení nezaměnitelnosti lidské existence a individuality odvahu k činu, jakkoliv tragické gesto to v případě Kunderových postav je.

¹³⁴ *The Art of the Novel*, London 1988, s. 65. Překlad T. K.

Podobně, jako je tomu i v případě ostatních Kunderových románů, i *Nesmrtelnost* svým titulem odkazuje k základní sémantické lince vyprávění. Téma nesmrtelnosti je zde nastoleno v souvislosti s konvolutem dalších témat, která se podílejí na její významové výstavbě a ke Kunderově základní otázce připojují problém postavení člověka ve světě znaků. Součástí onoho konvolutu témat je gesto jako kontrast jedinečného a stále se opakujícího, osobní svoboda a odvaha k volbě, sebeprojeke a její proměna v očích toho druhého, masky, za nimiž člověk ukrývá svoji totožnost, a především vztah člověka k času jako k hodnotové kategorii.

Hlavní postava románu je stvořena vypravěčem jako prodloužení gesta starší dámy, kterou náhodně spatřil v jakémsi pařížském veřejném bazénu. Na odchodu se starší žena otáčí a zamává plavčíkovi. To gesto je však s ní ve zvláštním kontrastu. Jeho lehkost a elegance patří spíše k dvacetileté než k šedesátileté ženě. Vypravěči „se sevře srdce“ a na scénu vstoupí románová postava jako důsledek a tematizace kontrastu těla a duše, pro niž se gesto stává ozvěnou. Jak k nám však přísluší gesta, která používáme, můžeme za ně ručit, jsme s to kontrolovat jejich význam i v neustále se proměňujícím kontextu? Plavčík, kterému bylo gesto určeno, se neudrží a vypukne směchy. Grimasa jeho tváře strhne význam gesta a rozbije původní záměr. Gesto nemá jen původce, ale i publikum. Stává se náhle směšné, nepatřičné, až trapné. Gesto, znak, jehož minulost vypravěč odkrývá, naráží na nový kontext a je jím zcizeno svému původci. Jak tedy můžeme ovládat a určovat své vlastní životy, když nejsme s to kontrolovat ani dosah svých gest, svých činů? A do jaké míry jsme potom zodpovědní za gesta, která používáme, a za činy, které zakládáme? A používá člověk gesta, nebo je to spíše naopak?

Na pozadí několika příběhů přezkoušuje vypravěč tuto zakládající románovou otázku. Ukazuje mechanismy, jimiž se člověk pokouší kontrolovat svá gesta, a tedy i svůj obraz v očích jiných. Ochotu podřídit svůj život obrazu, který je pro něj připraven u těch druhých, nebo naopak odvahu zrušit rámce, které pro nás chystají, překročit konvence, které používáme, abychom se stali pro ty druhé srozumitelní, a odmítnout gesta, jejichž pravidly se řídíme a jimž se tak podvolujeme. To je základní půdorys poznávacího procesu, kterým musí projít každá z hlavních postav příběhů románu.

Snaha Johanna Wolfganga Goetha kontrolovat svůj nesmrtelný obraz jej vede k tolerování diktátora Napoleona, který jej pozve na schůzku a nabídne tím Goethově nesmrtelnosti spojení se svou vlastní nesmrtelností. Ze stejného důvodu Goethe činí ústupky i nesnesitelně otravné Bettině von Arnim. Bettina píše paměti a Goethe se stává jedním z jejích objektů. Goethe chce kontrolovat všechny obrazy, které o něm budou svědčit po jeho smrti, a výsledkem je, že obětuje Goetha pro obraz Goetha. Když si však uvědomí důsledek svého jednání, Bettinu zavrhně a odmítne se s ní dále stýkat. Též postava Hemingwaye, s níž románový Goethe diskutuje, si stěžuje na karikování vlastního nesmrtelného obrazu, na němž se podílí více sen-

začnící zprávy o jeho soukromí nežli svědectví jeho vlastního díla. V rozhovorech obou mužů na Onom světě, které od dialogu směřují k podobě esejistických úvah, se pak odehrává značná část myšlenkového zasazení románu do tradice filozofie existence.

Také Agnes, ústřední románová postava, přihlíží tomu, jak jsou její gesta parodována a zcizována. Vedena touhou vymanit se z ustálených stereotypů, rozhodne se založit jinou přítomnost ve prospěch jiné, své vlastní a jedinečné budoucnosti. Její rozhodnutí je však zcela v duchu Kunderovy ironické hry s důsledky činů zmařeno.

Samo téma je však pro Kunderu jen spoluproducentem románového napětí a významu. Tím druhým, stejně důležitým a možná důležitějším činitelem je románová kompozice. Důmyslně tkaná síť vztahů, kombinací a významového napětí, v němž se přehodnocují významy tematického plánu a dostávají se do nového, kontrastního a ironického světla. Rozhodující podíl má nejenom práce s časovými rovinami vyprávění, ale i s motivy a především návratnými motivy. Významy se stávají v důsledku této operace nestálými, gesta, za nimiž jsme identifikovali postavy, nezřetelná a neuchopitelná. Pro interpretaci Kunderových románů je proto třeba především interpretovat jejich kompozici jako zvláštní sémantickou strategii. Tato operace má schopnost přehodnotit významové dění na rovině tématu. Zde se pak zvýznamňuje i Kunderova hra s kýčem jako se zjednodušením skutečnosti.

Kdo je tedy skutečně Agnes? Existuje alespoň možný průsečík všech obrazů, nebo jsou to jen jednotlivé, navzájem separované obrazy, jejichž průsečíkem je teoretický bod či vztahový rámec, který je možné jen uhadovat? Tato otázka získává na naléhavosti v posledním románovém příběhu. Hlavní postavou se v něm stává Rubens, čtyřicátník, malíř a milenec. Postava Agnes zde ztrácí i své jedinečné jméno a je oslokována vypravěčem či Rubensem jen jako loutnička. Obraz loutničky, tak jak jej podává vypravěč prostřednictvím Rubense, však vykazuje zřetelné rozpory s obrazem Agnes, který jsme tu jako čtenáři měli zatím k dispozici. Je to jiná Agnes. Agnes, o které sama Agnes doposud mlčela. Změnila se perspektiva, a tím i důležitost rysů a kontur obrazu. Prostřednictvím Rubense tak vyprávění v závěrečném kontrastu ještě znovu vysloví své základní téma: člověk se ztrácí za svým obrazem. Ale současně: člověk se za svým obrazem může skrýt a člověk svým obrazem nikdy není. Může tedy člověk svůj obraz kontrolovat? Románové příběhy Goetha, Hemingwaye i Agnes ústí k hořké rezignaci, která však není označována jako porážka, ale jako zvláštní typ osamocení a do sebe uzavřeného vítězství. Za aktivitou jedince se vynořuje aktivita imagologů, která zjednodušuje skutečnost do hesel a obraz člověka do jeho karikatury. Odmítnutím obrazu, který je pro nás přichystán, získáváme nejenom svobodu, ale i osamění.

Česká literární kritika přijala Kunderův román *Nesmrtelnost* značně rezervovaně a přímá, i když jen krátkodechá polemika se odehrála na stránkách časopisu *Verze* 96 (Karel Křepelka – Jiří Trávníček). Charakteristickým rysem českých ohlasů byl

preskripční tón většiny příspěvků, pokoušejících se z moralistních pozic kritizovat pravidla fikčního světa realizovaného románovým příběhem. Velmi často je hlas románových postav v takovém případě zaměňován s hlasem autora románu. Smutná tradice reflexe Kunderových románů v českém intelektuálním prostředí, které je vždy (z velké části) vnímalo jako ilustraci aktuálních společenských či historických dějů a pokoušelo se je činit odpovědnými za jejich léčbu (byly-li shledávány „nemocné“), tak byla potvrzena i v případě románu, který od kontextu české reality zcela abstrahoval. Výhrady se v důsledku toho staly o to obecnější a zdůrazňovaly filozofické, morální i intelektuální selhání spisovatele. Naopak příspěvky, které odmítaly tuto optiku, svorně ocenily vysokou míru kompoziční dovednosti, vypravěčské zkušenosti a schopnosti podněcovat čtenáře k aktivnímu přístupu k románovým tématům. Z jejich pohledu bylo pak potvrzeno mimořádné postavení Milana Kundery i *Nesmrtelnosti* v kontextu nejenom české prózy.

Ukázka

Agnes si vzpomněla na zvláštní chvíli, kterou zažila odpoledne v den odjezdu, když se šla naposledy toulat po krajině. Došla k potoku a lehla si do trávy. Ležela tam dlouho a měla pocit, že proud do ní vstupuje a odplavuje z ní všechny bolesti a špínu: její já. Zvláštní, nezapomenutelná chvíle: zapomínala já, ztrácela já, byla bez já; a v tom bylo štěstí. Ve vzpomínce na tuto chvíli napadá Agnes myšlenka, nejasná, unikavá, a přece tak důležitá, možná nejdůležitější ze všech, že se jí snaží pro sebe zachytit slovy: *To, co je na životě nesnesitelné, není být, ale být svým já. Stvořitel se svým computerem vpustil do světa miliardy já a jejich životy. Ale kromě té spousty životů je možno si představit nějaké základnější bytí, které tu bylo, ještě než Stvořitel začal tvořit, bytí, na které neměl a nemá vliv. Když dnes ležela v trávě a vstupoval do ní monotónní zpěv potoka, který z ní vyplavoval její já, špínu já, podílela se na tomto základním bytí projevujícím se v hlase plynoucího času a v modři oblohy; ví teď, že není nic krásnějšího.* Silnice, po níž jede, je tichá a svítí nad ní daleké, nesmírně daleké hvězdy. Agnes si říká: *Žít, v tom není žádné štěstí. Žít: nést svoje bolavé já světem. Ale být, být to je štěstí. Být: proměnit se v kašnu, kamennou nádrž, do které padá vesmír jako vlahý déšť.*

(253)

Vydání

Nesmrtelnost, Atlantis, Brno 1993; 2.–3. vydání, Atlantis, Brno 1998, 2006 (dotisk 2007).

Překlady

Francouzsky (1990): *L'Immortalité*, Gallimard, Paris.

Holandsky (1990): *Onsterfelijkheid*, Ambo, Amsterdam.

Italsky (1990): *L'immortalità*, CDE, stampa, Milano.

Německy (1990): *Die Unsterblichkeit*, Hanser, München–Wien.

Portugalsky (1990): *A Imortalidade*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

- Španělsky (1990): *La inmortalidad*, Tusquets, Barcelona.
 Anglicky (1991): *Immortality*, Faber and Faber, London.
 Slovinsky (1991): *Nesmrtnost*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
 Švédsky (1991): *Odödligheten*, Bonnier, Stockholm.
 Japonsky (1992): *Fumecu*, Šúeiša, Tokio.
 Polsky (1995): *Nieśmiertelność*, Państw. Instytut Wydawniczy, Warszawa.
 Maďarsky (1995): *Halhatatlanság*, Európa – Alföldi Ny, Budapest–Debrecen.
 Rusky (1996): *Bessmertije*, Azbuka – Kn. klub „Terra“, Sankt Peterburg.
 Turecky (2002): *Ölümsüzlük*, Can Yayınları, Ýstanbul.
 Chorvatsky (2002): *Besmrtnost*, Meandar, Zagreb.
 Čínsky (2003): *Pu siou*, I-wen čchu-pan-še, *Bu xiu*, Šanghaj.

Reflexe

Umění Kunderovo se dá shrnout, zdá se mi, do dvou základních vlastností: jednak Kundera prolíná rád velkou Historii malými historiemi (evropské události dvou posledních století a všední život v dnešní Paříži) a osvětluje jedním druhé; za druhé: s mimořádnou přirozeností se u něho rodí provokativní myšlenka z konkrétní scény (muž rekapituluje svůj sexuální život a uvědomí si, že z něho zapomněl téměř vše), nebo naopak se nenadálá scéna zrodí z filozofické reflexe. Jeho romány, a tento zejména, jsou jako ubrus, který lze prostírat z obou stran, jsou jako demonstrace z kursu „existenciální matematiky“ (nová magická věda).

Philippe Sollers: „Dábel vede bál“, in Kundera, Milan: *Nesmrtelnost*, Atlantis, Brno 1993, s. 341.

Protože v aktivní prázdnotě jeho románů se roztahuje to, co tolik miluje prostřednost. Totiž falešná hlubokomyšlnost. Blábolivé rozpravy o smyslu života, smrti a o smyslu dějin. Protože odpadne-li se od živé a životadárné kontemplance, zbývá jen plané mudrování, na které se již vůbec nehodí slovo hereze, kdy šlo o vše, ale jen a jen slovo BLÁBOL, kdy nejde o nic krom vlastní hýčkané a roztahovačné ješitnosti. [...] Tam, kde ve *Směšných láskách* byla ještě ironie, a tedy nadhled, tam již od *Žertu* nastupuje jen cynismus, a tedy pohled rádooby shora – to, co čeština vystihuje úslovím „dívat se svrchu, spatra“. [...] Ty tam jsou doby, kdy mne Milan Kundera popouzel a provokoval. Nad *Nesmrtelností* cítím jen nekonečný smutek prázdnoty pouhé literatury provozované excelentním literátem.

Karel Křepelka: „Příliš smrtelná nesmrtelnost“, *Proglas* 1993, č. 9–10, s. 104–106.

[Kundera] přesvědčivě dokazuje, že umí vyprávět zajímavé příběhy i napsat živou konkrétní postavu. Přesně balancuje na hraně mezi intelektuální modelovostí příběhů, esejistickou reflexí světa a čtenářskou potřebou ztotožnění s osudy postav. Oslovuje racionalitu adresátovu, a pokud je čtenář ochoten přistoupit na autorskou hru, činí jej bezmála tak chytrým, jako je autor. I běžný čtenář se četbou Kundery stává čtenářem velmi inteligentním a poučeným.

Pavel Janoušek: „Toto je recenze na Kunderovu *Nesmrtelnost*“, *Tvar* 1993, č. 33/34, s. 20.

Svým posledním dílem manifestuje [Kundera] zklamání a nemilosrdný úsměšek nad neměnným sklonem lidské povahy k hromadnému sebeklamu, umocněnému technickými zázraky civilizace na konci druhého tisíciletí. Fikce nesmrtnosti chápáné jako obraz, vzpomínka či (posmrtná) sláva je zatím posledním z řady sebeklamů, které se staly terčem jeho ironie.

Aleš Haman: „Kunderova Nesmrtnost“, *Literární noviny* 1993, č. 34, s. 7.

Kunderovo psaní má v sobě něco z bizarního filozofického propichování pneumatik, které na nočních ulicích provozuje Avenarius: nepřestaneme autora podezírat, že až dopíše, schová nůž a tak jako profesor odjede domů „*honosným mercedesem*“ (s. 248) (jakkoliv je snad Avenariovo počínání ironizováno). Tento nedostatek osobního filozofického nasazení spolu s rámcem románu, vysněného v lehkáku u bazénu, dodává bohužel *Nesmrtelnosti* příděch blazeované hry, z níž je vždy možno se stáhnout do komfortního bezpečí krotké podvodní masáže.

Jan Štolba: „Vytrazit se ze světa“, *Literární noviny* 1993, č. 34, s. 7.

Slovo autora

Nevidím žádný přerýv mezi *Nesmrtelností* a předchozími romány. Vysvětloval jsem vždycky, že tématem mých románů není kritika společnosti. [...] Stejně tak tématem *Nesmrtelnosti* není moderní svět, Diabolum, jak mu říká Avenarius, anebo „société du spectacle“, společnost proměněná ve spektakl, jak ho nazývají jiní. Odevždycky se totiž člověk vystavuje, předvádí, nabízí ke spektaklu. Odedávna v sobě nese sémě „société du spectacle“, která jen promítá do velkých společenských rozměrů věčný intimní existenciální problém obrazu člověka v očích těch druhých, problém, který sleduji od své první knížky.

[...]

Představa celkové architektury je u mne součástí prvního nápadu, z něho se román rodí; není racionálním výpočtem, ale nutkavou představou. Stejně jako se při práci autorovi vnučují takřka proti jeho vůli některá stejná existenciální témata nebo některé typy postav, tak zůstává za všemi architekturami mých románů určitý společný prstvar.

[...]

Magie umění, to je krása formy a forma není švindl, nýbrž průhlednost a jasnost, vysvětlitelnost a pochopitelnost.

Milan Kundera: „Poznámka autora“, in *Nesmrtelnost*, Atlantis, Brno 1993, s. 344, 348 a 350.

Bibliografie ohlasů

KNÍŽNĚ: P. Sollers, „Dábel vede bál“, in *Nesmrtelnost*, Brno 1993, s. 339–342; K. Chvatík, *Svět románů Milana Kundery*, Brno 1994; H. Kosková, *Milan Kundera*, Jinočany 1998; T. Kubíček, *Vyprávět příběh (Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery)*, Brno 2001; J. Češka, *Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery*, Praha 2005.

STUDIE: I. Klíma, *Přítomnost* 1990, č. 3, s. 28–29; K. Chvatík, *Přítomnost* 1990/1991, č. 2, s. 26–27; S. Richterová, *Literární noviny* 1991, č. 13, s. 5–6, též in *Ticho a smích*, Praha 1997, s. 132–150; J. Jůzl, *Labyrint* 1993, č. 9/10, s. 8–10; A. Knapp, *Labyrint* 1993, č. 9/10, s. 5–6; I. Pondělíček, *La-*

byrint 1993, č. 9/10, s. 6–8; J. Trávníček, *Tvar* 1993, č. 41/42, s. 1, 4–5; M. Špirit, *Kritický sborník* 1994, č. 2, 1994, s. 67–70; K. Chvatík, *Tvar* 1994, č. 4, s. 1, 4–5; B. Hoffmann, *Tvar* 1996, č. 21, s. 5–6; týž, *Česká literatura* 1997, č. 2, s. 144–149; M. Pokorný, *Literární noviny* 1997, č. 19, s. 7; M. Bauer (s. 89–107), T. Kubíček (s. 108–112), F. Všetická (s. 113–122), všichni in *Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí*, Praha 2000; Z. Šanda, *Postmodernismus v české a slovenské próze*, Opava 2003, s. 128–141.

RECENZE: K. Chvatík, *Literární noviny* 1990, č. 1; V. Šibrava, *Lidová demokracie* 27. 2. 1990; S. Rothová, *Proměny* 1991, č. 1; H. Kosková, *Tvar* 1991, č. 11; V. Kudělka *Svobodné slovo* 31. 1. 1991; K. Křepelka, *Proglas* 1993, č. 9/10, též in *Verze 96* 1996, č. 1; J. Zachrtadan, *Moment Boby* 1993, č. 16; V. Novotný, *Nové knihy* 1993, č. 27; týž, *Mladá fronta Dnes* 17. 1. 1994, též in *Verze 96*, 1996, č. 1; J. Chuchma, *Respekt* 1993, č. 32; T. Baldýnský, *Reflex* 1993, č. 33; I. Zítková, *Signál* 1993, č. 34; P. Janoušek, *Tvar* 1993, č. 33/34; A. Haman, *Literární noviny* 1993, č. 34; J. Štolba, *Literární noviny* 1993, č. 34; týž, *Tvar* 1993, č. 49/50; C. Garboli, *Literární noviny* 1993, č. 38; J. Kratochvil, *Literární noviny* 1993, č. 38; I. Pondělíček, *Literární noviny* 1993, č. 44; J. Lukeš, *Lidové noviny* 15. 7. 1993 (příl. *Národní 9*); P. Kosatík, *Mladá fronta Dnes* 19. 7. 1993; Z. Kožmín, *Rovnost* 20. 7. 1993; V. Kudělka, *Svobodné slovo* 23. 7. 1993; J. Blažke, *Hanácké noviny* 29. 7. 1993; P. Švanda, *Lidová demokracie* 29. 7. 1993; P. Mandys, *Český deník* 3. 8. 1993; I. Matějka, *Hospodářské noviny* 5. 8. 1993; (el), *Haló noviny* 20. 8. 1993; J. Peňás, *Lidová demokracie* 25. 8. 1993; J. Staněk, *Plzeňský deník* 26. 8. 1993; J. Hájková, *Telegraf* 11. 9. 1993 (příl. *Příloha*); L. Jehlička, *Verze 96* 1996, č. 1; J. Trávníček, *Verze 96* 1996, č. 1; [estonsští kritici], *Tvar* 1997, č. 16, s. 1, 4–6; A. Haman, *Literární noviny* 1997, č. 23; J. Hrabal, *Aluze* 1996/1997, č. 4, též in *Tvar* 1998, č. 3; E. Le Grand, *Literární noviny* 1998, č. 19.

Tomáš Kubíček

PETR RÁKOS: KORVÍNA ČILI KNIHA O HAVRANECH

(1993)



Korvína čili Kniha o havranech Petra Rákose (1956–1994) vstoupila do kontextu devadesátých let jako autorův knižní debut. Svým vznikem však spadá do konce předchozí dekády (je datována 15. únorem – 9. prosincem 1987). Na přebalu ji autor označil jako prvotinu, avšak o dva roky později byla současně s nedokončeným Rákosovým posledním románem *Askiburgion čili Kniha lidiček* (psaným již po listopadu 1989) uveřejněna také jeho předchozí práce *Fúrie čili Kniha stíhání* (dokončena 11. května 1985; soubor vyšel v roce 1995). *Korvína čili Kniha o havranech* je tedy druhým z řady autorových prozaických textů.

Pro Rákosův přístup k literární tvorbě je charakteristická filozofická skepse, smysl pro absurditu a grotesku, jenž se promítá do všech rovin textu – od práce s jazykem (časté etymologizace, rozvíjení homonymie, homofonie apod.) až po využívání principu paradoxu, vytváření asociačních řad, míšení faktů a fikce či dosažení významových posunů variacemi již existujících textů. V centru Rákosova tvůrčího zájmu stojí vztah jedince a společnosti a postižení principů, jež (jakékoliv) společenství podmiňují a – často skrytě či nepřiznaně – ovlivňují. Platnost těchto daností jako opakujících se a obměňujících se mechanismů a rituálů je potvrzována jednotlivými individuálními příběhy, historickými paralelami i projekcí mýtu.

Tvarový a jazykový experiment v Rákosových knihách koreluje s tématem díla i centrálním příběhem. *Fúrie* je jednolitým, živelným monologem, jímž se ústřední postava obrací sama k sobě. Její pohlcení či destrukce se v závěru projevuje ve struktuře věty, narušováním gramatických forem, postupně i vynecháváním písmen, jejich záměnamí a prohazováním až závěrečným znetvořením slov. Text zaniká zahlcen atakujícími literami, zadušen změti číslic a všemožných grafických znaků. Naopak v *Askiburgionu* je využita metoda kombinací několika textů – podobně jako je tomu v *Korvíně* –, ale střídání tří textů, respektive „knih“ (autobiografická *Alchemilla čili Kniha o městě; Herkulea čili Kniha pýchy*, kronikářsky sledující příběh Herkula jiné doby; a vstupní a závěrečná *Niobe čili Kniha bolesti*) je pravidelné, což je zdůrazněno i tiskem na barevný papír (zelený pro *Alchemillu*, modrý pro *Herkuleu*, světle modrý pro *Niobe*).

Jistou provázanost všech tří Rákosových próz naznačuje tvar a poetika jejich titulů. Vždy jej tvoří jediné klíčové slovo, které doplňuje synonymní, respektive

vysvětlující a upřesňující (pod)titul. Ač by názvy mohly být do jisté míry návodem ke čtení a nápovědou k dešifrování jinak obtížně sdělitelného smyslu textu, ještě před otevřením knihy je čtenář podroben zkoušce: k rozuzlení potřebuje určitou zkušenost, kulturněhistorický kontext a otevřenou imaginaci. *Fúrie* (řecká bohyně pomsty a pronásledování) představuje hrdinovo alter ego v děsivé monologické reflexi světa a úpadku jeho tělesného a duchovního „já“, zároveň tento odkaz na dávný řád poskytuje jedinečnému příběhu obecně kulturní zakotvení. *Askiburgion* – v češtině Oškobrň, keltské sídliště nalézající se ve středu české kotliny i jejích mýtů – zasazuje lidské hemžení, přesahované právě mýtem, do blízkého, známého prostoru. *Korvína* primárně poukazuje k latinskému *corvus* – havran, ale – podobně jako u ostatních prací – jsou během četby odkrývány další možné významy tohoto slova.

V *Korvíně čili Knize o havranech* je stavebním kamenem slovo, organizace slovesné výpovědi, která nabývá významu jen ve vztahu k čtenáři. Komunikativní povaha díla – v duchu experimentální prózy a literární postmoderny, zaměřující uměleckost a trivialitu, mísící styly i žánry, hrající si se slovy – je zde dovedena až do extrému. *Korvína* je prakticky koláž textů odkazujících stylem, jazykem i motivy k různým literárním i neliterárním žánrům (milostný román, kronika, bajka, anekdota, kázání atd.) a také k různým vypravěčským technikám. Dějová poutavost a iluzivnost, která by umožnila čtenáři ztotožnit se s dějem nebo hrdinou, je ale neustále potlačována digresivní hrou se slovy a rozrušováním kompoziční, fabulační a motivické výstavby – a to na prostoru 188 stran rozčleněných na 207 kapitol s třemi fiktivními lektorskými posudky a slovníčkem *Výslovnost cizích slov a slov vůbec*.

Již první stránky *Korvíny* naznačují, že vstupujeme do imaginativního světa, jenž konstruuje autor-vypravěč. Vše je výsledkem jeho výběru a záměru (včetně tří možných interpretací textu v přiložených fiktivních posudcích), který však tento svět konstruuje nikoliv na základě reálného světa, ale jako analogii světa knih, tedy světa prostředkovaného literaturou. V *Kapitole XXIV.* (25) autor na základě etymologie vtahuje do textu Matyáše Korvína (= Havrana) a jím založenou knihovnu. *Korvína* se tak posouvá do další sémantické roviny (soubor a zdroj poznatků a vědomostí o světě), přestože vzápětí autor hravým výčtem dalších bibliotékařských podniků (Krátká knihovna Pipina Krátkého, knihovna Ručička Vladislava Lokýtky, Žíhaná knihovna Přemysla Otakara II., krále železného a zlatého atd.) přispívá k interpretačnímu znejistění a celkovému parodickému vyznění celé digrese. Nicméně tato kapitola je jednou z nikoliv nepodstatných instrukcí, jak se v komplikovaně konstruované próze – v podstatě kolekci textů, tedy knihovně – orientovat (princip knihovny-labyrintu jako obrazu světa v postmoderní literatuře zpřítomnil Umberto Eco). *Korvínu* jako knihu či knihovnu o havranech pak můžeme chápat jako zdroj příběhů, historických poznatků, morálních poučení, faktů i fikce, textů rozličných forem i stylů, z nichž je nám dovoleno nahlédnout jen zlomek. Těžiště díla nelze

hledat v ději, fabuli, syžetu, nýbrž v rovině vypravěčské, na úrovni autorského vypravěče jako středu a základny organizace prozaického útvaru.

Autor-vypravěč je tím, kdo nás labyrintem knihovny provází, tím, kdo z polic vytahuje zaprášené svazky, otevírá je a vybírá z nich ukázky, cituje fragmenty a neopomíná je komentovat – zjevně i skrytě (například: *Kapitola CXLII A/ Ragnar Hrafnann/ Tuhle kapitolu mám moc rád*, 115), ale též variovat, svými asociacemi dotvářet a přetvářet, parodovat a současně i interpretovat. Tento zjevný manipulátor s textem je jediným pojítkem imaginárního světa. Postava autora-vypravěče se neustále zpřítomňuje, komentuje kapitoly a formálními prostředky text retarduje či dynamizuje a některé skutečnosti zvýznamňuje – jedinou opakovanou větou zdůrazňuje pointu kapitoly předchozí (*Kapitola XLIX/ A do třetice/ A teď už toho měl Dagobert Nordlicher právě dost./ Kapitola L/ Re/ Právě dost./ Kapitola LI/ Tutti/ Právě dost!*, 42), posun děje fragmentarizuje do jednotlivých kapitol, přičemž titul kapitoly se shoduje s jejím obsahem (*Kapitola CXCIV/ Vastag Orrszarvú je mrtev/ Vastag Orrszarvú je mrtev./ Kapitola CXCV/ Chudák Vastag Orrszarvú/ Chudák Vastag Orrszarvú./ Kapitola CXCVI/ Havrani přistoupili k mazání čar/ Havrani přistoupili k mazání čar./ Kapitola CXCVII/ A také Kulatý stůl byl zcela zbaven načrtnutých čar/ A také Kulatý stůl byl zcela zbaven načrtnutých čar./ Kapitola CXCVIII/ A tak/ A tak. 165–166*), avšak kapitoly také vynechává a pomíjí (samotný text *Kapitoly CXLII A* nabízí až v následující *Kapitole CXLII B*; patnáctou kapitolu nezařadil vůbec, přičemž v kapitole šestnácté to zdůvodňuje, srov. 19).

Autor-vypravěč již na první stránce prózy charakterizuje havrana jako symbol „*odvahy, ztepilosti, podlosti, dvojjazyčnosti a opilství, nonchalance, koronární arteriografie a saského genitivu*“ a „*neřešitelnosti prvního řádu*“ – a jako takový je „*nahlížitelný pouze pomocí prvočíselně lomného prismatu literatury*“ (9). Literatura se stává prostorem neomezených možností, slučování neslučitelného, mystifikace, karikatury, absurdity, ale je jí přisuzována i další role – role prostoru, v němž je možné nahlédnout nepostižitelné, prostoru, jenž nabízí možnost přesahu. Pro tento prostor je sice určující téma havrana, ale přistoupíme-li na tvrzení autora-vypravěče, že „*když píšete knihu o havranech, souvisí s havrany všechno*“ (87), pak toto téma rozhodně není omezující.

Autor-vypravěč vytváří historii fiktivního Havranlandu a konstruuje promyšlenou havranologii – k tomu mu slouží texty různé povahy, jejich parafráze i parodie. Jako příběh s velkým P není prezentovaný příběh milostného života havrana Dagoberta Nordlichera příběhem ve vlastním slova smyslu – autor-vypravěč jej zredukoval na epizody fabulačního schématu triviálního milostného románu (navazování kontaktu, sbližování a milostné završení pointované popisem vzájemného míjení), přičemž role objektu Dagobertovy milostné touhy, dívky Judith Reimann, je omezena na několik gest. Ale i sám průběh „hrdinova“ snažení je neustále přerušován, fragmentarizován a redukován. Postavy jsou spíše marionety vedené na niti vypravěče, využívajícího a parodujícího literární klišé.

Postava druhého protagonisty Vastaga Orrszarvú vnáší do struktury Rákosovy prózy dimenzi společenskohistorickou. Zpravodajsky zachycuje historii jeho společenského vzestupu – proměny od „politika“ posilujícího demokratické principy v diktátora – i následného pádu. Tyto neustále fragmentarizované příběhy jsou však součástí „kroniky havranů“. Drobné epizody a digrese v celku přispívají k vytváření havraního mýtu, havraních dějin, havraní kultury, vypovídají o psychologii havranů i o sociální struktuře a životě jejich společenství (viz jen názvy kapitol: *Kapitola IX/ Nejstarší doložený žijící havran*; *Kapitola XXIX/ Další havranopisci*; *Kapitola LXXI/ Vztah havranů k železnici* má ironický pandán v *Kapitole LXXV/ Vztah železnice k havranům* atd.).

Toto úsilí podporují další rozsáhlejší dějové složky syžetové výstavby: nesouvislý sled pastýřských listů, v nichž se havranizace variuje jako rituál plození (misionární činnost spočívá ve znásilňování všech žen žijících na daném území) a usmrcování (průvodce misionáře požírá plazy); dále úryvky z nalezeného františkánského kázání havranům, jež perzifluje apelativní styl didaktického žánru (ve středověku ústředního žánru náboženské literatury), vytvářejícího mravní kodex havraního společenství; naopak variace židovské anekdoty vypovídá o běžných formách společenského styku havranů – točících se kolem peněz. Charakterologickému portrétu havrana slouží variace ezopovské bajky o havranovi a lišce, vyúsťující vždy v novou pointu. Každému z žánrů přitom odpovídají i volené stylové a jazykové prostředky (jazyk církve, politiky, ideologie, vědy, žurnalistiky, triviálního milostného románu atd.).

Ačkoliv autor-vypravěč jednotlivé dějové složky fragmentarizuje, zachovává v klíčových příbězích linearitu vyprávění (například v milostném „*Příběhu*“, ale i v líčení osudů Vastaga Orrszarvú). Spojitost kapitol jednotlivých příběhů je naznačena i v titulech kapitol využitím číslovek (*Kapitola VI/ Prvé utkání havrana s liškou* atd.) či přídavných jmen *další, jiný, nový* (například *Kapitola XXXI/ Pokračování Příběhu*; *Kapitola XXXIII/ Příběh pokračuje*; *Kapitola XLVI/ Ještě k Příběhu*; *Kapitola XLVIII/ A další z kapitol Příběhu*), tituly kapitol často upozorňují na fragmentárnost a přerušovanost jednotlivých příběhů (*Kapitola LX/ Další úryvky z Kázání havranům*) i na jejich obměny (*Kapitola LXII/ Jiná z variant společenského styku mezi havrany*). Opakování a variace jednotlivých epizod (zvláště bajky a anekdoty) zřetelně prózu rytmizují, nabývají charakteru refrénu – v úsilí vytvořit dějinné a kulturní vědomí (havraního) společenství přispívají až ke gnómičkému vyznění děje. Ale paradoxně opakování bez proměny situace, obměny výstavby textu a jazykových prostředků (překotné enumerace, asociativní řetězce, sémantické, zvukové i etymologické variace) dávají vlastně vytanout samozřejmosti (plytkosti, nedůležitosti) děje a jako takové jsou dalším prostředkem znejistění fabulace (princip opakování a variace je využit v textové výstavbě na úrovni jednotlivých kapitol, ale je využit i na nižší úrovni textové výstavby – například autorské „*A tak*“ uzavírá určitý úsek děje, zdůrazňuje pointu, ale zároveň odkazuje na další možný obdobný či paralelní příběh či skutečnost).

Tříšť, kterou autor-vypravěč před čtenářem vrství, zpřehledňuje, hierarchizuje i zpochybňuje, je tříšťí slov, tříšťí textů různé povahy. Teprve koláž těchto fragmentů, proložených autorskými názory, postoji, komentáři i jejich relativizacemi, nabízí obraz imaginárního světa. Všem těmto zlomkům-komponentům je společné nejen velmi široké téma havrana, ale především intence: texty konstruuje tento imaginární svět vytvářením (havraních) stereotypů, výpovědí o (havraním) mýtu, prehistorii i historii a vyprávěním příběhů (o havranech). Rákosovi havrani však neexistují mimo lidskou societu (*Kapitola XLIII/ Všichni havrani jsou muži/ A naopak*. 37; „Jestliže je krajně obtížné odlišit normálně havrany od běžné populace, v případě pygmejů je to takřka nemožné“, 80; *Kapitola CLXV/ Víte vy, jak sní havrani?/ Jako vy*. 136), ani Havranland neexistuje mimo lidský svět, přestože je potvrzován stále připomínanými vlastními dějinami. Havraní mytologie, havraní historie, ale i havranizace a politický život v Havranladnu nejsou jedinečnými procesy – nejenže situace citují evropskou historickou realitu, ale všechny události a principy vycházejí z tradice evropského prostoru: havraní demokracie se realizuje kolem (artušovského) kulatého stolu, havranizace perzifluje zámořské misie katolické církve, vznik i zánik tyranie Vastaga Orrszarvú odkazuje k autoritativním systémům dvacátého století. Svět Havranlandu, respektive *Korvíny* – knihovny o havranech je výpovědí o tom, že slovo a text, literatura a dějiny nejen zpravují o určitém společenství a jeho realitě, ale jsou tím, co společenství, jeho realitu (spolu)vytvářejí.

Rákosův text je v kontextu české i světové literatury ojedinělým tvůrčím gestem. Můžeme mu hledat paralely ve středověkých alegoriích i moderních bajkách, ale sám o sobě je spíše intelektuální hrou s jazykem, realitou a fikcí, jež nechala před očima čtenáře vyrůst svěbytný fantaskní svět.

Ukázka

Havran se zároveň stal pro mne samého významným životním mezníkem. Naučil mne stavět hnízda a vznášet se nad hladinou řek, naučil mne počítat podzim mezi základní tělesné pochody a také mne naučil, že rozdíl mezi mystifikací a realitou je pouze otázkou formulace nebo času, nebo obou dohromady. Havran má pedagogický talent, a kdyby toho tolik nesežral, byl by z něj výtečný vychovatel. Kdyby havran sebemeně souvisel s ženským pohlavím, byla by z něj výtečná vychovatelka.

(174)

Vydání

Korvína aneb Kniha o havranech, Český spisovatel, Praha 1993.

Ceny

Cena Nadace Českého literárního fondu v kategorii próza za rok 1993.

Reflexe

Kniha o havranech není mystifikací, je o mystifikaci; představuje ne tolik realitu, ale hlavně literaturu jako směs fiktivního a zřeného, imaginaci jako smysluplnou alternativu a nezbytnost.

Luboš Merhaut: „Havranizovat...“, *Literární noviny* 1993, č. 44, s. 7.

Kniha o havranech je opravdu od začátku do konce o havranech, a vypráví se tu o nich zvláštním způsobem. Představte si, že někoho znáte nazpaměť, celý život jste s ním strávili – a teď o něm máte někomu vypravovat. Spustíte-li bez velkých příprav (a do vyprávění se pouštíte především takto střemhlav), záhy – nelze jinak – se zamotáte. [...] Autor *Korviny* zná takto nazpaměť svého hrdinu – havrany. Nic na tom nemění fakt, že si jejich svět vymyslel. Za volantem textu sedí vypravěč výše uvedeného typu: situace mu nedovoluje být systematickem ve velkém, přestože detaily, na rozdíl od celku, tu jsou utříděny s bizarní pečlivostí.

Pavel Klusák: „O havranech a vypravěčích“, *Labyrinth* 1993, č. 9/10, s. 21.

Petr Rákos [...] napsal v Havranlandu podobenství světa, v němž žije. Napsal ho po zákonech poezie (některé kapitoly, celkem jich je 207, tvoří třeba jediná metafora), po zákonech grotesky, parodie vědeckých kompendií, parodie literárních žánrů a látek (knihou procházejí variace bajky o lišce, havranu a sýru), anekdoty (variace anekdoty židovské), pastýřských listů, reklam, přísloví, úsloví, lékařských receptů atd. atd. Příběh vzniká před očima, trvale neustálený, se stálou nejistotou, kde se vlastně odehrává a o čem skutečně je.

Vladimír Karfík: „Knihovnička Literárních novin (a knihkupectví Fišer)“, *Literární noviny* 1993, č. 39, s. 15.

Korvina jazyk předvádí, využívá, též paroduje a mystifikuje. Rákos ironizuje rozličné jazykové manýry – jazykové hry politiky a ideologie, vědy i samotné literatury. Kniha je jistě literárním experimentem, je však v jistém smyslu také jeho karikaturou, lehkým výsměchem laboratoří slov. Není objektivní hrou snažící se pojmenovat skutečnost. Rákos je – spíše než vynálezcem nových forem – sarkastickým šprýmařem. Konfrontuje v knize o havranech nejrůznější styly i žánry; dochází k „různořečí“, kde se jazyky vzájemně osvětlují a střetávají. „Složitost problematiky“ a zároveň „serióznost publikace“ nutí autora k širokému spektru, mnohosti a polyfonii jazyků. Jedině takto lze zachytit složitost světa a samozřejmě i Havranlandu.

Jan Malura: „Havranland!“, *Tvar* 1993, č. 39/40, s. 22.

Vše je metafora, vše se maskuje něčím jiným, ale realita prosvítá. Jaká? Umné předivo textu zde nelze rozplétat, utlá kniha se hemží myšlením, ve své druhé polovině, když už známe vtíp konstrukce, snad až trochu únavným. Kdo však pociťuje pochmurnost lidské existence, může zkusit aplikovat psychiatrovi prózu při domácí léčbě deprese.

Viktor Šlajchrt: „Podlehne Judith Reimann Nordlicherovi? Próza o erotice a jiných tajemstvích havraní duše Petra Rákose“, *Mladá fronta Dnes* 2. 10. 1993, s. 11.

Slovo autora

Kdosi o *Korvíně* řekl, že je experimentálním románem. Já si myji ruce (zapatlal jsem si je při výměně pásky do psacího stroje). *Korvína* je hra; slovo literatura pochází z řeckého termínu lithos, tedy kámen. Ale *Korvína* je živá hra pro živé lidi (a také havrany). Dost na tom, že už mé jméno značí Kámen.

Korvína je hra na alternativní úhel pohledu. Česky se tomu říká blbnutí, nebo též (v intelektuálních kruzích) ptákovina. Chytí-li si ji literatura, ať si ji má; *Korvíně* je to jedno. Havrani totiž, havrani žerou všechno.

„Obyčejný havran“ (rozhovor vedl dv), *Večerník Praha* 14. 9. 1993, s. 1.

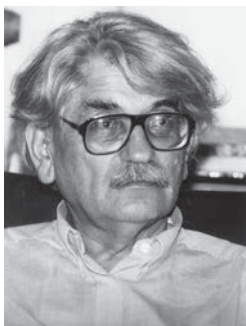
Bibliografie ohlasů

RECENZE: M. Vacík, *Nové knihy* 1993, č. 31; V. Šibrava, *Nové knihy* 1993, č. 36; P. Klusák, *Labyrint* 1993, č. 9/10; J. Dospiva, *Tvar* 1993, č. 37/38; J. Malura, *Tvar* 1993, č. 39/40; V. Karfík, *Literární noviny* 1993, č. 39; L. Merhaut, *Literární noviny* 1993, č. 44; P. Janáček, *Lidové noviny* 16. 9. 1993 (příl. *Národní* 9); K. Valentová, *Český deník* 17. 9. 1993; I. Zítková, *Telegraf* 18. 9. 1993 (příl. *Příloha*); V. Šlajchrt, *Mladá fronta Dnes* 2. 10. 1993; J. Peňás, *Lidová demokracie* 27. 10. 1993; J. Vanča, *Práce* 11. 11. 1993; J. Peňás, *Mladý svět* 1994, č. 5; L. Machala, *Romboid* 1999, č. 9.

Kateřina Bláhová

LUDVÍK VACULÍK: JAK SE DĚLÁ CHLAPEC

(1993)



Kniha Ludvíka Vaculíka (* 1926) *Jak se dělá chlapec* vzbudila po svém publikování v českém literárním prostředí senzaci. Jedná se o tzv. klíčový román, který s nebývalou otevřeností odkrývá milostný vztah dvou spisovatelů a jejich úsilí „udělat“ si a poté vychovat chlapce. Otevřené zobrazení sexuálních scén a nelítostný záznam krachu jejich společného života mají určitě na poměrně veliké popularitě knihy svůj díl. Rovněž i deníkové prvky tohoto románu, které na začátku devadesátých let prožívaly v české literatuře svou renesanci, mu umožnily, aby se brzy stal nedílnou součástí historie našeho písemnictví.

Ludvík Vaculík už v *Českém snáři* (1981 samizdat, 1983 exil, 1990) vytvořil originální deníkovou formu románu, ve které jsou obsažena všechna podstatná témata i znaky jeho poetiky, které rozvíjí i v románu *Jak se dělá chlapec*. Patří k nim svérázná vypravěčská ironie mající své kořeny v autorově konfliktním vztahu ke skutečnosti, v jeho polemičnosti, vyzývavosti, exhibicionismu, dále vypravěčský jazyk obsahující silné nářeční prvky, především ve slovní zásobě, syntaxi a větné intonaci, a rovněž autorova hra se čtenářem a se složitými relacemi mezi literaturou a skutečností. Dalším konstantním znakem jsou vypravěčovy životní hodnoty pramenící z jeho rodného Valašska. Mezi tyto hodnoty – autorem nejednou, zvláště v souvislosti s ženami, i svévolně nerespektované – můžeme zahrnout jednak už výše zmíněnou jazykovou vrstvu jeho výrazu, jednak silné vědomí rodové tradice, domovské krajiny, lidového folklóru, který svébytnou formou aktualizuje a propaguje. Počínaje *Českým snářem* se vypravěč pohybuje v okruhu svých disidentských přátel, avšak na rozdíl od tohoto románu se Vaculík v *Chlapci* nesoustředí na společenské a politické události, jádrem jeho zájmu jsou události intimní, rodinné.

Román *Jak se dělá chlapec* zachycuje období vypravěčova života mezi léty 1986–1993 (deník je v první části členěn podle měsíců, ve druhé jsou jednotlivé zápisy členěny převážně po dnech, tyto však nezachycují každý den, jsou tu už jisté časové proluky). Události a osobnosti, které se objevují v knize, mají opět svou oporu v realitě – předlohou pro postavu spisovatelky Xenky, která žije s vypravěčem, je Lenka Procházková, a text, který píše, je *Smolná kniha* (1989 samizdat, 1991 exil, 1992). I další postavy jsou tímto způsobem „reálné“ – Vaculík vytváří literární obrazy skutečných

postav, včetně sebe, a s odkazy literárních podob k realitě si vědomě hraje: Například pro sebe a svou partnerku užívá pojmenování ze *Smolné knihy* (Josef a Pavla) a dosahuje tak působivého ironického efektu.

Děj knihy začíná v momentě, kdy se vypravěč dozví, že mu jeho partnerka byla nevěrná – a dozví se to z její knihy. Románový obraz jeho osoby vytvořený družkou je pro něj nepřijatelný – navíc podle jeho názoru umělecky nepřesvědčivý. Protože vypravěč-autor nesnese, aby se jeho obrazu zmocnil někdo jiný a aby takovým způsobem uchopil jeho „nesmrtelný“ portrét, začne psát knihu, snaží se svůj obraz opravit a ukázat jej podle své „pravdy“.

Román *Jak se dělá chlapec* zachycuje také další výjimečnou situaci: vypravěčem příběhu je šedesátiletý spisovatel, který se na sklonku svého života rozhodne znovu stát otcem – budoucí potomek by měl zachránit soudržnost jeho vztahu s milenkou. Protagonistu přitahuje možnost zopakovat si otcovskou roli (se svou právoplatnou ženou Marií už vychoval tři syny, v čase přítomného vyprávění vychovává s Xenkou dvě dcery) v praotcovském věku a uplatnit s maximální odpovědností, rozvahou i nabytým nadhledem veškeré zkušenosti a vyvarovat se přitom dřívějších chyb či omylů.

Román je rozdělen na dvě části. První část je věnována událostem, které předcházejí narození chlapce, rytmus zápisu určují hádky a smíření, které spolu rodiče prožívají, vypravěčovy úvahy o jeho žárlivosti, sexu, úloze psaní v životě milenecké dvojice. Záznamy podkresluje vypravěčův strach ze smrti, z toho, že by už neměl čas chlapce náležitě v životě ovlivnit. Ve druhé části románu je v centru vypravěčova zájmu narozený chlapec.

Pro Vaculíkův román je stěžejní téma lidské identity. To je v textu uchopeno v několika rovinách. Už samotný akt psaní „deníku“ je projevem touhy zachytit svou osobu v plynoucím čase. Nejzřetelněji se ale téma lidské identity projevuje v druhé části knihy – při výchově syna. Jeho prostřednictvím si vypravěč uvědomuje svou životní roli, svou konečnost, která je současně s tímto vědomím překonána, protože vypravěč jakožto otec pokračuje ve svém synovi. Identifikace se svým synem, vypravěčův objev, že v synovi je uložen jeho hlas a že jsou oba prostoupeni „celkovým duchem“ (165), vyznívající v knize až mysticky, vyplývá nejen z láskyplného pohledu, ale i z ostrého vnímání a vědomí synovy bytosti a má svůj základ v detailních popisech prvních životních úkonů, jež nejsou popisovány kontinuálně, ale formou jednotlivých vhlédů.

Téma vztahu mezi literaturou a životem je akcentováno rovněž deníkovou formou románu. Byť je deník bezprostředně odkázán na běh událostí, na to, jak se bude životní realita vyvíjet, je posláze „redigován“, upraven podle centrálního tématu a podřízen příběhu. (Především druhá část knihy obsahuje mnoho zárodečných dějů a témat, které jsou vypravěčem z tohoto příběhu odsunuty s poukazem na to, že už patří někam jinam, do jiné knihy.) Vaculíkův román tak ukazuje mimo sebe,

do autorovy další tvorby a k jeho životu, čtenář cítí, že mezi spisovatelovými jednotlivými díly není pevných hranic, že se hrdinové tohoto románu objeví (nebo se mohou objevit) v jiných jeho knihách.

Vypravěč na začátku knihy poznamenává: „*Začnu asi zase psát? Abych si ale velice rozvážil, co napíšu, když zatím se už zas potvrdilo, že si vždycky píšu dopředu svůj osud.*“ (7) Součástí románového tvaru je tedy i autorská sugesce vědomí, kterým směrem má události svého života posouvat, čili že tyto události formuje, předpovídá, ale zároveň si s nimi už při jejich zaznamenávání hraje – jsou pro tvůrce podkladem pro stylizaci. Ale k tomu, aby tato hra měla smysl, je potřeba být k sobě velmi přísný – musí se dodržovat vnitřní pravdivost zachycených událostí. A v tom je právě velký rozdíl mezi postavami Pavlou/Xenkou a Josefem: Josef cítí literaturu jako svého druhu poslání, jako bytostné vyjádření se, a proto nechápe, když Xenka píše básně, které neodpovídají jejímu reálnému životnímu pocitu.

Kouzlo vypravěčského gesta spočívá v jazyce. Jazyk vypravěčův ozvláštňuje především používání dialektismů a bohatá metaforika. I slovo se stává nástrojem sebeuvědomění a garantem životnosti tradice, Vaculíkovi ale zároveň umožňuje přijímat nové, chápat se cizích myšlenek jejich parafrází, hrou s jejich významy (která je po nejvíce ironická). Přejímá intonaci cizích výroků, přivlastňuje si je k svému obrazu, překládá je do svého jazyka (například Xenčiny básně). Je velmi vnímavý k užívání jazyka jiných – pasáže, kdy sleduje vývoj chlapcovy schopnosti vyjadřovat se, mají platnost poznatků jazykovědného zkoumání dětské řeči.

Pro Vaculíka jsou literatura a život spojitě nádoby. Uvědomuje si dobře, že mu literatura poskytuje prostor, kde může svůj život pevně uchopit, kde jej může učinit přehledným, její zásluhou má v rukou moc jak vyslovit sebe sama. I v rovině příběhu je vypravěč ten, který se vtiskuje druhým. Jeho životním posláním se stává výchova chlapce – snaží se mu zajistit nejlepší možné životní vlivy, chce „*kultivovat jeho smysly*“, tvarovat ho (zde můžeme nalézt analogii k procesu psaní): „*Tak ten dětský život nevědomky utíká k čemusi, o čem neví. Až za mnoho roků začne si sám dávat nějaký smysl, a podle čeho? Asi podle toho, v čem byl, co vnímal, čeho nabral.*“ (166)

Román může skončit teprve ve chvíli, kdy se chlapci z ničeho nic vybaví zážitek uchovaný v paměti. Vypravěč nabývá přesvědčení, že jeho svět je už uložen v chlapcově paměti, že tvar, který mu „vtiskl“, je nesmazatelný, že je v základu jeho bytosti. Téma otcovství je rozvíjeno v celé Vaculíkově tvorbě, v tomto románu je mu však věnován veškerý prostor knihy, funguje jako úběžník, k němuž se všechny motivické a tematické okruhy stáčí.

„*To jednou láno zůstane tma a zacnes ztláacet vzpomínky*“ (219) – tato chlapcova promluva koresponduje se skutečností, že ztráta vzpomínek znamená ztrátu smyslu života, protože bez vzpomínek nám nic nezůstane. A psaní je jedním ze způsobů jak je uchovat, je to nástroj, který, pokud jej objevíme, nám pomáhá utvářet naši identitu. V běžném životě je to vědomí životní kontinuity, rodová souvislost, naši

blízcí, do nichž se lze zapsat, otisknout – vypravěč nejednou zdůrazňuje, že život je pro něj více než literatura.

Bytostnou souvislostí mezi uměleckým dílem a realitou souzní Vaculíkova kniha *Jak se dělá chlapec* s dobovou oblibou deníkové literatury, která se na začátku devadesátých let dostává ze stínu samizdatu na světlo oficiálně vydávané literatury (Zábrana, Hanč, Deml, Diviš atd.) a kterou Vaculík obohacuje tím, že svou životní „autenticitu“ přepracovává v jemnou příběhovou a reflexivní tkáň románu, působivého zejména svou vnitřní naléhavostí a touhou zodpovědět podstatné otázky lidské existence.

Ukázka

Nevím, jak to napsat, musí se to nějak dát: příběhy nestačí. Vzpomínám, co bylo o tom už napsáno, a nevzpomínám si na nic. Banální úvahy? Pozitivistický psychologický popis založený na výzkumu dětského „materiálu“ v nějakém ústavu? – Pomalu se do toho chlapce stěhuju: sílu, zdraví, názory, poměr k zeměkouli. Hledím z výšky na jeho lebku křehkou, na světlé vlasy a jsem pokorně vděčný za svou moc dát mu život a hlídat ho, aby dorostl. Když se vzteká, musím si až připomínat, že jeho vztek si zaslouhuje můj nesouhlas; abych jenom nezapadl do pozorování jeho vznikající vůle a nepotentoval se snad ze samé úcty k ní. Takto nepřiměřeně moudrý, starý, porovnávám, oč jsem býval pozadu za svými dřívějšími syny, a doceňuju je.

Je to osudové, že jeho maminka by se mi musela vysmát: ona je mladá, nemohla by tak klidně žít, pracovat a rozmanitě myslet, kdyby prožívala to, co já. Ani se nehodí jí to říkat. Bude-li toto psaní číst, kde budu? Jaká bude? Co se stane? Teď vedle píše povídku pro Lidové noviny. O děcka se stará, jak se starají ty lepší z matek. Koupila si látku na sukni, kterou si miní dát šít, souhlasím. Magdaléně chce dát šít kalhoty, nesouhlasím. Komu ta starost? Nesouhlasím, ale mlčím. Piš, měj úspěch, buď zdravá. Ale už skoro nejsem svůj. To nečítám druhou stránku.

(175)

Vydání

Jak se dělá chlapec, Atlantis, Brno 1993.

Reflexe

Ten „mačo“, kterého Ludvík Vaculík učinil hrdinou a vypravěčem knihy *Jak se dělá chlapec*, je mi z duše protivný a málem ze mne udělal feministku. Pozoruhodně v sobě totiž snoubí morální rudimentárnost (hodnou sedláka Vávry) s erotickým exhibicionismem, s přesvědčením o vlastní výjimečnosti, která mu posvěcuje každý čin a činí například i ze soulože poslání, a s frivolní teatrálností, díky níž vypravěč může tak snadno měřit dvojím metrem. Jedním pro sebe, druhým svou partnerku a ty ostatní.

Pavel Janoušek: „Vaculíkova smolná nesmrtelnost“, *Tvar* 1994, č. 5, s. 1.

Vzhledem k předchozím knihám, zejména *Českému snáři*, jde o úpadek. Již to, že se nezdrženlivě nechává Procházkovou vyprovokovat k tomu, aby o jejich vztahu „také něco napsal“, je vlastně

prohrou. Jeho kniha je naopak naplněna výlučnou interioritou, neukázněnou, bezhraničnou, na pokraji dezorganizace. Ta ruminuje pořád v sobě samé, užírá se, holedbá se svou snahou o upřímnost k sobě a jiným (evidence upřímnosti je typickým paranoickým pocitem). Přítom diskretními posuny, typickou sofistikou, kterou se napořád beznadějně balamutí, dospívá Vaculík k jejímu opaku – kontinuální obžalobě „zlého“ světa, tj. partnerky, jíž se především vyčítá, že si dovoluje jej vidět jinak, než jak se vidí sám.

Martin Hybler: „Intimní pseudoromány Procházkové a Vaculíka“, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1995, č. 1, s. 43.

Román *Jak se dělá chlapec* nemá možná význam, stylovou vyrovnanost a sílu *Českého snáře*, soustřeďuje se na vyhocená intimní dramata, rodinné a rodičovské problémy (politický převrat, za který léta bojoval, zůstává stranou), ale nebyl by to Ludvík Vaculík, aby neprožíval a aspoň na okraji neokomentoval, jak jsme u něho zvyklí, neduhy současnosti. Vložil do svého románu jako do všeho, co napsal, celou svou bohatou, vášnivou a rozpornou osobnost. Je to dílo, které ať už čtenář přijme, či nepřijme, rozhodně ho nenechá chladným. Vyburcuje ho k úvahám o sobě, o vztahu k bližnímu, o lásce i nenávisti a o základních lidských problémech a hodnotách.

Emil Lukeš: „Trápení starého Werthera“, *Tvar* 1994, č. 2, s. 20.

Slovo autora

Román *Jak se dělá chlapec* jsem nepsal s úmyslem zveřejnění. Nejsou to deníkové zápisky, je to psané spontánně „furt pryč“ a to, co vyšlo, je výběr z napsaného. Úsilí o pravdu je tu v tom, že jsem nemyslel na zveřejnění. S takovou myšlenkou bych se rovnou cenzuroval. To, jak jsem žil před narozením chlapce, byla situace, kdy jsem psal pod tlakem okolností a dějů. Když se chlapec opravdu narodil, lákalo mě víc něco jiného. Psát o něm. A teprve tehdy nabylo i to předchozí smyslu. Najednou jsem viděl, proč jsem to musel prožívat. Narozením děcka nabývá předchozí smyslu a poslání, jinak bych to nezveřejňoval, protože bych jenom přidával cosi k něčemu, co už dělali mnozí jiní.

„V životě jsem hrdinou nebyl, tak jsem si to aspoň zapisoval“ (rozhovor vedl Michael Špirit), *Kritická Příloha Revolver Revue* 1995, č. 1, s. 48.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: M. Pohorský, *Nové knihy* 1993, č. 48; J. Lukeš, *Lidové noviny* 2. 12. 1993 (příl. *Národní* 9); E. Lukeš, *Tvar* 1994, č. 2; P. Janoušek, *Tvar* 1994, č. 5; týž, *Tvar* 1994, č. 16; J. Pechar, *Literární noviny* 1994, č. 6; J. Kratochvíl, *Literární noviny* 1994, č. 11; J. Vohryzek, *Respekt* 1994, č. 17, též in *Literární kritiky*, Praha 1995, s. 175–182; J. Peňás, *Lidová demokracie* 4. 1. 1994; M. Hybler, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1995, č. 1.

Jiří Fogl

IVAN DIVIŠ: TEORIE SPOLEHLIVOSTI

(1994)



Vlna deníkových a memoárových textů, která výrazně určovala klima české literatury po roce 1989 (Hanč, Kolář, Zábřana, Mertl, Slavík aj.), vycházela z nestandardní situace během čtyřiceti let cenzury, znemožňující přímé pojmenování a vyjádření. Přitažlivá byla pro autory i čtenáře také možností expozice krajní subjektivity a otevřeného, neohraňovaného, laboratorního tvaru, souvisícího s obecnými důvody deníkového psaní. Rezonance „autentických“ deníkových textů v českém kulturním prostředí zároveň poukázala na silnou poptávku po přehodnocující osobní výpovědi a potřebu mluvčího, proroka i soudce společnosti

a průvodce dějinnými zákrutami.

Jedním z vrcholných děl deníkové literatury se stala *Teorie spolehlivosti* Ivana Diviše (1924–1999). Rozsáhlý konvolut zápisů vznikl v letech 1960–1994 (ve 2. vydání jsou záznamy dovedeny do roku 1999, těsně před Divišovu smrt, a kniha je nově zredigována); výbor pořídil Ivan Wernisch. První edici ze svého deníkového díla vydal Diviš pod stejnojmenným titulem roku 1972 v Mnichově. Významným editorským problémem byla datace záznamů; některé jsou patrně určeny mylně. Nejedná se o pravý deník, neboť texty byly dodatečně upravovány, slovy autora „*některé texty jsem opracovával léta [...]. Teprve nad texty Teorie spolehlivosti jsem se učil psát jakožto pracovat, protože poezie mně šla až trestuhodně snadno*“ (143). Deníkem zamýšlel Diviš vydat počet ze svého života i ze zdrojů a okolností svojí básnické tvorby a přístupu k ní; samočinnou logikou mu text narůstá jako „*strom, jehož růst už nejde zastavit*“ (66). Geneze deníku tedy není spojena jen se spontaneitou a nahodilostí, nýbrž je výsledkem intenzivního procesuálního úsilí.

Divišovo dílo se skládá z komplexu fragmentů – reprodukcí výroků, promluv, gnóm, myšlenek a reflexí, postřehů, komentářů, příběhů a epizod, vzpomínek, snů, úryvků z dopisů, dialogů s nepřítomnými osobami. Přes rozrůzněnost formátů záznamů Diviš obkružuje několik velkých témat, na něž podniká neustálé „*nájezdy*“ (Jiří Cieslar): poezie, víra, dějinnost a totalita, „Čechy“, podstata člověka. Divišův pohled usiluje přes fragmentárnost o nalezení výsledného poznání, o syntézu oproštěnou od determinant, kompromisů, polehčujících okolností a ústupných relativizací. Hledá bazální, na nic nepřevoditelné skutečnosti a východiska, „pr-

vočísla“. Jeho texty navozují elementární střet mezi opatrností či zbabělostí, sítí ochranných podmínek, výmluv, přípustek, zábran a hranic na straně jedné a na druhé straně titanismem, jenž je roztržná a drtí, demaskuje veškerou prázdnotu, plochost a otrockou závislost. Nemilosrdně účtující rozkacenost na zvrácenosti a obludnosti světa a nepřetržitě prchlivé, hněvné klnutí a spílání člověku jej přivádějí i k sobectví a nedokonalostem vlastním – v egoismu a touze po moci se Divišovi odhalují základní substance lidského spočívání v bytí. Člověk je mu bytostí především provinilou, která ale svou vinu odmítá uznat a roztáčí zpupnosti a nepokorou věčný kolotoč zla.

Diviš se stále pohybuje v epicentru zásadních rozporů mezi různými projevy a součástmi vlastního bytí a konkrétního existování: to mu umožňuje poukazovat na zjevné i skryté ambivalence v člověku a neunesitelné obtíže jejich smířování a sblížování. Deník se mu stává prací s vlastní osobností, vůlí ji překovat („*Chci ustavičně něco naprosto jiného*“, 476). K mnoha tezím v průběhu dalšího zapisování klade antiteze, dokládající složitost otázek, vířivou proměnlivost a nestálost myšlení, ale též prudkou potřebu zmocňovat se věcí mnohostranně a vždy jinak, nestát se zajatcem jednou přijatého a petrifikovaného názoru („*ze zásady, apriorně s ničím nesouhlasit*“, 39). Tvůrčí a myšlenková energie dostává za úkol být transformátorem napětí, roznětkou všech potencií, iniciátorkou varovných poselství. „Globálním myšlením“ se hodlá probíjet ke schopnosti nazřít a rozvinout povahu dějů v jejich dialektice; přitom jako východisko přijímá stav lidstva na pokraji konce, těsně před nezadržitelným zřícením do propasti. Autor neúnavně bilancuje hrůzy dvacátého století a domýšlí poměr mezi velkými a malými dějinami, mezi všedností a nesnesitelnou tragikou historie přinášející války, genocidy a represe. Člověk se mu jeví jako oběť monstrózního spiknutí, ale (zvláště v dobách poklidu a zabezpečení) oběť příliš pasivní, netečná a povolná. Diviš se pro svou perspektivu radikální skepse a totálních nároků potřebuje vydělit z „*všivého okolí*“ (48), aby se vymanol z jeho rozbředlosti a indiferentnosti, ale zůstává stále upoután obklopujícím. Nechce a nemůže být od světa odloučen, nýbrž i v neobměkčitelně konstantní úzkosti a beznaději je nucen se vztahovat ke stopám přítomnosti zázračna, krásy a třeba i prostým gestům lidské nezištnosti a solidarity.

Divišův odpor k „dějinnosti“ se obrací především k osudu jeho vlasti a neblahým selháním českého národa a jeho vůdců na křížovatkách dvacátého století. V debakle spatřuje následky mravní nepevnosti a zkaženosti a později už kontaminaci prosakující „asiatstvím“ okupační velmoci – obdobu nachází i v mnichovském exilu. Vytrženost z českého prostředí prezentuje jako dalekosáhlé neštěstí, paralyzující tvůrčí síly a inspirace a svou nepřírozeností činící z jeho úsilí proces stále zbytečnější, marnější a izolovanější. „*Nad zkušeností emigrace může být už jen zkušenost mystická nebo zkušenost smrti*“, konstatuje autor (521). Divišovým deníkem tak postupuje i dilema autora, který je mírou svých schopností vyvolen a nadřazen druhým,

má povinnost vyjádřit a ztvárnit svou zkušenost a naplnit svůj talent, ale naráží na neprostupnou malost a omezenost doby.

Na ploše celého textu *Teorie spolehlivosti* probíhá osobní autorovo drama zápasu o víru a jeho spor s Bohem. Diviš je hluboce přitahován a fascinován spirituálním rozměrem života, upnutím na jeho nemateriální stránky (které se však neustále dostávají do konfliktu s tělesností). Zásadní význam pro něj získává modlitba, náboženské kategorie hříchu, pokání, milosti, svatosti atd. Stále se vrací k četbě *Nového zákona* a postavě Ježíše Krista, kterou však přijímá a promýšlí spíše v jeho lidské než božské úloze. Ač praktikující katolík, konvertující počátkem šedesátých let, odmítá církev jako mocenskou strukturu a její učení vnímá převážně jako soubor neživotných frází a obecností. Náboženské deriváty (teosofie) jsou předmětem jeho výsměchu („*Poznání vyšších světů – žádné neexistují!*“, 239). Bůh jako úběžník přehrahu a absolutna je Divišovou nejbytotnější potřebou i noční můrou – nenachází v uspořádání a směřování světa žádné indicie jeho soucitu s člověkem (a potažmo i jeho existence), ale zároveň je mu objektem tvůrčího a mravního puzení, garantem a představitelem významu všeho konání, bez něž se smysluplnost života propadá v hříčku a absurditu.

Pro Diviše je smyslem bytí poezie – proto se velká část úvah a reflexí vztahuje právě k ní. Poezii přijímá jako extrémní riziko a stav stálé nejistoty, nehotovosti a nezakotvenosti, výzvu k boji, opak zvyku a přilnutí. Tvorba je činem sebezáchovným i přetvářejícím. Básník, „*který na sebe všechno vzal*“ (80), přijímá úděl samoty a téměř až vykupitelskou misi, neboť umění vystupuje jako protihráč a protiklad smrti. Diviš dokáže stejně tak ukázat na odvrácenou tvář poezie a zpochybnit její význam – vidí její parciálnost, instrumentálnost, náhražkovitost. Umění život převyšuje, ale je z něj odvozeno a proti jeho projevům je paradoxně bez ceny. Proto poezie vyžaduje od autora nashromáždění sumy životních zážitků, běd, zápolení a vzruchů, z jejichž látky čerpá. Básníka se poezie zmocňuje, ovládá ho a reguluje, „*on nemá poezii, poezie má jeho*“ (108). Nadání, dispozice neznamenaají nic definitivního a musí být znovu dobývány a obnovovány v nepřetržitém vypětí a nasazení. Platí, že „*poezie je stav člověka*“ (236), tedy proměnlivost, prchavost a unikavost. Vyžaduje důslednost, věrnost a ochotu k cestě do hlubin, setkání s neznámem. Její reflexe je nezbytná, neboť zachází s fenomény a silami, jejichž podstatě autonomní kreativita nerozumí. Poezii lze ztotožnit s magickým úkonem osvětlujícím svět.

Báseň se rodí ze setkání s jazykem: „*Nejsem ani sofistika, ani dialektika, ale citlivý na řeč.*“ (588) Hlavním dodavatelem jazyka je charakter, stanovující stupeň přiblížení k pravdivosti. Divišův jazyk vášnivě odmítá „*ornamentování nicoty*“, upřednostňuje eruptivně tryskající robustní expresivitu, střídá ji však i se stylem věcným, popisným a civilním. Úporným a plodným hledáním zadíravého, co nejodstíněnějšího a nej-subtilnějšího výrazu se Diviš svou *Teorií spolehlivosti* postavil k výrazným stylistům české prózy typu Ladislava Klímy.

Divišův deník se zařadil, zvláště svým ohledáváním prostoru, v němž se stýká a potýká zemské a nadzemské, k žánrově příbuzným dílům světové literatury, které napsali Fjodor Michajlovič Dostojevskij, Witold Gombrowicz, Vasilij Rozanov, Julien Green aj.

Ukázka

Teprve nad texty *Teorie spolehlivosti* jsem se učil psát jakožto pracovat, protože poezie mně šla až trestuhodně snadno, a podle toho mnohé stránky vypadají. Dva tisíce textů klohním přes šest let a kdovíkolik let potrvá, než budou moci vyjít v rodné řeči, jakože jsou již nabídky z ciziny, ne nejmenší to ostuda. Některé texty jsem opracovával léta. Teorie není námětově neomezenější, a pro každý její okruh jsem si musel bez předchozího školení vytvořit kód. To nemohlo nastat z pondělí na úterý. Často jsem si citoval Hemingwayovo zastesknutí nad špatnou vyjadřovací schopností; avšak patrně právě v tomto nedostatku leží jedna z jeho mála důstojností. Musí totiž dělat víc, musí se učit tvářet a tvořit, nemá-li věc zesprostačet v rutinu.

(143)

Vydání

Teorie spolehlivosti, Mnichov 1972 (výbor); Torst, Praha 1994; 2. vydání (rozšířené), Torst, Praha 2002.

Překlad

Norsky (2000): *Mukter – digt og dugboksnotates*, Aschehog, Oslo.

Ceny

Státní cena za literaturu 1995.

Reflexe

Jenom ten, kdo prošel obdobnými cestami, by měl právo opakovat Divišovy názory, jež jsou vždy vyústěním této jedinečné cesty.

Jiří Brabec: „Prostor sebereflexe, škola kázně“, *Nové knihy* 1994, č. 39, s. 1.

Aniž bychom tím chtěli jakkoliv snížit Divišovo dílo básnické [...] základní jeho knihou patrně zůstane právě *Teorie spolehlivosti*. [...] Pravdivost obrazu světa není v tom, že všechny jednotlivosti jsou pravdivé, je v celistvém lidském pohledu, je v bipolaritě, která je součástí snad každého Divišova záznamu [...].

Vladimír Karfík: „1994 – Divišův rok“, *Literární noviny* 1995, č. 3, s. 6.

Teorie spolehlivosti připomíná zvláště jednu Demlovu knihu: *Mé svědectví o Otokaru Březinovi*. Připomíná ji útržkovitostí, troušením moudrosti o čemkoliv na světě, prudkými soudy o lidech

živých i mrtvých, oněmi „pravdami jednoho okamžiku“, superortodoxním katolicismem střídaným samorostlými herezemi [...].

Nabízí-li tedy Ivan Diviš jako alternativu proti všemu prokletému světu sebe sama, mýtus o Ivanu Divišovi básníku, o jeho utrpení a jeho svatém vzteku, není to (při všech bezesporu silných místech v *Teorii spolehlivosti*, při pasážích s tématem smrti především) alternativa přitažlivá ani důvěryhodná.

Martin C. Putna: „Anti-Diviš“, *Literární noviny* 1995, č. 3, s. 6.

Divišovy promluvy jsou plodem až hysterické přecitlivělosti, ale je to citlivost, která přitom přesně rozpoznává a reaguje na to, co život a člověka ničí a brání mu žít plně a šťastně, i když se tímto podobného nároku sám zbavuje. Diviš hrozivě přehání, vše je obvykle nejhorší, nejtragičtější, nejzoufalejší, ale jeho přehánění a rouhačství je způsobem, jak vyhrotil formulaci k jejímu nedosažitelnému horizontu, kterým je ideál plnosti a přesného osvícení smyslu.

Jiří Peňás: „Ivan Diviš: Smrtelně sám a všem na očích“, *Týden* 2002, č. 17, s. 74.

Méně případné je časté srovnávání *Teorie spolehlivosti* s *Celým životem* Jana Zábřany [...] v rovině intimní zprávy o propastnosti existence se *Teorie spolehlivosti* liší od Zábřany jako opera od dopisu na rozloučenou.

Viktor Šlajchrt: „Mezi Punkvou a Everestem“, *Respekt* 1995, č. 4, s. 19.

Připadá mi případný postřeh Josefa Jedličky: je sice nasnadě srovnat Diviše s vášnivými pamfletiky Bloyem, Demlem či Klírou, ale skutečně blíže má k mentalitě Dostojevského! V sebe-spalující výhni nerozřešitelného sváru pýchy a pokory, neposlušné vzpoury a vydanosti v oběti, mezi láskou a odporem; v kataklyzmatickém prožitku „soudného“ času, samopřesvědčenosti o svém údělu, o poslání tvůrce všemu navzdory – a taky v intimní zkušenosti s démony světa a nitra, zhoubnými to náruživostmi, které se navzájem probouzejí a odpovídají si.

Rudolf Matys: „Divišovy dýmy po vnitřních požárech“, *Lidové noviny* 31. 12. 1994 (příl. *Národní* 9).

Snad se ukázal hlubší smysl Divišovy čtyřicetileté věrnosti *principu*: dobrat se v zavalujících ambivalencích, skrze uctívané i zavrhané slovo někam dál a hloub, odkud patrně vycházela železná síla Kristova, kam umějí nahlédnout v prozřetelném tušení – netušení jen děti, k spolehlivé energii, na kterou jako na neviditelný benzín jede celý kosmos i naše existence i přesto, že onemocněly prázdnotou. Je to energie reflexí tristně znehybňovaná, jenomže právě jen v reflexi, ve zlomcích zachytitelná – vyživuje div života.

Jiří Cieslar: „Možnosti hněvu“, *Kritický sborník* 1995, č. 3, s. 54.

Do kategorie *třepení* neboli *šuntu* patří hlavně ona četná místa, kde se autor vyjadřuje k nej-různějším obecným, „všelidským“ otázkám; své názory často pronáší formou paušálního,

apodiktického soudu, a lze nad tím, namouvěru, zakusit celou škálu pocitů, od lehkých rozpaků až po skutečná muka trapnosti.

Petr Fidelius: „Iluze spolehlivosti“, *Kritický sborník* 1995, č. 3, s. 62.

Slovo redaktora

Když Diviše něco napadlo, napsal si to na papír i s příslušným datem. Pokud měl po čase pocit, že nalezl lepší a přesnější formulaci, připsal ji na stejný list. Z toho je jasné, že nejde o deník, ale o zvláštní, plnohodnotný druh tvorby – o přípravu materiálu, ze kterého možná původně měly vznikat básně, ale který se brzy sám ukázal prudce rostoucím palácem, pyramidou a chrámem.

„Pět odpovědí Jiřího Horáka“ (rozhovor vedl Pavel Kosatík), *Tvar* 1997, č. 13, s. 3.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: J. Ciesler, *Kritický sborník* 1995, č. 3, s. 49–54, též in *Hlas deníku*, Praha 2002, s. 325–337; P. Fidelius, *Kritický sborník* 1995, č. 3, s. 55–68; M. Hybler, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1995, č. 3, s. 40–44; R. Svoboda, *Literární noviny* 1996, č. 48, s. 8–9; týž, *Česká a slovenská literatura dnes*, Opava–Praha 1997, s. 130–134; R. Krumphanzl, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1996, č. 5, s. 88–91.

RECENZE: J. Lukeš, *Týden* 1994, č. 4; L. Šinkmajer, *Tvar* 1994, č. 18; J. Slomek, *Literární noviny* 1994, č. 39; J. Brabec, *Nové knihy* 1994, č. 39; J. Rulf, *Reflex* 1994, č. 46; J. Peňás, *Mladá fronta Dnes* 10. 11. 1994; týž, *Týden* 2002, č. 17; V. Novotný, *Práce* 27. 10. 1994; P. Mandys, *Český deník* 14. 11. 1994; P. Šrut, *Lidové noviny* 31. 12. 1994; R. Matys, *Lidové noviny* 31. 12. 1994 (příl. *Národní 9*); I. Kotrlá, *Akord* 1994/95, č. 6; V. Karfík, *Literární noviny* 1995, č. 3; M. C. Putna, *Literární noviny* 1995, č. 3; V. Šlajchrt, *Respekt* 1995, č. 4; V. Novotný, *PRO* 1995, č. 5; P. Motýl, *Modrý květ* 1995, č. 6; J. Kůstka, *Denní Telegraf* 1. 11. 1995; M. Zelinský, *Tvar* 1997, č. 14; J. Suchánek, *Distance* 1998, č. 1; L. Kasal, *Tvar* 1998, č. 13; týž, *Tvar* 1998, č. 16; J. Žďárský, *Tvar* 1998, č. 16; J. Slomek, *Lidové noviny* 9. 5. 2002; J. Med, *Katolický týdeník* 2002, č. 42; M. Tomášek, *Host* 2003, č. 3.

Jiří Zizler

JAN KŘESADLO: OBĚTINA

(1994)



Jan Křesadlo (1926–1995), občanským jménem Václav Pinkava, debutoval roku 1984 románem *Mrchopěvci* v torontském nakladatelství 68 Publisher's. V rychlém sledu pak napsal a za života vydal ještě řadu prozaických titulů: *Fuga trium* (1988 exil, 1990), *Vara guru* (1989 exil, 1991), *Girgal* (1991), *Zámecký pán aneb Antikuro* (1992), *Zuzana a dva starci* (1992) a *Obětina*, popřípadě soubory drobnějších próz *Slepá bohyně* (1990) a *Dvacet snů* (1992). Pod pseudonymem Jake Rolands pak i parodii na western nazvanou *Ranč u kotvy a hvězdy* (1993). Z pozůstalosti byly připraveny další knižní svazky, například parodie homérského eposu vytištěná

paralelně ve staré řečtině a české verzi a nazvaná *Hvězdoplavba – Astronautilía* (1995) nebo *Království české a jiné polokatolické povídky* (1996) aj.

Hlavním rysem tvorby Jana Křesadla je polemičnost – vůči stavu společnosti (v rodné zemi, ale i v exilu) a hlavně vůči současné (především české) literatuře a jejím kanonizovaným hodnotám. Proto je často hlavní postavou jeho próz zneuznaný intelektuál, společenský i umělecký outsider, který svoji vyděděnost narcisticky chápe jako poslání kriticky zpracovat okolní dění a odhalit jeho podstatu (většinou falešnou). Vyhrocený postoj k zavedeným hodnotám se odráží v použití skladebních postupů postmoderní prózy, jímž je střídání tzv. vysokých a nízkých žánrů – detektivky (*Mrchopěvci*), sci-fi (*Girgal*), fantasy (*Obětina*) nebo pornografie (*Slepá bohyně*). Právě různé formy sexuálních deviací (fetišismus, voyerství, sadomasochismus, poruchy sexuální preference aj.) jsou leitmotivem většiny autorových próz. Jejich kumulace v textu není bez účelu, neboť je důsledkem Křesadlova odborného přesvědčení (působil jako lékař na psychiatrické klinice), že v případě sexuální úchyvky se jedná o individuální poruchu instinktu, která člověka znehodnocuje. Tím pádem, jestliže jsou (nejen) v totalitním systému porouchány základní společenské instinkty a nejsou uznávány tradiční hodnoty, nastupuje chaos, nenávist a rozvrat – jejich základním projevem je pitvornost (klíčové Křesadlovo slovo) světa projevovaná skrze odpudivé praktiky, které redukuje sex na obscénnost a erotickou stimulaci. Tyto deviace tak ve vyostřené podobě výsměšně odhalují ubohý stav současnosti.

Dalším důležitým rysem Křesadlových próz je hra s metaliterárními odkazy. Například v první části románu *Obětina* formou středověkých veršových struktur zpra-

covává témata a motivy gotického románu. Podobně invenčně a někdy až rouhavě zachází s texty svých literárních kolegů. Vytváří jakýsi model výpovědi o výpovědích, který explicitně objasňuje v *Obětíně* prostřednictvím „vágně autobiografické“ postavy Ronalda Jakeše (anagram jména Jan Křesadlo bez ohledu na diakritická znaménka): vybírá si podle něj nepovedené texty jiných spisovatelů, představuje si, co měly asi sdělovat, a upraví je do té míry, že původní výpověď nepozná ani sám její autor.

Kombinační hra stojí i za vznikem komplikované struktury *Obětiny*. Románový triptych je postaven na složitém schématu a tvoří ho tři části: *Kniha 1 – Fialový anachoréta* (= román Jindřicha Henryho); *Kniha 2 – Obětina (jako taková), díl I expoziční*; *Kniha 3 – Pangerach* (= vložená novela Ronalda Jakeše, do níž je ještě vsunuta krátká povídka); *Kniha 2 – Obětina (jako taková), díl II peripetie a díl III katastrofa a katarze*. Všechny knihy mají své zvláštní číslování stran, odlišné makrokompoziční členění a jsou založeny na výrazně rozdílných vypravěčských strategiích. *Fialový anachoréta* je vyprávěn formálně precizním stylem veršovaného románu s až vyumělkovanou veršovou strukturou: střídá jedenáctislabičný (hendekasyllabus) šestistopý akopovaný jamb, skládaný do tassovských stancí známých z *Osvozeného Jeruzaléma* (endecasillaba ottava rimata) s předepsaným rýmovým schématem ababbac, které ale obměňuje i na abacbadd, s klasickým blankversem (přízvučný nerýmovaný pětistopý jambický verš, viz *Intermezzo I–III*), popřípadě s latinským leoninským hexametrem (středověká forma hexametru zpevňovaná vnitřními a koncovými rýmy), *Intermezzo IV* je veršováno slovensky.

Tímto artistním způsobem líčí autor v podstatě brakový příběh o abnormálních individuích ocitajících se v obscénních situacích, které se navíc odehrávají v přízračných kulisách literárního romantismu. Děj se odehrává na dvou hradech. Jednomu vládne mravně zvrhlý a sexuálně zatížený hradní pán Norbert, druhému pak koitu neschopný král země. Oba prostory spojuje létající poustevník (anachoréta) Onufrius, který se přemístováním dalších románových postav stává hlavním hybatelem příběhu. Nejdříve vysvobodí ze spárů zlovolného Norberta jeho sluhu – „trpasla“ Fida, jehož má hradní pán v nemilosti, protože potajmu „obstarává“ jeho osobní kurtizány, a odnese ho do vzdáleného královského panství. Zde se Fido stává prostředkem naplnění královského sňatku a posléze manželem krásné Kandidy, kterou na královský hrad dopravil na svých křídlech Onufrius, aby ji zachránil před zneuctěním Norbertem. Létající anachoréta je nakonec, i přes své četné zásluhy, z královského sídla vypuzen, jelikož Fido těžko snáší jeho intimní styky s Kandidou a prozradí, že Onufrius byl odsouzen pro své heretické spisy k doživotnímu vězení.

Norbertovo panství lehne popelem, neboť jeho pán při své vytrvalé snaze zmocnit se Fidovy manželky Kandidy osudově narazí na trpaslíkovu nenápadně vzrůstající moc. Ze všech intrik a střetů vychází jako vítěz paradoxně právě tento skřet, jehož kredit byl na úvodních stranách velmi nízký. Nenápadným lobováním za zdmi královského hradu se však postupně stal největším a nejmocnějším. Závěr je proto sar-

kastickým holdem vítězství rafinovaného řítolezeectví: „*A proto, synu, semper lambe anum/ ne každému, však pouze vhodným pánům./ Tak nezřítíš se nikdy do propasti: Sieg Heil! Čest práci! Nazdar! Sláva vlasti!*“ (112)

Strojená vnější veršová struktura *Fialového anachoréty* je antitezí jejího skutečného obsahu, jímž je vítězící zlo, ceremoniální neřest, hrůzyplná, odpuzující a přízračná místa a místnosti. Přeexponované napětí mezi formou a obsahem ústí v travestii a sarkasmus.

Podobně kontrastní jsou románové postavy: Kandida – symbol nevinnosti (v překladu bílá, zářivá, nevinná) a odevzdání se Bohu – v sobě skrývá kvality sexuální přebornice. Probouzí je v ní Onufrius (= patron žen chtějících otěhotnět!) – její zachránce z kláštera Thelémy (= odkaz na Gargantuu a Pantagruela), jež se ukázal být v podstatě rafinovaně utajeným nevěstincem.

U trpaslíka Fida se dostává do protimlůvu ohavnost těla a krása jeho dovedné hry na loutnu, jeho trpasličí „velikost“ a jeho význam pro chod země, jeho předpokládaná věrnost (fidus = lat. věrný) a vychytralost. Tělesně zmrzačená obludka má mnohé z rysů českého hrdého příkrčení: vykonat odpornou, nechutnou práci, dokonce v ní nalézt jisté zvrhlé potěšení, mlčky sice nesouhlasit, ale brát peníze. V druhé knize *Obětíně (jako takové)* relativizuje hodnocení této postavy „auktor“ Henry, když poukazuje na ironický podtext závěru *Fialového anachoréty*, ale zároveň označuje Fidovu podlézavou (či pod-lízavou) taktiku za správnou.

Expozice *Knihy 2 – Obětiny (jako takové)* mění zásadně románový typ i vypravěčskou strategii a přechází k jiné rovině postav. Na počátku jako by se otvíral svět klíčového románu s čtenářským odhalováním, které to vlastně autory protagonista Jindřich Henry haní před nakladatelem Xaverem Tocherským (Alexandrem Tomským). Jmenováni jsou Zbyhoň Rotwailer (Zdeněk Rotrekl), Jakub Thummel (Jakub Deml), Igor Lunát (Ivan M. Jirous), Selenie Rytrová (Sylvie Richterová), Pogon Bumby (Egon Bondy), Iva Rektůrková (Eva Kantůrková), Rajmund Mlejnek (Anastáz Opasek), Igor Pudiš (Ivan Diviš), Zábál (Bohumil Hrabal) aj. Nejvíc nenávisti se dostává Richardu Menturelovi (Milanu Kunderovi), o němž Henry jedovatě poznamenává, že si svou komunistickou minulost „*ani nevodpykává v disidentuře, ale naopak z toho těží – ale přitom, pámbu mě netrestej, vždyť ten chlap vůbec neumí psát*“ (247).

Hlavní postava Jindřich Henry se pohybuje na společenské periférii. V emigraci zcela uvízl v každodennosti plebejského života: vlastní skromný předměstský domek, nuceně rezignoval na koncertní hru v symfonickém orchestru a v předměstském Poszony baru, maskován za uherského cikána, hraje do ouška hostům; k jeho povinnostem patří také sexuální uspokojování postarší šéfové. I jeho jazyk sestoupí v promluvách na úroveň obecné češtiny. Henry vše vykonává bez osobního zaujetí a vnímá svou existenci jako nepravou. Právě uplatnění vidí naopak v sebeprosazení tvůrčím psaním – v úvodu 2. knihy je odhalen jako autor *Fialového anachoréty* – a vstupem do světa umělecké svobody, třebaš by se tak stalo za cenu „šarlatového“ hříchu.

Okruh postav se zúžil. Je připraven bod obratu realistického „příběhu ze života“, ale vypravěč ho odloží a vsune zcela jiný žánr – *Pangeracha* od Ronalda Jakeše.

K charakteristice této části lze využít autoreferenční informace Rolanda Jakeše: *Pangerach* postrádá jednotící dějovou linii, hlavní postava bloumá po různých místech, filozofuje a jediným pevným tématem je hledání Boha. Výpověď o výpovědích kombinuje travestii iniciačního románu – viz například sestupy (katabáze) otvory záchodových mís – s fantaskními a fantastickými motivy, popřípadě i s filozofickou disputací. Prosvítají sem Bondyho *Invalidní sourozenci*, Kafkova *Proměna*, Nietzscheův *Zarathustra* a také Křesadlovi *Vranosupi (Mrchopěvci)*. V *Pangerachovi* je zrušena lineárnost historického času a nahrazena mytickým bezčasím, v němž vše, co pro člověka tvoří různé dimenze, existuje současně. Přestávají platit přírodní zákony a postavy ztrácejí svou identitu, protože mohou být ve stejnou dobu na různých místech a v různých podobách (drobný úředník pan Gerach – gryf Pangerach, osvobozená duše; primář Wagner – Kurt von Tretzky; izraelský turista Menachem Hilsner – Bůh; ukřižovaný rabín Aschermann – tesařský dělník; doktorka Petrásková – Marena Gubernátorová). Světový chaos, v němž se protagonisté ocitají, způsobila událost, která stojí na samém začátku celého příběhu – smrt (sebevražda) Boha. Odstraněním božského, potažmo přírodního řádu si Křesadlo odkryl prostor pro hru s nejrůznějšími mytologiemi (například biblickou nebo fašistickou), přičemž jednu dokonce vytvořil: na Pangerachově okružní cestě podtuřínským krajem popisuje mýty a dějiny zdejších obyvatel Horských Blouznivců a navíc – na základě eseje Ladislava Klímy *Vředy na českém jazyce* z knihy *Vteřina a věčnost* – vymýšlí originální místní dialekt.

Celý text *Knihy 3 – Pangerach* je orámován dvěma nesrozumitelnými nápisy v hebrejštině. Jeden nápis z lodního záchodku Pangerachovi rozluští rabín (*Já, Adonai, který jest Bůh. Hilsner*), druhý na nádražních toaletách pan Gerach nechá bez povšimnutí (*Bůh nezemřel, ale odešel do hor. Hilsner*).

Závěr Křesadlova románového triptychu tvoří druhý a třetí díl *Knihy 2 Obětiny (jako takové)*, které jsou nazvány *Peripetie a Katastrofa a katarze*. Jsou koncipovány jako text o textu: Jednak zde Roland Jakeš komentuje předchozího *Pangeracha*, jednak Jindřich Henry osnuje pomstu a hodlá přinutit Menturelu jeho vlastními literárními zbraněmi, aby byl *Fialový anachoréta* publikován. Henry přitom vychází z diletantské premisy, že autorův život a dílo jedno jsou. Pojímá románové scény jako obrazy ze života autora, vytrhávaje z Menturelova (Kunderova) díla jen sexuálně exponované výseky: z *Nesnesitelné lehkosti bytí* je to defekační scéna Terezy po nevěře s inženýrem a Sabrininy hrátky s buňkou při sexuálních praktikách s Tomášem, z *Knihy smíchu a zapomnění* si vybírá „oko Tamininy zadnice“ a je přesvědčen, že nacvičí-li tyto výjevy s manželkou Mášou, dosáhne publikace svého díla. Máša však něco podobného odmítá, a proto ji Henry ve svém plánu nahrazuje schizofrenní narkomankou-prostitutkou Samanthou.

Menturela má při své cestě do Anglie navštívit restauraci Tyrolská chýše. Aby Jindřich Henry mohl provést svůj plán, vymění se za úplatek se zdejšími houslistou, který je ovšem zároveň hledaným válečným zločincem. Kreibich, pravým jménem Ihnat Voroňuk, využije nabízené záměny k tomu, aby unikl izraelské rozvědce a místo sebe agentům nastrčí právě Henryho. Mezitím, co je Henry držen v Izraeli, probíhá v Československu státní převrat. Jím je spuštěn katarzní proces, během něhož se hrdina smíří s Menturelovými nedostatky, přehodnotí pohled na svůj román a uvědomí si trapnost svého předchozího konání. Morální „očistění“, které u hrdiny probíhá pomocí sebereflexe, není ovšem úplně, navrch má autorská ironie a permanentní nutkání k zesměšňování okolí a ostatních.

Jednotlivé části triptychu *Obětina* by mohly existovat samostatně jako celistvá díla – gotický román ve verších *Fialový anachoréta*, fantaskní novela *Pangerach* a klíčový román z anglického exilu *Obětina (jako taková)*. Stylově a vypravěčsky odlišné segmenty však spojuje téma oběti, které je ve všech částech těsně provázáno s dalším klíčovým prvkem významové roviny románu, s motivem sexu. Rituální oběť, jejímž cílem je udobřit si božstvo a naklonit si ho na svou stranu, je v *Obětině* zcela zesvětšena, až zneuctěna. Cíle jsou ovšem podobné – získání hmotného prospěchu (finanční odměna u Fida, publikace románu u Jindřicha Henryho), stejně jako prostředek – tím je sex (Fido se stává královským řítolizem, Henry ukojuje sexuální choutky své zaměstnavatelky, Samantha je nevinnou obětí Henryho záměrů). Sakrální povahu si zachovávají pouze vedlejší motivy oběti v *Pangerachovi*: manžel gryfovy milenky se nechá vycpat a rituálně sníst svými přáteli, Horští Blouznivci vykonávají zápalnou oběť. Obětována je tedy především čest protagonistů. Finále *Obětiny (jako takové)* by se dalo interpretovat tak, že největší románovou obětí je nakonec Henryho úhlavní nepřítel Menturela, prezentovaný jako oběť doby.

Jan Křesadlo je literární kritikou označován za renesančního autora. Oprávněnost tohoto označení dokazuje autor v textu především různojazyčnými pasážemi (viz inkriminované latinské pasáže ve *Fialovém anachorétovi*) a četnými metatextovými poznámkami – psychiatrickými (výklad o psychiatrické léčbě a jejích úskalích v Samanthině případě přerůstá v bojovnou polemiku), přírodopisnými a chovatelskými (například o psech), filozofickými a filozoficko-teologickými, často hudebními (*Obětina* je s pouhým jednořádkovým notovým zápisem mezi Křesadlovými prózami výjimkou; ve *Vara guru* se objeví notový part celé mše). Tím, že vypravěč pravidelně přesouvá čtenářskou pozornost na didaktické odbočky, trvale popírá a ironizuje hierarchickou výstavbu textu. Svou četností se tyto vsuvky leckdy dostávají z periferie do centra a mohou zatlačovat příběh do vedlejší role, jak se tomu děje i u dalších autorů devadesátých let z jiných generací (Vlastimil Třešňák, Jáchym Topol).

Křesadlova tvorba se svým ironickým vypravěčstvím řadí k autorům typu Josefa Škvoreckého nebo Milana Kundery. S posledně jmenovaným spisovatelem má navíc

společné prokládání románového příběhu odbornými postřehy. Záliba ve vyhrocené až groteskní erotice má, odhlédneme-li od autorova odborného zaměření, předlohu v dílech provokujících svou sexuální otevřeností, tedy v textech markýze de Sada či *Lady Fuckingham* Oscara Wildea, v českém prostředí připomínají sadomasochistické motivy *Utrpení knížete Sternenhocha* Ladislava Klímy. Zasazení děje *Fialového anachoréty* do romantických kulís, jakož i jeho námět, jímž je svádění boje o fyzickou i duševní čistotu, evokuje atmosféru děl E. T. A. Hoffmanna.

Ukázka

Zeleným přísvitem, hle, západ planul a dohořival ještě drahnou dobu, poté co kotouč slunce pod něj skanul v zlato a purpur výhně svého hrobu, jenž rozklenul se v přepychovou kobu a dlouho nepohnutě jaksi tanul: však žhavá sláva tamo rozestřená, pomalu hasla, přešla do zelena. A v zeleni té siluety hradu se tyčily, jak hřbety divných draků, či táhlé příšery v jakémsi stádu před kulisami zelenavých mraků, a skýtaly tak zvláštní pastvu zraku, jak mračna nad nimi se táhla vzadu divadlem šerých cimbuří a věží, jež goticky se nad obzorem ježí.

(8)

Vydání

Obětina, Ivo Železný, Praha 1994; 2. vydání Národní divadlo, Praha 2006.

Reflexe

Čtenář dostal do ruky prózu, v níž se obeznámí snad se všemi způsoby normálního i nenormálního sexuálního ukájení, ale také prózu s největším počtem souloží v české literatuře vůbec. [...] J. Křesadlo je autor nezkrotné a bujaré fantazie. V každém případě je to fantazie, která předčí výmysly současných českých autorů sci-fi. Jeho fantazie je nejenom nezkrotná, ale především promarňovaná, poněvadž je prohospodařena na převážně exkluzivních a nesmyslných látkách (v první a třetí knize *Obětiny*). Ze složitého a několikavrstevného příběhu *Obětiny* je totiž literárně zajímavý a únosný toliko námět zpracovaný v druhé knize románu, tj. příběh emigranta Henryho.

František Všetička: „Jan Křesadlo – Obětina“, *Alternativa* 1994, č. 3, s. 7.

Chápal bych spíše téma oběti v kontrastu se zdůrazňovanou velkorysostí, rozmachem, přetřháním pout a konvencí, s lety, rozlety a pády, které tak nápadně rozdílné části knihy provázejí. Lidem či pohádkovým bytostem zde doslova i obrazně rostou křídla a zdá se mi, že teprve tento kýžený atavismus létání nebo také Jungův archetyp myšlení tvoří – možná jen bezděčně – jádro myšlenkového poselství knihy. [...] Jedinec už tu není hříčkou zákeřných iracionálních sil politiky nebo podsvětí či vesmírných civilizací, více spoléhá na vlastní síly, byť ho neustále překvapuje údiv nad pověstným „všechno je jinak“ a „nic není nemožné“. Ale současně jsou Křesadlovi hrdinové také sebejistější, otužilejší, aktivnější.

Vladimír Piša: „Téma Oběti?“, *Tvar* 1994, č. 16, s. 19.

Svou *Obětinou* však spisovatel své čtenáře znovu příjemně překvapí, ba zaskočí: jeho vypravěčský rejstřík je totiž natolik rozsáhlý a jeho stylistické postupy jsou do té míry suverénní, až se zdá, že před ním „neobstojí“ žádný žánr, do něž by se s gustem nepustil a v němž by si nemínil ověřit své takřka bezedné stylové dovednosti. [...] Každý nemusí v tomto pojetí tvůrčí výpovědi najít zalíbení, nicméně je tato Křesadlova kniha polemickou ukázkou překonávání tradičního i nynějšího prozatérského modelu, v němž vypravěč bývá toliko jednostrunný a jednostranný. Koneckonců i *Obětina* je především románovou moralitou o naší době – bude však vyslyšena?

Vladimír Novotný: „Moralita košilatá i sršatá“, *Nové knihy* 1994, č. 19, s. 3.

Je možné, že próza se bude některým čtenářům jevit jako slátanina, odloží ji hned po několika stránkách, neboť se nebudou chtít prokousávat starobylým metrem, popřípadě budou pohoršeni některými pornografickými nebo fekálními motivy. Nepospíchejme však s podobným hodnocením, neboť máme k dispozici text obratně zvládnutý, postmoderně mnohovýznamový, se smyslem nejen pro paradox, ale i pro analytický, hravý rozum. Přestože představuje jistou protiváhu kunderovské „myšlenky, která vypráví“ důrazem na epičnost, klasickou příběhovou, nedává prostor ke kritickému odmítnutí.

Alexej Mikulášek: „Pohoršující“, *Obrys–Kmen* 1996, č. 1, s. 7.

Slovo autora

Ronald Jakeš [vydal] všehovšudy asi čtyři knížky, protože začal psát až na značně stará kolena a v očích literárního establishmentu byl vůči skutečným literátům své generace posud pouhou nulou. I když hned za tu první knížku dostal jakousi cenu [míněna Cena Egona Hostovského za *Mrchopěvce*, pozn. H. K.], která se však stejně dávala hlavně mladistvým začátečníkům, a kromě toho ji dostali taky asi dva autoři, které Roland Jakeš pokládal za trapně blbě, i když pouze v nehlubším soukromí.

„Poslední rozhovor s Janem Křesadlem“ (rozhovor vedla Helena Kupcová),
Nové knihy 1995, č. 46, s. 1.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: H. Kupcová, *Česká a slovenská literatura dnes*, Opava–Praha 1997, s. 100–103; L. Krečmer, *Tvar* 2003, č. 14, s. 6–7.

RECENZE: F. Všeticka, *Alternativa* 1994, č. 3; V. Píša, *Tvar* 1994, č. 5; V. Novotný, *Nové knihy* 1994, č. 19; týž, *Práce* 1. 9. 1994; týž, *PRO* 1994, č. 38; J. Peňás, *Mladá fronta Dnes* 12. 5. 1994; P. Matoušek, *Svobodné slovo* 1. 6. 1994; M. Vlčková, *Český deník* 17. 6. 1994; L. Selvet, *Rovnost* 23. 6. 1994; M. Šokarts, *Moravskoslezský den* 28. 4. 1995; A. Mikulášek, *Obrys–Kmen* 1996, č. 1.

Helena Kupcová, Helena Vypřelová

LUBOMÍR MARTÍNEK: MYS DOBRÉ BEZNADĚJE

(1994)



Pro literární tvorbu Lubomíra Martíneka (* 1954) má iniciační význam prožitek cesty a vnímání světa z pozice dobrovolného cizince. V roce 1979 odešel z Československa a po četných cestách Evropou, Asií i dalších kontinentech žije v pařížské čtvrti Belleville a ve Staré Huti u Dobříše. V osmdesátých letech debutoval v exilových časopisech a nakladatelstvích. Ve svých prvních prózách se vyrovnával s životem v „kárném táboře“ reálného socialismu a s exilovou zkušeností (*Představení*, 1986 exil; *Linka č. 2*, 1987 exil, 1992, aj.). Klíčovým tématem se pro Martíneka stal jazyk a smysl literární tvorby (zvláště *Persona non grata*, 1988 exil, Bratislava 1993).

Formálně usiloval o rozbití fabule i roztržnění stavby textu, přesto v *Lince č. 2* je to právě pařížská topografie a fyzický pohyb postav pařížským metrem, jež tematicky propojují fragmentarizovaný text, který svým modelovým i alegorickým pojetím upomíná též na Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*. Prózu *Persona non grata* pak stmelují vypravěčovy úvahy o literatuře a psaní i časová linie retrospektivního sledování osudů postav. Volné trilogii *Sine loco – sine anno*, *Palubní nocturnal* a *Errata* (všechny prózy Paris 1990, souborně pod titulem *Sine loco – sine anno*, Praha 1998) zřetelná tematická linie už chybí a fragmentarizace textu dosahuje extrémní polohy. Na počátku devadesátých let se do centra Martíneka tvůrčího zájmu dostalo téma poutníka (eseje *Nomad's Land*, 1994, a *Palimpsest*, 1996; próza *Mys dobré beznaděje*, 1994). S přelomem nového tisíciletí příběh a vyprávění ve svých prózách rehabilitoval (*Opilost z hloubky*, 2000; *Mezi polednem a půlnocí*, 2001; *Dlouhá partie biliáru*, 2004), esejistickou tvorbu však zcela neopustil (*Mimochodem*, 2000).

Tematicky i formálně blízké jsou si eseje *Nomad's Land*, *Palimpsest* a próza *Mys dobré beznaděje*. Esejistické práce se dočkaly většího ohlasu nežli próza (cena Českého literárního fondu 1996 za *Palimpsest*). Když Martínek v knize *Nomad's Land* jednotlivé kapitoly sestavoval z kratších, navzájem komunikujících aforistických textů, uchopoval lidský typ nomáda, cizince ve světě jistot a daností. V *Palimpsestu* typologii prohloubil a odlišil od sebe cizince, jehož pronásleduje pocit jinakosti, cizoty, odcizení kdekoliv se ocitne, nomáda, jenž je puzen se s obdobným prožitkem vyrovnávat nekončící cestou, a blouda, zcela svobodného a svou poutí překonávajícího i situaci nomáda, protože cesta se mu stává sama cílem. Autor sám o *Palimpsestu*

mluvil v rozhovoru s Naděždou Macurovou jako o pokračování předchozí esejistické knihy,¹³⁵ jeho text – jak napovídá titul – napsaný jakoby přes odstraněný starší text, který na některých místech či za určitých podmínek může prosvítat, je mozaikou drobných úvah, paradoxů, bonmotů, kterými prolínají citáty autorit. *Palimpsest* se svými třemi částmi (*Cizinec*, *Nomád*, *Bloud*) se díky zaujetí jediným tématem sám stává jediným aforismem, zároveň filozofickým traktátem odkazujícím k polskému sociologovi Zygmuntu Baumanovi a typologii postmoderního člověka i jednolitým esejem poučeným francouzskou literární tradicí.

V esejích Martínek analyzoval podstatu cizince a poutníka, v *Mysu dobré beznaděje* své dva vykořeněné hrdiny posílá na cestu. V první části (*Návrat na Opičí horu*) směřují do jakéhosi bodu na Dálném Východě, do kolébky buddhismu, kam mladí Evropané a Američané jezdí hledat autentický duchovní prožitek. V části druhé (*Mys dobré beznaděje*) je nechává křižovat ostrovní stát, jenž podle nemnoha indicií může být Velkou Británií. I tyto indicie jsou však znejišťovány.

Postavy jsou charakterizovány převážně nepřímou situací a vlastními výpověďmi. Jsou anonymní, přestože v *Návratu na Opičí horu* se skrývají za jmény Nausinoos a Nausikaa a v druhé polovině knihy muž sám uděluje sobě i své družce imaginární jméno. Sobě Varek, „slovo vikingského původu označující pach hnijících chaluh, prosolené vlhkosti, mokrého písku i skal porostlých škeblemi“ (100); jí jméno mayské bohyně sebevražd Ixtab. Za Ixtab se v několika okamžicích mihne i (snad původní) jméno Ruth. Svěvolným necharakterizujícím pojmenováním (protože právě pojmenováváním uchopujeme svět) je stále připomínána zaměnitelnost obou postav, o nichž můžeme s jistotou říci jen to, že první je mužem a druhá ženou. O tom, že se jedná o tentýž pár, svědčí jen několik odkazů k Opičí hoře, narážek na vlastnosti jednoho či druhého, jež se projeví v *Návratu na Opičí horu*, a aluzí v druhé části knihy: „*Přemýšlel, proč jí tentokrát vybral tak pitomé jméno. A jaké jí vybere příště. Naskytne-li se nějaké.*“ (189)

Ač je ženská postava přítomna téměř stále, v centru prózy stojí mužský hrdina. *Návrat na Opičí horu* je návratem jen pro jednoho poutníka – Nausinoos usiluje o to znovu spatřit toto místo, Nausikaa jej celou cestu doprovází. Těž v druhé polovině prózy je sledován především Varek, Ixtab ze scény mizí logickými odchody do práce apod., vypravěč pak sleduje Varekovu realitu a myšlenkový svět. Postava Nausikay a Ixtab poskytuje rovnovážnost, vytváří paralelu i protiváhu k Nausinoově a Varekově vnímání světa: „*Čím víc se Ixtab vzdalovala, tím byla Varekovi bližší. Spoutaná, sešněrovaná pravidly z jiného světa, Varek potřeboval její stín. Stín úporné snahy uspět, dojít uznání.*“ (145)

První cesta je návratem, cestou-kruhem v buddhistickém duchu, cestou, jež poskytuje poznání sebe sama. Putování exotickým krajem dává vyniknout kontras-

¹³⁵ Srov. Martínek, Lubomír: „Po stopách poutníka“ (rozhovor vedla Naděžda Macurová), *Tvar* 1995, č. 16, s. 9.

tům. To, co je nejprve přitažlivé svou nezvyklostí, se na konci cesty stává právě svou cizotou odpudivým. Ač Nausinoos a Nausikaa nevyhledávají atrakce z barevných katalogů turistických kanceláří, po celou dobu svého putování jsou vnímáni jako cizinci, konkrétněji jako bílí bohatí turisté. Přestože se záměrně snaží být otevření tomu, co jim není vlastní, nakonec se i oni rádi navracejí do svého kontextu, do evropské civilizace jasných pravidel.

Během střetávání s neznámem se každý z poutníků proměňoval, z počáteční tolerance k popudlivosti, netrpělivosti, nesnášenlivosti – uvědoměním si vlastního já a jeho prosazením. Proměna to nebyla bezbolestná, byla provázena i strastmi ryze fyzického charakteru (svrab, průjem, horečky), jež psychickou zátěž zdůrazňují a změnu postojů odůvodňují.

Opičí hora je bodem, z něhož je možné dohlédnout až na vrchol nejvyšší, v mrazech zahlédnout Bohyni Matku světa, tedy Mount Everest. Tento cíl poskytuje bezcílnému putování přesah, stává se symbolem dosažení duchovního vrcholu. I to je však zrelativizováno. Nausinoos prozření nedosáhl, mraky se nezvedly, vrchol se neukázal. Putování se tak stává spíše příležitostí poznat sám sebe, své já, své vlastnosti i své limity a poznat toho druhého, k čemuž napomáhá složitá adaptace na nepředvídané okolnosti, jež je po celou dobu postihovaly.

Celé putování se i geograficky děje v kruhu – z globalizovaného centra s letištěm nespécifikovanou venkovskou a horskou krajinou až do sídliště nejbližšímu Opičí hoře a odtud přes mnohé nesnáze opět do megalopole, odkud je možné odletět kamsi do Evropy, tedy zpět do vlastní civilizace. Kruh se uzavírá i prvními a posledními slovy, jež hrdinové pronesou: „*Konečně, špitla. Už, postěžoval si nesouvisle, třebaže ani on se nemohl dočkat, až si po desetihodinovém letu protáhne nohy.*“ (9) „*Konečně, zajásala Nausikaa, když se letadlo odlepilo od země. Už, neodpustil si Nausinoos povzdech, o němž nebylo jasné, zda-li směřuje do minulosti či budoucnosti.*“ (95)

Slova už a konečně uvozují také druhou polovinu knihy, nazvanou stejně jako celá próza *Mys dobré beznaděje*, a fungují jako jedno z pojítek obou částí knihy. Ovšem nyní si mluvčí slova vyměnili. Jejich cesta tentokrát není kruhem, ani jednoduchou linkou odněkud někam, jak je cesta vnímána evropskou filozofií, jejich pohyb – fyzický i myšlenkový – vytváří neviditelnou síť mezi nezřetelnými body a kolem nich. Jejich očekávání tentokrát směřuje k pronajatému pokoji a společné existenci, což ztěžuje Varekova situace exulanta bez pracovního povolení i omezení vízem na pouhé tři měsíce. Putují pak od jedné možnosti k druhé, od jednoho pronajatého či půjčeného bytu k druhému. Cesta se tak rovná spíše odmítnutí stagnace: „*Nešlo o nic jiného než nezírat na stále stejný strop.*“ (189)

Podobně jako se autor snaží zastříti kauzalitu putování, snaží se samotný příběh potlačit. Prostředkem je mu k tomu především rozbití linearitu textu a neosobní erforma, nic nevyovídající o skrytém vypravěči. Zaostřeno je na detail, byť banální. Obraz se skládá z jednotlivostí – ze střepů. Analogicky autor pracuje s jazykem, po-

užívá jmenné věty, krátké, strohé výpovědi. Každá věta je zatížena významem, stává se tak samostatnou entitou. Rozrůstají se jen reflexe a abstrahující úvahy. Prostor i čas prózy je zrelativizovaný, zastřený, nezřetelný. Prostor se redukuje k jedinému bodu existence. Samozřejmost a neměnná přítomnost času vypovídá spíše o statickosti okamžiku, o bezčasi.

Autor se u vědomí toho, že „*vědět neznamená nemluvit, ale nepsat*“ (34), že dávní filozofové po sobě nezanechali ani řádku, protože to podstatné je nevyslovitelné, rozhodl spolu s těmi, „*kdo podlehli pokušení zanechat stopu*“ (34): „*Šířit, aby zužovali.*“ (34) Vedle eseje, zaměřeného vždy k jedinému fenoménu, je vyjadřovací minimalismus a extrémní fragmentarizace textu druhou možností.

Mísení banálního a jedinečného, povznesení detailu na abstraktní výpověď o světě svědčí o tom, že i Martínkovo psaní usiluje dojít k jednomu bodu: „*Cesta přestala mřít ven a obracela se dovnitř. Do výchozího bodu, tam odkud vyšel.*“ (58) Byla-li první polovina *Mysu dobré beznaděje* cestou-kruhem, cestou poznání, jak jej chápe východní filozofie (*vyznavač azurové beznaděje* je jedno z označení Probuzeného, tj. Buddhy, srov. 34), druhá část je výpovědí o kroužení kolem bodu prozření, v němž je možné dojít k přijetí světa i se všemi jeho všednostmi i vším prázdňem. Popření naděje, jež člověka žene stále k novým a novým úkolům a cílům, pro Martínka znamená dojít smíření se světem, do něhož je vržen.

Martínkovu novelu lze vřadit do proudu duchovních cestopisů majících v českém prostředí svou tradici již od dob baroka, stejně tak bychom mohli najít spojnice s antickými bájnými mořeplavci i židovským Ahasverem. Martínkova cesta je však zkušeností postmoderního člověka hledajícího schůdné pěšiny i za obzorem své vlastní kultury, tak jako mnohé prózy evropských i amerických spisovatelů ovlivněných buddhismem.

Ukázka

Nicméně ani teď, ani zde, skoro na úpatí Opičí hory Nausinoos ještě neměl zdání, že míří na její vrchol. Setkání v baru nad štrůdlem se štvancem jiných předsevzetí a jiných nehod, od něhož se Nausikaa dozví, že z Opičí hory lze, byť jen výjimečně, za úsvitu, roztrhnou-li se mraky, zahlédnout majestátní Bohyni Matku světa, dřepělo v budoucnosti, která se nezáčastně přibližovala. Klikář. Protože už pouhá předtucha, náznak, stín by ji nezadržitelně proměnily v cíl. Cíl diktující směr, cíl ničící nedočkavostí roztržitost, cíl nemilosrdně masakrující odbočky, bloudění, zastávky. Vše, co způsobuje, že cesta zůstává cestou. Tím spíš, že i sebedelší cesta do nejvzdálenějších krajin nikdy nebyla víc než pouhá odbočka z ubíjející neměnnosti každodenních úkonů a pohybů a slov a tváří a masek a kulis a ostatní veteše, jež zaplňovala drtivou většinu času. Na cesty se vydával i proto, že ještě nedokázal nacházet rozptýlení i ve všednosti.

(41)

Vydání

Mys dobré beznaděje, Český spisovatel, Praha 1994.

Reflexe

Mys dobré beznaděje je výlupkem odvěké lidské touhy pokoušet se o nedosažitelné a aktivuje rezervuáry této životaudržující touhy také ve čtenáři. Beznaděj se stává mysteriem Naděje. A takového obřadu se vždy a rád zúčastním.

Petr Běleš: „Mysterium Naděje“, *Tvar* 1994, č. 21, s. 17.

Cesta sama se stává potvrzením nejistot a hledáním všedností a obyčejností se zřejmou snahou vyhnout se exotičnosti a jedinečným zážitkům. Přání jít proti proudu všech je sice samozřejmým duchovním právem jednotlivce, nicméně často může vést až k intelektuální pýše. Nejenže nesdílím, ale ani nechápu vypravěčovo opovržení vůči běžnějším způsobům cestování prostých turistů. Hlad vidět toho co nejvíc. Radovat se z každého nového zážitku. Těšit se z exotiky. Všemi smysly se snažit odloupnout si co největší díl toho, co člověk potká, a odnést si to domů. A už vůbec nechápu, co je zavrženého, troufalého, nebo kacířského v touze po poznání, ve štěstí z vědění o viděném.

Monika Vlčková: „Cesty bez konců a návratů“, *Český deník* 26. 8. 1994, s. 4.

V obou příbězích *Mysu dobré beznaděje* se zdá být iluze fiktivního světa dokonaná (dvojice protagonistů skrytá za smyšlenými jmény, tudíž bezejmenná, se pohybuje v nepojmenovaném prostoru, jemuž vládne bezčasí) a nová metaforika („nalepování slov na známou skutečnost“) neustále balancuje na samé hranici banálního, kýčovitěho vyjadřování. („*Sotva v domě osaměli, naplnila Ixtab vanu vzrušením.*“; „*Do deště se Varek vrátil s novou náloží pochybností. Doutnák zvlhnul.*“)

Petr Šrámek: „Traktát rozdrčený vlastní vahou“, *Literární noviny* 1996, č. 23, s. 7.

Slovo autora

Na literatuře je myslím hlavně cenné, že čtenář občas narazí na myšlenku lépe zformulovanou, než by to dokázal sám. Nejúlevnější pocit však prožívám, když vyjde najevo, že bezděky sdělená samozřejmost je holý nesmysl. Den co den slyším absurdity vydávané za neoddiskutovatelný fakt. Vždyť třeba o „naději“ se stále tvrdí, že je nepostradatelnou dimenzí života, ačkoliv je především zdrojem frustrace a utrpení. Jakmile se totiž smírím a vyrovnám i s vlastní omezeností, otevírají se úplně nové krajiny. To nebrání o cosi se pokoušet. Můj obdiv má váhavec, který si nic nenamlouvá o výsledku svého snažení – a přesto nelomí rukama nad svým osudem.

„Naděje je zdrojem frustrace, říká spisovatel Lubomír Martínek“ (rozhovor vedl Jiří Peňás),

Mladá fronta Dnes 13. 9. 1994, s. 11.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: P. Běleš, *Tvar* 1994, č. 21; V. Novotný, *Nové knihy* 1994, č. 23; týž, *Práce* 15. 7. 1994; P. Matoušek, *Svobodné slovo* 9. 6. 1994; M. Vlčková, *Český deník* 26. 8. 1994; L. Selvet, *Rovnost* 13. 10. 1994; P. Šrámek, *Literární noviny* 1996, č. 23.

Kateřina Bláhová

PETR ŠABACH: HOVNO HOŘÍ

(1994)



Čtenářsky nejoblíbenější a také nejvydávanější titul Petra Šabacha (* 1951) signalizuje (po dvou povídkových sbírkách a po delších textech *Zumf* a *Putování mořského koně* (obsažených v souboru *Šakalí léta*; 1993) autorův dlouhodobější příklon k rozsáhlejší prozaické formě novelistického charakteru. Kompozice volně řazených humorných příhod a historek se od této knihy stává příznačnou součástí Šabachovy autorské metody, jak ji uplatňuje v prózách *Babičky* (1998), *Opilé banány* (2001), *Čtyři muži na vodě aneb Opilé banány se vracejí* a nejnověji v *Ramonovi* (2004) a *Občanském průkazu* (2006). Příslovečnou výjimku kompozičně

i tematicky tvoří román *Zvláštní problém Františka S.* (1996) z prostředí psychiatrické léčebny s výraznými mesiášskými motivy.

Knížka s provokativním a aliteračním názvem obsahuje tři různě rozsáhlé i vypravěčsky realizované texty: krátkou povídku *Sázka*, povídku *Bellevue* a novelu *Voda se štávou*. Téma konfrontace mužského a ženského principu a odlišnost prožívání u obou lidských pohlaví, zpracované především v nejdelsí próze, je naznačeno již v introdukci, z níž vzešel i název celého svazku: Při návratu školního zájezdu z Paříže se autor stylizuje do postavy učitele, jenž si všímá rozsazení dětí. Na jedné straně sedí dívky, které se půl hodiny mazlí s plyšovým zvířátkem, na druhé straně přes uličku sedí chlapi, kteří celou cestu ze všech stran rozebírají problém, zda hovno hoří. Již zde je patrné autorovo stanovisko k otázce, co odlišuje obě pohlaví: zatímco muži i z nepodstatné věci učiní problém, který je třeba za každou cenu racionálně objasnit, ženy se stejnou zaujatostí zaujmají ke všemu citový vztah. O Šabachově snaze obecně postihnout rozdíl mezi muži a ženami svědčí i citace z odborného lékařského časopisu uzavírající knihu místo epilogu. V realitě devadesátých let, kdy dochází k boomu feminismu a gender studies ve všech kulturních oblastech, se setrvávání na tradičním názoru o rozdílnosti mužského a ženského myšlení může jevit jako provokativní anachronismus. Připomeňme v této souvislosti, že Šabach absolvoval dálkové studium teorie kultury na FF UK v Praze a studium dokončil v roce 1979 obhajobou diplomové práce nazvané *Specifika rodiny v předávání kulturních hodnot*.

První povídka *Sázka* představuje žánrový obrázek z hospodského prostředí. Vypravěč pouze přihlíží grotesknímu klání dvou starších štamgastů, které ze své pozice

nezúčastněného pozorovatele zprostředkovává čtenáři. Zvolené prostředí a perspektiva přibližuje Šabacha k hrabalovskému či třešňákovskému způsobu psaní, k znamenávání hospodského života, které uplatňuje i v jiných textech. Při rozhovoru dvou starců, výrazně se od sebe fyzicky lišících, zpravuje drobnější muž silnějšího o různých zajímavostech, které viděl v televizi. Hromotluk mu ovšem v ničem nevěří a rozumy odkoukané z dokumentárních pořadů vyvrací replikami typu: „*Blbost [...]. V životě sem neslyšel podobnou kravinu. Co? No! Betonový lodě. Di do hajzlu! Co? No!*“ (7) Malý již neví, jak kamaráda přesvědčit, a tak se rozhodne svůj výklad o tom, že potápěči vydrží pod vodou až patnáct minut, sám dokázat. Když vydrží dvě minuty s hlavou namočenou v dřezu na pivním pultu, sázku vyhraje a parťáci spokojeně odcházejí z hospody.

Povídka *Bellevue* popisuje na první pohled idylické nedělní dopoledne jedné obyčejné šestičlenné rodiny. S výjimkou maminky, která v kuchyni obstarává sváteční oběd, se autor věnuje zbývajícím členům rodiny a pomocí introspekce simultánně popisuje vnější dění z pohledu všech zúčastněných. Holčička toužící mít pohlavní úd, aby nemusela dělat chlapům poskoka jako maminka, sleduje z krásné vyhlídky (odtud název povídky) v půdním okně několik hodin počínání všech mužských příbuzných – dvou bratrů, otce a dědy: Mladší bratr se míčem trefuje do plechovky, aby zahnal obavu z dalšího potupného nočního počurání. Kopání ovšem vyplaší hřebce okovávaného otcem a koňské nakopnutí trestá podkováře za zvýšené sebevědomí plynoucí z nadprůměrné velikosti jeho údu. Starší pozorovatelčin bratr obdrží od svého děvčete dopis na rozloučenou a v návalu sebelítosti vzpomíná na nesčetné večírky, kterých se účastnil jako páté kolo u vozu a žádná dívka na něj nikdy nezbyla. Dědečka na obvyklé partičce mariáše přepadne zánět prostaty, nemůže si ulevit a za velkých bolestí je převezen do nemocnice na vycévkování. Dívka po tomto „představení“ nejrůznějších trablů a problémů spojených s vytoženým pohlavním údem (jejími slovy: s brabčákem) přehodnotí své ranní rozhodnutí požádat o změnu pohlaví. Povídka obsahuje skrytý sebeironický potenciál, když autor prostřednictvím dívčího uvažování vede polemiku s feministickým mýtem o falocentrické dominanci. V Šabachově textu je tomu právě naopak: dívka pozorným sledováním zjistí, že mužské pohlaví by jí rozhodně žádný užitek nepřineslo.

Třetí próza *Voda se štávou* si podle Aleše Hamana¹³⁶ klade za cíl zachytit jemně předivo vztahů mezi oběma pohlavími tak, jak se utvářejí v průběhu lidského života. Autor tentokrát vypráví příběh v první osobě a čtenáři předkládá vzpomínkové pásmo ze života anonymního vypravěče od dětství až po zralý věk. Vyprávění je na několika místech přerušeno vstupy vypravěčovy ženy, která komentuje jeho výpověď

¹³⁶ Aleš Haman: „Humor a gagy“, *Literární noviny* 1995, č. 18, s. 6.

o manželském soužití. Ke konfrontaci životních přístupů obou pohlaví tedy dochází nejen na úrovni vyprávěného příběhu, ale v rámci sebereflexivního psaní také na úrovni metatextové, vně vlastního vyprávění.

Obrazný název *Voda se šťávou* vychází z anekdoty, kterou vypravěč vykládá ženě v jedné z vložených rozprav nad vznikajícím textem. Vtip popisuje cestu medvěda do hájovny, kde požádá paní nadlesní o hrnek vody, a poté, co zjistí, že hajný není doma, poprosí také o trochu šťávy. Historka má demonstrovat obecnou tezi, že všichni muži chtějí v životě jen trochu šťávy, jinými slovy: touží po oslazení a zahuštění života, po jeho ozvláštnění, nejlépe zprostředkovaném ženami.

Základním naračným principem Šabachových próz je anekdota či hospodská historka. Prozaik využívá hovorovosti a zejména dialogičnosti tohoto žánru novodobé ústní slovesnosti, která je v případě povídek hlavním nositelem dějového spádu. Rozsáhlejší prózy (*Babičky*, *Opilé banány*, *Čtyři muži na vodě*) charakterizuje uvolněná kompozice, která nepřináší souvislý proud děje, nýbrž kaleidoskop relativně uzavřených epizod s vlastní anekdotickou pointou spojených postavou protagonisty. Ať už je hrdina zosnovatelem či obětí vtipných historek, jejich pořadí není nahodilé a ilustruje jeho dospívání nebo životní zrání. Tato strategie umožňuje autorovi na jedné straně vybírat ze života jen zajímavé úseky a zbývající nechávat nedotčeny, na druhé straně sázka na situační humor velkého množství rozvedených anekdot přináší nebezpečí stereotypnosti a rovněž oslabení nadčasové výpovědní hodnoty příběhu jako celku. V žánru kvalitní humoristické literatury, kterou Šabach v literatuře devadesátých let reprezentoval, představuje ovšem volná kompozice tradiční prvek (u nás například Karel Poláček, Jaroslav Žák či Zdeněk Jirotka).

Šabach patřil v devadesátých letech k nejvydávanějším autorům a soubor *Hovno hoří* vyšel do konce roku 2003 celkem čtrnáctkrát v přibližném nákladu šedesáti tisíc výtisků. Značná obliba jeho knih je následkem lidového charakteru autorových historek, jejichž hrdiny jsou obyčejní lidé hovořící obecnou češtinou s množstvím vulgárních výrazů. Této popularity využila také autorská dvojice scenáristy Petra Jarchovského a režiséra Jana Hřebejka, která několik vtipných scén a situací prózy *Voda se šťávou* využila při natáčení filmů *Pelíšky* (1998) a *Pupendo* (2003). Žádný z filmů dvojice Jarchovský a Hřebejk nelze ovšem vnímat jako adaptaci některého ze Šabachových textů. Ty filmařům slouží spíše jako volná předloha, ze které mohou podle dohody s autorem vybírat, kombinovat a posléze upravovat jednotlivé epizody, aniž by se nechávali původní podobou nějak svazovat. Například film *Pupendo* dodržuje zhruba dějovou kostru *Opilých banánů* s výraznějšími změnami v interpersonálních vztazích postav, zpracovává ovšem i některé motivy z prózy *Voda se šťávou*.

Zobrazovací perspektiva, jež se výraznou měrou podílí na humorném ztvárnění reality, je nejpodstatnějším rysem Šabachových textů, kterým se liší od humoris-

tických próz Michala Viewegha. Vieweghův pohled je veden z ptačí perspektivy, což vypravěči, kterým je často jedna z postav, umožňuje udržet si od ostatních značný odstup, ale zároveň je schopen vnímat je pouze v pokřiveném světle, zaměřit se pouze na jeden, třeba i nepodstatný rys jejich charakteru či vzhledu. Proto jsou Vieweghovým vypravěčem postavy lehce karikovány a zesměšňovány. Naopak Šabachův vypravěč vnímá skutečnost kolem sebe ve většině případů zcela, z „žabí perspektivy“, všímá si drobných detailů, které ostatním unikají a jež mohou vytvořit překvapivý celek. Autor svým bystrým pohledem sice nachází slabiny svých postav, ale nezesměšňuje je a svého poznání nezneužívá, naopak s postavami soucítí; tady někde je třeba hledat kořeny šabachovské nostalgie a vlídného humoru.

Ukázka

Otec měl v práci slavit narozeniny. Máma ráno navařila kýbl čaje a opatrně ho přes trychtýř nalévala do lahví od rumu.

„Co to je?“ zeptal se jí bratr.

„Tatínek dnes slaví,“ řekla máma. „Kolik lidí mu přijde blahopřát! A s každým si musí ťuknout.“

„Dovedete si představit, hoši, jak bych večer asi vypadal?“ zavolal otec z koupelny, kde se pečlivě holił, a sám se té představě zasmál. Na tomhle jeho holení jsem neměl rád dvě věci. Za prvé jeho pitvoření před zrcadlem. Ten zvláštní bílý obličej a v něm rudá přímka stažených rtů a zbytky pěny zaschlé někde za ušima... Za druhé jsem nesnášel jeho černý smaltovaný hrnek, v němž vypíral štětku. Vždycky jsem si na něj se silnou nevolností vzpomněl nad talířem koprové omáčky.

Pozdě večer se za dveřmi našeho bytu ozvala dutá rána. Matka opatrně otevřela dveře. Na zemi ležel otec a dva metry od něj se válela jeho vojenská čepice. Ani z jedné lahve čaje nebylo upito.

(63–64)

Vydání

Hovno hoří, Paseka, Praha a Litomyšl 1994; 2.–16. vydání, Paseka, Praha a Litomyšl 1995–2007.

Filmové a televizní adaptace

1998 *Pelíšky*, režie Jan Hřebejk, scénář Petr Jarchovský a Jan Hřebejk.

2003 *Pupendo*, režie Jan Hřebejk, scénář Petr Jarchovský.

2003 *Voda se šťávou*, scénář a režie Jaroslav Pauer.

Překlady

Maďarsky (1999): *Süvölvényévek*, (povídkový výběr vycházející též z knihy *Jak potopit Austrálii*), Európa, Budapest.

Reflexe

Bohužel i zde [tj. ve *Vodě se štávou*, pozn. E. G.] podléhá autor, osvědčující na některých místech jemný psychologický postřeh i humor, pokušení příznačnému již pro jeho dřívější prózy, totiž pokušení přecházet z vyprávění do kresby scének, které mají zapůsobit groteskní situační komikou. I když tyto epizody někdy nepostrádají vtip, přece jen spíše zpovrchňují, než aby prohlubovaly autorův záměr. Výsledkem je pak čtení, které nezarmoutí, ale také nijak podstatně neobohatí naše prožitky. Provokativní název rozhodně více slibuje, než je knížka s to nabídnout.

Aleš Haman: „Humor a gagy“, *Literární noviny* 1995, č. 18, s. 6.

Šabachovo HOVNO lze jednoduchým gestem zařadit do humoristické literatury. Jde ovšem o tu polohu, kdy se nezávazný, místy přihlouplý vtip mění ve „vážné“, ironické a ironizující pojetí světa, které odkazuje k dalším souvislostem. Myslím, že tato kniha vyžaduje určitou pozornost. Zajímavé se zdá být už to, jakou reakci vyvolává nebo vyvolá u žen [...]. Kdyby to ten Šabach neříkal tak nahlas!

Jindřich Jůzl: „Hovno prý hoří“, *Labyrint* 1995, č. 1, s. 4.

Voda se štávou se vyprávěním o dospívání v reálném socialismu dost podobá Vieweghovým *Báječným létům pod psa*, ovšem Šabach (zatím?) postrádá Vieweghovu úpornou snahu (v pozdějších textech ještě zřetelnější) prosadit se jak u čtenářů, tak u kritiky. Navíc, zatímco postavy Vieweghových románů se vždy krčí pod stínem sarkasmem sršícího autobiografického hrdiny, literární Šabach tu vystupuje jako trochu utáplý fotřík, [...] jako poddajný psík, který se nechá na doživotí sbalit při prvním rande a nakonec si od manželky nechá kecat i do psaní.

Pavel Mandys: „Šabachovo Hovno hoří“, *Český deník* 30. 12. 1994, s. 8.

Šabachova ideální podoba by se složila z morálky střelce z kolportážních románů čtených za prezidenta Novotného na pražském západním předměstí, ze zjevu charakterizovaného tak nedbalou elegancí, že přechází plynule ve vágusovství, a z mluvy projevující se stokrát ověřenými a obroušenými hospodskými historkami, „těmi kecy“ (jak psal profesor Václav Černý), jež musí být stručné, podané lehce řvaným hlasem a s pointou jak čelní náraz.

Jiří Peňás: „V čem se dobře cítí humorista aneb ráje plandavosti“, *Mladá fronta Dnes* 10. 1. 1995, s. 19.

Je to pro humoristu vděčný svět otcových „nerozbitných skleniček“ a rad („na všechno, chlapci, potřebujete v životě bumážku“), svět pionýrských táborů, šaškáren a malých vzpour. Je to v nejhorších případech trochu švandrlíkovské, v dobrých „škvorecké“ a v nejlepších málem poláčekovské. Je to svět nadsázky, blbosti a pubertálního procitání malých „černých baronů“, svět zábavnější a originálnější viděný a popsáný než pozdější život neposedného a zároveň usedlého muže a manžela.

Pavel Šrut: „Nemusí hořet – stačí, když doutná“, *Lidové noviny* 4. 2. 1995 (příl. *Národní* 9).

Slovo autora

Na počátku vlastně byla povídka *Bellevue*, kterou si ode mě vyžádal šéfredaktor erotického časopisu *Penthouse*. Bohužel v ní není moc sexu, tak mi ji vrátil. Ve mně se ozvala určitá ješitnost, protože dosud všechno, co jsem napsal, někde vyšlo. Tak jsem se pustil do psaní *Vody se štávou* a nakonec to vydalo na celou knihu. Nejdřív jsem chtěl napsat o dětství, o sobě, o bratrovi, ale pak jsem do děje zapojil manželku a posléze i problém muži – ženy. Nedokázal jsem se udržet a od původního záměru jsem stále víc uhýbal. A ještě jsem to přesytil vtipy, které po hospodách vyprávím už několik let a od kterých jsem si chtěl oddechnout tím, že je dám na papír.

„Spokojený život povídkáře“ (rozhovor vedl Pavel Mandys), *Týden* 1995, č. 19, s. 60.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: P. Mandys, *Český deník* 30. 12. 1994; J. Jůzl, *Labyrint* 1995, č. 1; J. Červenková, *Literární noviny* 1995, č. 1; A. Haman, *Literární noviny* 1995, č. 18; M. Nyklová, *Tvar* 1995, č. 8; J. Peňás, *Mladá fronta Dnes* 10. 1. 1995; L. Sedláková, *Denní Telegraph* 28. 1. 1995; P. Šrut, *Lidové noviny* 4. 2. 1995 (přil. *Národní 9*); K. Souček, *Plzeňský deník* 10. 10. 1995.

Erik Gilk

JÁCHYM TOPOL: SESTRA

(1994)



Románem *Sestra*, novelami *Anděl* (1995) a *Výlet k nádražní hale* (1995) a básnickými sbírkami *Miluju tě k zbláznění* (1991) a *V úterý bude válka* (1992) se Jáchym Topol (* 1962) asi nejvýrazněji projevil jako typ spisovatele „lumpenin-telektuála“¹³⁷. Jde o texty situované převážně do prostoru velkoměsta, pokoušející se vystihnout chaotický charakter tohoto prostoru na konci dvacátého století, vyjádřený pro Topola charakteristickým mísením různých vrstev jazyka, mezi nimiž dominuje zejména obecná čeština. S Topolovými dalšími knihami *Noční práce* (2001), *Kloktat dehet* (2005) a *Zlatá hlava* (2005) spojuje tyto prózy kromě řady motivů

(stírání hranice mezi snem a skutečností a mezi vzpomínkou a přítomností, odkazy na mytologii, pohádky, dobrodružnou literaturu atd.) a opětovného důrazu na jazykovou stránku především opakovaná tematizace věčného boje člověka se zlem.

Příběh, který tvoří kostru románu *Sestra*, je ve své podstatě jednoduchý: hlavní postava Potok, jenž je také románovým vypravěčem, hledá ženu („sestru“), která mu byla přislíbena, nalézá ji, vlastní vinou ji zase ztrácí a jeho další hledání se postupně stává hledáním odpovědi na podstatné otázky lidského bytí. Tuto základní dějovou linii Jáchym Topol ověsil bezpočtem dílčích epizod, retrospektiv, vyprávění jiných postav a asociativním řetězením dalších a dalších událostí. Děj se tak utápí v detailech, odvádějících a zavádějících pozornost vypravěče i čtenáře. Základním stavebním principem textu a jeho orientačním bodem však zůstává motiv cesty, který chaotickou výstavbu románu usměřňuje: Potokovo putování začíná v prostředí těsně předlistopadové undergroundové komunity, ze které po pádu komunismu (v období, kdy „vybuchl čas“ i jazyk) vzniká bizarní „byznysové“ společenství, a po jeho rozpadu pokračuje hledáním a nalezením „sestry“ ve zpěvačce Černé, Potokovým angažováním se v tajných službách, zběsilou cestou na východní Slovensko a ztrátou Černé a končí jeho návratem do Prahy a událostmi spojenými s jeho závěrečnou „katarzí“. V retrospektivě na začátku knihy se také dovídáme o Potokově vztahu s jinou dív-

¹³⁷ Topol, Jáchym: „Topolův divoký román o lásce zpustlých rytířů“ (rozhovor vedl Jiří Peňás), *Mladá fronta Dnes* 11. 5. 1994, s. 11.

kou, Malou Bílou Psicí, jež mu před svým zmizením (v románu postupně objasňovaným a opět zamlžovaným – zdá se, že Potok spáchal zločin, není však jasné, zda jde o halucinaci, sen či skutečnost) setkání se sestrou příslibí.

Na prvním místě je *Sestra* událostí jazykovou: „výbuch češtiny“ založil Topol na střídání snad všech představitelných vrstev jazyka – od archaismů přes obecnou češtinu, argot, slang nebo dialektismy až k prvkům z cizích jazyků (angličtina, němčina, ruština, polština, slovenština, romština atd.). Specifikum Topolova jazyka je svorníkem, který román jako zdánlivě neřízený vyprávěcí kolos drží pohromadě. Podmanivostí jazyka románu Topol dosahuje tím, že modeluje řeč do krátkých intonačních úseků, které textu dodávají charakter mluvenosti, ale zejména napomáhají jeho vnímání jako nepřetržitého proudu, toku: tomuto účelu je uzpůsobena i parataxe jednotlivých výpovědních celků a parcelace některých rozsáhlejších výpovědí pauzami (graficky znázorněnými třemi tečkami), jež mají především funkci rytmickou a intonační, ale lze je chápat i jako náznak kontrastu mezi vypravěčovou řečovou potencí a možností mlčet; respektive jako vyjádření kontrastu mezi vyprávěným, a tedy existujícím, tvořeným, a zmlčeným, tedy ne-existujícím, skrytým, neznámým. Svěření se do moci jazyka je v každém případě základním klíčem k četbě Potokova příběhu. Jde v něm totiž především o vyprávění jako základní prostředek poznání sebe a světa, zároveň však i jako prostředek očisty, katarze, vykoupení (tato funkce vyprávění je ostatně výslovně tematizována i v jedné z epizod, kdy Potok může pokračovat v hledání sestry až poté, co doplní ztracené vyprávění: dopoví mladému bezdomovci jeho oblíbený komiksový příběh). Topol tak svým přístupem k jazyku navazuje na funkci vyprávění v mytologii, náboženství a folklóru (jejichž prvky se ostatně v románu objevují i explicitně v řadě motivů, postav a fabulací některých epizod). Slovo v románu se pokouší znovuobnovit svou moc, jakou mělo u přírodních národů, v mytologické a lidové tradici. Jazykové sdělení jako by zde obnovovalo moderní společnosti povolená pouta mezi označujícím a označovaným, mezi slovem a vyslovovanou skutečností. Pojmenování se stává aktem stvoření světa – i v tom je kus „*Tajemství*“, které se Potok pokouší v románu nalézt.

„Výbuch“ jazyka je v Topolově próze doprovázen také „výbuchem světů“ – sám charakter textu odráží charakter světa, který konstruuje. To se projevuje na úrovni prostorového a časového rozvržení prózy, ale také na úrovni postav a intertextových odkazů. Topolova jazyková a narační energie se stala cyklonem, který vtaňuje vše ve svém okolí a přeměňuje a deformuje to k obrazu svému, vytvářeje tak novou kvalitu, styl i nový fikční svět a originální slepenec narativních žánrů: podobenství, thrilleru, sci-fi, mytologických a biblických parafrází a perzipláží, pohádky, anekdoty, básní atd. Jako tmelící prvek funguje Potokova stylizace do pisatele dopisu sestře. Ta se tak stává nejen objektem vyprávění, ale i jeho adresátem.

Základním hodnotovým kritériem, které ve zmíněném chaosu „světů“ románu vládne, je jeho uspořádání na ose dobro a zlo: ta je dána již zmíněnou ideovou in-

spirací mytologií a lidovým vyprávěním, zejména pohádkou, ale i dobrodružnou (London, May) a chlapeckou (Foglar) četbou. Ideje a hodnoty zprostředkovávané touto literaturou jsou však pochopitelně především idejemi a hodnotami křesťanskými – jejich respektování dostává smysl teprve v souvislosti s očekávaným druhým příchodem Mesiáše, jenž se nakonec stává jednou z point Potokova příběhu a snad i odpovědí na otázku po smyslu lidského údělu. Protiklad dobra a zla tak můžeme vedle motivu cesty docela dobře považovat za další princip organizující chaotický svět románu. Topol si však uvědomuje závažnou věc: stejně jako v reálném světě, ani v chaosu jeho románu si nemůžeme být nikdy jisti, co je dobré, a co je zlé – a v tomto kontextu mnohdy chybuje i Potok; události novodobých dějin, konkrétně tragédie holocaustu a změna myšlení, již iniciovaly totalitní praktiky komunistického režimu, hluboce poznamenaly naši důvěru v jednoznačný hodnotový systém. Skutečná hodnotová hierarchie věcí tak zůstává do značné míry skryta a je opět něčím, co se Potok při své cestě za poznáním pokouší nalézt, co se však přes všechno stále skrývá. I Potok tak nakonec implicitně dochází k pravdě, traktované literaturou odjakživa, totiž že cílem není nalezení smyslu, ale právě jeho hledání.

Vybuchlým časem a prostorem nás svým explodujícím jazykem provází Potok jako archetypální postava poutníka, jak signalizuje mj. i význam jména, konotující plynutí, a zvuková podobnost potok – poutník. Potok je ubohý zatracenec, hříšník, který hledá odpuštění a naději – jeho úděl se podobá údělu hrdinů románů zasvěcení natolik, že toto označení může nakonec být jednou z mála žánrových specifikací, jimiž lze román uchopit jako celek. Potok dokonce (alespoň náznakově) prochází řadou fází, pro román zasvěcení typických, v závěrečné části románu dokonce prochází jakýmsi dantovskými kruhy, než se může opět setkat se zbylými členy Společenství. Nejprve je to nádraží, pak městská skládka, nakonec klášter – zde se Potok podrobuje zkouškám, po jejichž zdolání se teprve může posunout dál. Hledaná sestra na této úrovni funguje jako symbol Tajemství, které Potok hledá a které nemůže nikdy odhalit, neboť jeho smysl je v jeho nedosažitelnosti – je to odpověď na otázku, která zazní v závěru románu při Potokově halucinantní vidině očiště: „*Proč všechno? Proč to je?*“ (477)

Na Topolův román je možné do jisté míry pohlížet i jako na román generační a vnímat jej v kontextu nejmladší generace české undergroundové kultury, k jejíž atmosféře se vztahují i některé pasáže *Sestry* (zejména úvodní kapitoly), které můžeme z tohoto hlediska hodnotit jako klíčové (Čáp = Petr Placák, Lexa = Alexandr Vondra, Jícha = Jáchym Topol atd.). Tato souvislost se týká i určité souvislosti s undergroundovou literární tvorbou osmdesátých let, například s prózami Petra Placáka, Zuzany Brabcové nebo Víta Kremličky, pro kterou bylo jedním z hlavních témat hledání smyslu života ve společnosti, jejíž hodnoty a principy nebyli tito autoři ochotni ani schopni sdílet.

Interpretaci románu *Sestra* znesnadňuje odlišnost jeho dvou dosavadních českých vydání – z let 1994 a 1996. Podrobnou analýzou textových změn a významo-

vých posunů, jež vyvolávají, se zabývala Martina Šulcková (1999). Ta konstatuje, že se jedná převážně o škrty, a to někdy dost zásadního charakteru – ve vydání z roku 1996 chybí například podstatná část kapitoly odehrávající se v Osvětimi, z románu zmizela postava Kasela/Kásima, podporující interpretační tezi, že v *Sestře* Topol autobiografické prvky projektoval do několika postav (srov. i zvukovou podobu jmen – Jáchym Topol vers. Jícha, Kásim, Potok). Škrtnuta byla i „grimmovská“ pásáž využívající paralely mezi protagonisty románu a pohádkou o Hansovi a Gertě. Výsledek lze hodnotit různě – jako „otupení hran“ textu, tedy jako akt nepřiměřené autocenzury, rezignující před výtkami literární kritiky, či jako krok ke zkvalitnění textu, k jeho „pročištění“.

Kromě zmíněné návaznosti na underground a také na americké beatniky můžeme v *Sestře* najít určité styčné body i se sci-fi literaturou, konkrétně s jejím cyberpunkovou odnoží, a to v souvislosti s tematizací okraje, periferie, se zájmem o dno společnosti i o meze lidského vědomí. Potok se ovšem nepohybuje v Gibsonově matrixu, blíží se mu však snadnou propustností, respektive neexistencí hranic mezi jednotlivými prostorovými a časovými úrovněmi románu – mezi světem aktuálním a světy fikčními (pohádkovým, mytologickým, „historickým“, „literárním“ a podobně). Svět *Sestry* není světem budoucnosti, jako tomu bývá u sci-fi literatury: je spíše světem, ve kterém překypuje jedna přes druhou současnost s minulostí, ve kterém se stírají hranice mezi tím, co je skutečné, a co je možné.

V kontextu české polistopadové literatury představuje román *Sestra* fenomén u nás do značné míry ojedinělý, neopakovatelný a nenapodobitelný. Topolovi se podařilo skloubit sílu imaginace a originalitu jazykového vyjádření se schopností umělecky definovat místo jedince v konkrétním středoevropském čase a prostoru – snad žádný z autorů vstupujících v devadesátých letech do tzv. oficiální literatury nedokázal s takovou razancí charakterizovat porevoluční dobu a zároveň vyjádřit romantickou touhu po ideálech a skutečnostech, které byly předmětem literární tvorby odedávna. V Topolově románu se samozřejmě snoubí řada prvků postmoderní estetiky, zároveň však autor zůstává v podstatě tradiční ve svém pojetí vyprávění jako základního kamene prózy a v českém kontextu výjimečný svým uchopením románu jako tavicí pece rozmanitých hlasů, rejstříků, jazyků a barev.

Ukázka

Shodou okolností používám jazyk Slávů, Čechů, otroků, bývalých německých a ruských otroků, a je to psí jazyk. Chytřej pes ví, jak přežít a jakou cenu za to zaplatit. Ví, kdy se přihrát a kdy uhnout a kdy hryznout, má to v jazyku. Je to jazyk, který měl být zničen, a jeho doba nepřišla; už nepříjde. Vymýšleli ho veršotepci, mluvili jím kočí a služky. A tohle má v sobě, vyvinul svý smyčky a díry a hadí mláďata divokosti. Je to jazyk, kterým se muselo často jen šeptat. Je měkkej a krutej, jsou v něm i některý starý dobrý slova lásky, myslím, že je to obratnej a rychlej jazyk, a pořád se děje. Tenhle můj jazyk nedostali ani Avaři, ani hořící hranice, ani tanky, ani nejod-

pornější lidskej druh: zbabělí učitelé, dostanou ho prachy zmenšujícího se světa. Ale já mám ještě čas, jak říkal barbar Totila ve svém zlým čase, než jeho bitva začala. Než ho dostali.

(26)

Vydání

Sestra, Atlantis, Brno 1994; 2. upravené vydání, Atlantis, Brno 1996.

Překlady

Německy (1998): *Die Schwester*, Volk und Welt, Berlin.

Maďarsky (1998): *Növérem*, Kalligram, Pozsony.

Anglicky (2000): *City, Sister, Silver*, Catbird Press, North Haven.

Polsky (2002): *Siostra*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.

Zhudebnění

Jáchym Topol & Psí vojáci: *Sestra*, Indies Records 1994.

Ceny

Cena Egona Hostovského za rok 1994.

Reflexe

Jazyk přestává mít v *Sestře* pouze sdělovací funkci, ale stává se i určitou transgresí, která osvobozuje myšlení a zaklíná skutečnost. Často se propadá až do roviny jakéhosi slovního obžerství, v němž se rozpouštějí dosavadní stereotypy v nové vidění a prožívání světa: skrz jazyk a řeč se tak přibližujeme sobě samým.

Jan Gabriel: „Byl čas po výbuchu a my žili v rozvalinách“, *Literární noviny* 1994, č. 24, s. 6.

Já tuto prózu kritizuji především pro její směr a záměr – popisů násilí skrze násilí – a nijak jinak. [...] Jestliže se moderní umělecká próza snaží oblažít čtenáře jednolitým tokem násilí a porna politického, pak je *Sestra* jejím – skutečně vynikajícím – českým příkladem.

Iva Kotrlá: „Jáchym Topol, *Sestra*“, *Akord* 1996, č. 2, s. 107.

A životní pocit, který se tímto chaosem, touto nerozlišující zběsilostí dere na povrch? Není nic snazšího než jej moralizovat; skutečně je tam těch krutostí, hnusu a okázalého cynismu až příliš. [...] Musíme ovšem myšlenky a činy vyprávěče Potoka posuzovat v hranicích literárního textu, ne jako reálie; bylo by to, jako bychom vytýkali hory mrtvol Jamesi Bondovi.

Květoslav Chvatík: „Zběsilost“, *Tvar* 1994, č. 16, s. 17.

Občas jako by vyprávěči docházel dech [...], tempo se zvolní, proud vědomí se stane monotónní. A pak se zase „roztancuje“, po krizi přichází oživení. Řečové, ovšem. Ale i toto kolísání se mi zdá být zcela funkční, neboť srůstání rovin světa zobrazeného a zobrazujícího (tak jako

překračování rovin světa skutečností) je jedním z podstatných významotvorných aspektů. *I Sestra* je (jak dnes také jinak) románem o psaní románu. Ale zároveň je podnětným slovem k potřebě hledání řádu, který není evidentní a který je stále ve stadiu zrodu. Řádu individuálního, řádu – také – vnímatelova.

Petr A. Bílek: „Topolův román... uličnický...“, *Tvar* 1994, č. 16, s. 18.

Slovo autora

Ďábel je tu, abys s ním bojoval, ne abys mu sloužil. Někdy se spleteš, seš zmatenej a zaplatíš za to. Ten hrdina, Potok, je mizera a gauner, ale jde a za svý lidi nasadí život. Zhřeší, ublíží a doštane po mordě. A cpe se do všeho. Jestli tohle nelze z knihy vyčíst, tak je to moje prohra.

„A ty to vemeš, nebo ne“ (rozhovor vedla Naděžda Macurová), *Tvar* 1995, č. 10, s. 8.

Jistěže svět v mým románu je viděn jako šílený, paranoidní atd., a já se skutečně nechtěl vyhýbat krutosti a násilí. Ale snad je tam také patrné, že pod tím panoptikálním proudem se dá poznat ještě něco jiného: totiž jakoby archetypální nezpochybněné odlišování dobra a zla. Ti mí hrdinové, přes všechnu svou divokost, dravost a neslitovnost, ctí nějaký jasný řád, jsou to taková zpustlí rytíři, kteří pořád ještě vědí, že se nemá ubližovat vdovám a sirotkům.

„Topolův divoký román o lásce zpustlých rytířů“ (rozhovor vedl Jiří Peňás), *Mladá fronta Dnes* 11. 5. 1994, s. 11.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Hybler, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1995, č. 2, s. 56–59; M. Šulcková, *Souvislosti* 1999, č. 3–4, s. 212–220; V. Novotný, *Listopad 2000*, Liberec 2000, s. 29–33, též in *Mezi moderností a postmoderností: Úvahy o typologii české prózy z konce tisíciletí*, Praha 2002, s. 45–59; S. Schneiderová, *Studia bohemica VIII*, Olomouc 2000, s. 177–181; P. Kouba, *Svět literatury* 2003, č. 25, s. 27–53; J. Trávníček, *Host* 2003, č. 8, s. 47–53; L. Neumann, *Krajina a dům, vzdálenost a blízkost, nahoře a dole*, Praha 2005, s. 130–144.

RECENZE: P. Hlavatý, *Labyrint* 1994, č. 6; D. Maňas-Kaňas, *Host* 1994, č. 3; V. Budín, *Nové knihy* 1994, č. 22; vs [=Vladimír Sůva], *Knihy* 1994, č. 22; S. Machonin, *Mosty* 1994, č. 26; P. Janoušek, *Tvar* 1994, č. 12; P. A. Bílek, *Tvar* 1994, č. 16; K. Chvatík, *Tvar* 1994, č. 16, též in *Od avantgardy k druhé moderně*, Praha 2004, s. 338–342; B. Štáhlav, *Mladý svět* 1994, č. 24; V. Šlajchrt, *Respekt* 1994, č. 25; J. Gabriel, *Literární noviny* 1994, č. 24; D. Vojtěch, *Literární noviny* 1994, č. 27; A. Alenka, *Literární noviny* 1994, č. 29; J. Peňás, *Mladá fronta Dnes* 20. 5. 1994; P. Mandys, *Český deník* 26. 5. 1994; J. Wiendl, *Svobodné slovo* 2. 6. 1994; J. Červenková, *Lidová demokracie* 22. 7. 1994; V. Novotný, *Práce* 5. 8. 1994; J. Hájíček, *Československé listy* 6. 9. 1994; R. Burián, *Rovnost* 22. 9. 1994; P. Víšek, *Denní Telegraph* 26. 10. 1994; P. Janáček, *Lidové noviny* 31. 12. 1994 (příl. *Národní 9*); R. Lahoda, *Babylon* 1994/1995, č. 2; J. Peňás, *Tvar* 1995, č. 10; I. Kotrlá, *Akord* 1996, č. 2.

Lukáš Foldyna

BOHUMIL HRABAL: DOPISY DUBENCE

(1995)



Bohumil Hrabal (1914–1997) psal a vydával své *Dopisy Dubence* průběžně na přelomu osmdesátých a devadesátých let, poprvé vyšly jako celek teprve v *Sebraných spisech Bohumila Hrabala*, a to ve třináctém svazku z roku 1995. Původně byly otištěny v knihách *Listopadový uragán* (1990), *Ponorné říčky* (1991) a *Růžový kavalír* (1991), jimž předcházely – jak bylo obvyklé v závěrečné etapě Hrabalovy tvorby – kopírované svazečky Pražské imaginace Václava Kadlece (zde byl náklad obvykle kolem čtyřiceti sešitů). Soubor je pojmenován podle americké bohemistky April Giffordové, která byla v prostředí Hrabalovy oblíbené pivnice U Zlatého

tygra přezvána na Dubenku. Většina textů souboru má vnějškovou podobu dopisu (popřípadě deníkového záznamu) začínajícího oslovením („*Milá Dubenko*“, v převaze textů *Růžového kavalíra* pak „*Miss April*“) a končícího odstavcem nadepsaným P. S., případně P. P. S. Jen dvě úvodní prózy *Listopadového uragánu* – *Kouzelná flétna* a *Potopená katedrála* – se z celku vymykají jak absencí obou připomenutých znaků, tak i svou fakturou tíhnoucí daleko více než ostatní texty k formě povídky (oslovení chybí i v trojici próz tematicky oscilujících kolem autorových koček v Kersku a zařazených doprostřed *Ponorných říček*). Otevřeně nebo skrytě si dialogickou formu podržují rovněž texty figurující v chronologicky následujícím, čtrnáctém svazku *Sebraných spisů* (občas se v nich ostatně vyskytne i odkaz k Dubenčině osobě), zejména v souborech *Aurora na mělčině* a *Večerníčky pro Cassia*. Celá tato část autorova díla bývá obvykle shrnována pod pojem „*literární žurnalistika*“.

Tematicky soustředěnější z trojice souborů, tvořících *Dopisy Dubence*, je jen *Listopadový uragán*: tomu dominuje jako výstavbová osa autorova cesta do Spojených států, konkrétně turné po amerických univerzitách, jež zorganizovala April Giffordová a na němž Hrabala doprovázela jiná zahraniční vykladačka jeho díla – švýcarská slavistka Susanne Rothová. Zážitky z cest poskytly autorovi inspiraci ještě k textu *Že jsme radši nevyhořeli* s podtitulem „*anglický epidiaskop*“ (je zařazen do *Ponorných říček* a vedle anglických reálií jsou v něm prezentovány i skutečnosti týkající se Skotska a Irska) a k drobné próze *To bylo tenkrát na ostrově Capri* (z téhož celku).

Listopadový uragán obsahuje celkem deset textů, *Ponorné říčky* rovněž deset a *Růžový kavalír* jedenáct, ovšem drobnějších. Většinu z nich je obtížné charakterizovat jak

žánrově, tak i tematicky, neboť je naplňuje záměrná tříšť reflexí, vzpomínek, konfesí, zárodečných příběhů, citátů a parafrází, postřehů ze světa přírody, městského života a v neposlední řadě i politického dění (motivicky soustředěnější je vedle *Kouzelné flétny* a *Potopené katedrály* ještě próza *Totální strachy z Ponorných říček*, která krouží kolem autorových zkušeností se Státní bezpečností a jejími metodami).

Základní principy autorovy pozdní tvorby pojmenoval a definoval Milan Jankovič.¹³⁸ Podle něj lze Hrabalovy texty již od autobiografické trilogie *Svatby v domě* charakterizovat jako *psaní proudem*, v němž se prolínají různé tematické i výrazové polohy, přičemž „pravý Hrabal je v *ustavičném přecházení z jedné polohy do druhé*“¹³⁹. První polohou Jankovič rozumí hru, mystifikaci, druhou krutou sebevýpověď. Dále pak upřesňuje, že v devadesátých letech se Hrabalovy přechody z jedné polohy do druhé zrychlují až na hranici míhání jednotlivých útržků nespojených ničím jiným než proudem gestického textu. Autor přitom stále bezstarostněji nerespektuje ustálené rozlišování a rozdělování různých podob i funkcí textu – úvah a vzpomínek, lyrického líčení a „osvětářské“ informace, publicistického projevu a zpovědi, existenciálně vážných a humorných či groteskních poloh. Hrabalovo originální umělectví se ukazuje právě v tom, jak se takovou vířivou směsí navrácí „pravda života“, neustrnulá a nepřevoditelná. Dá se tak mluvit o Hrabalově vnitřním hovoru, který občas přibírá i fiktivní znaky dialogu a jehož proměnlivost a hybnost je založena na jednoduchém principu volného přistavování. I v „rozbitém“ textu jde Hrabalovi o bleskové zahlédnutí celku života v určité chvíli a z určitého úhlu. Smysl pozvedající se z chaosu se stává vlastním směrem jeho tvorby.¹⁴⁰ V Hrabalových dílech z devadesátých let se tedy výrazně uplatňují jak prvky mířící týmž směrem, řekněme asociativní, tak i prvky nesouhlasné, konfrontační. V pozicích vedle sebe i proti sobě se ocitají různé vypravěčské časy i perspektivy, ale stejně i různá tematická zaměření jako „malé“ a „velké“ dějiny, každodennost a věčnost, soukromí a veřejnost, slovo a čin, domov a cizina apod.

Snad nejnápadnější je v *Dopisech Dubence* střídání časových perspektiv. Nejčastěji se ocitají v sousedství přítomný a minulý čas s perfektem.¹⁴¹ Prézens je čas každodennosti, autobusových cest do Kerska za „kočenkami“, posezení v pivnicích, těžkého ranního vstávání a suicidalních stavů, kdy „je mi jako po náletě, kterej nebyl...“ a kdy „mám místo hlavy papíňák...“ (11). Minulý čas je časem spjatým s minulými prožitky a zkušenostmi, časem životního dovršení a vyčerpanosti: „Bohumile Hrabale, tak jsi se uvítězil, dosáhl jsi vrcholu prázdnoty, jak to učil můj Lao-c’, dosáhl jsem prázdnoty.“ (9)

¹³⁸ Jankovič, Milan: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Praha 1996.

¹³⁹ Tamtéž, s. 150.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 151, 152, 163 a 183.

¹⁴¹ Slovesný čas vyjadřující děj již proběhlý, jehož výsledek přetrvává.

Výskyt perfekta je v Hrabalových textech spjat zejména s odkazy k velikánům světového umění a filozofie: ti jako by byli stále přítomni, jejich stopy jsou rozesety po cestách, jimiž se vypravěč pohybuje, jejich myšlenky a činy se neustále vznášejí v ovzduší míst, která navštěvuje nebo která si vybavuje. Časová škála Hrabalova textu je ovšem ještě bohatší, vyskytují se i přímé narážky na imperfektum¹⁴² a plusquamperfektum.¹⁴³ Konkrétně tehdy, když autor vzpomíná na své dětství v Židenicích a na svou ženu Pipsi, jejíž připomínku nechává rezonovat na pozadí mytizované věčnosti, zpřítomňované vrstvami holubího trusu v kupoli kostela v Budči: „[...] *tam v kraji, kde svatý Václav jezdil na návštěvu ke své babičce Ludmile, kterou pak zaškrtili šálou, tak tam v kupoli, když ji odkryli, vyprávěl mi ten Ital, tak tam spočívají zetlelé a tlící kosti stovky generací holubů, kteří když uhádnou ten svůj čas, tak sletí si umřít do té kupole, za několik století jich tam je, vespod už jen humus, guano, a tam v té okrouhlé kupoli to plusquamperfektum holubích generací se vrství přes imperfektum až po holubí peří a kosti loňského roku...*“ (31)

Věčnost ustavičně zpřítomňují i četné citáty, parafráze a odkazy k osobám představujícím kulturní dědictví. Tak se autorovi s Prahou znovu a znovu asociují osoby Rainera Marii Rilkeho nebo Franze Kafky, se Spojenými státy postavy Andyho Warhola, Jacka Kerouaka, Jacksona Pollocka nebo Dylana Thomase, který tam byl na návštěvě, s Dublinem jméno Jamese Joyce, s Londýnem životní epizody T. S. Eliota, s Moskvou příklady tvůrčí nepodlehlosti Vladimira Vysockého, Vasilije Šukšina nebo Sergeje Jesenina atd. atd. Svět moderního umění i se svým filozofickým zázemím (Søren Kierkegaard, Sigmund Freud, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Roland Barthes aj.) vytváří pozadí pro autorovy vlastní tvůrčí konfese, pro jeho sebedefinování. Texty *Dopisů Dubence* jsou plné vyznání a pokusů o uchopení vlastní tvůrčí metody. Nejčastěji se Hrabal ztotožňuje s paranoicko-kritickou metodou Salvadora Dalího („*ale to ostatní už je můj výmysl, moje hravá mystifikace, moje zábava, ta moje vážná hra, ta moje metoda paranoicko-kritická, to umění Salvadora Dalího [...] aniž bych zešílel, vidím jak pomatený...*“, 29).

Často se také vrací odkazy ke spisovatelově autostylizaci, k jeho pozici pouhého „*zapisovatele*“ a k jeho psacímu stroji, který jako by Hrabalovy poloautomatické texty spoluvytvářel: „*Jedu autobusem, jedu za mými kočkami, vypravuji to, co mi bylo vyprávěno, dokonce teď jistím, že dovedu i hovor zpomalit tak, že jej vidím přetišťovaný psacím strojem na okna kabiny řidiče, to je to moje psaní [...] tak já to, co si říkám, vidím, jak na velikém psacím stroji ponořeném do tmy naskakují zářící klapky mého stroje, dokonce teď si vzpomínám v autobuse, že jindy, když si přetáčím to, co si říkám, či to, co mi bylo řečeno, jak prstoma v rytmu zpomaleného psaní bříška prstů kladu na*

¹⁴² Čas minulý s významem neukončeného děje.

¹⁴³ Slovesný čas vyjadřující děj minulý, jenž předchází jinému ději v minulosti.

tu správnou písmenku, dokonce ten můj text odnímám prsty rovnou do mého mozku, kde je natočený bílý papír formát 25...“ (29) Vedle své zapisovatelské role autor často zdůrazňuje i svou příslušnost k literární tradici střední Evropy, v čemž má blízko k jinému světově proslulému českému spisovateli, totiž k Milanu Kunderovi. Hrabal střední Evropu prvních čtyřiceti let dvacátého století označuje za literární laboratoř a cítí se pokračovatelem Jaroslava Haška, Franze Kafky, Ladislava Klímy, Richarda Weinera, Franze Werfela, Rainera Marii Rilkeho, přičemž zdůrazňuje jejich umění česat proti srsti (srov. 47).

V osobnostech druhých tvůrců hledá Hrabal obvykle sám sebe, svou vlastní tvář, svou vlastní metodu, kterou často charakterizuje jako „*osvětářskou*“, poučující. Mísí přitom opět nadčasové rysy svých vzorů s jejich každodenními lidskými vlastnostmi, s jejich sklony k alkoholu, s jejich sebevražednými náladami apod. I věčnost je tedy v Hrabalově optice plna lidské každodennosti a intimity – jedno od druhého nelze oddělit.

Toto prolínání protikladných pólů lze názorně pozorovat v oscilaci Hrabalových textů mezi tzv. velkými a malými dějinami. Velké dějiny jsou v prózách přítomny především v motivech dotýkajících se pražských politických událostí přelomu osmdesátých a devadesátých let, počínaje prvními protirežimními demonstracemi a konče oficiálními státními akty jako inaugurací nového prezidenta apod. Ale jestliže je na jedné straně velká politika usouvztažňována s trvajícím věčností (například o Václavu Havlovi se mluví jako o muži, který oživil mýtus Sókratův a mýtus Prométheův), je na druhé straně neustále konfrontována s intimitou každodenního bytí: o demonstracích, o statečnosti a zbabělosti, o nadějích splněných i zklamávaných, o velmocenských zájmech i národních touhách se hovoří v pražských pivnicích, v hromadné dopravě, v neustálém styku s kypivým životem velkoměsta. Oba póly – trvajícím kulturní paměť i každodenní intimita soukromého života – jsou přítomny vedle sebe i ve vzájemné konfrontaci. Těž Hrabalova cesta do Ameriky, kde se všechny diskuze na univerzitách svezly k politice, je zpřítomňována v dvojí, ambivalentní perspektivě. Na jedné straně autor připomíná řecký mýtus o Théseovi a Ariadnině niti, která ho vedla labyrintem, stejně jako si Dubenčina pomyslná nit navíjí a přitahuje Hrabala do USA, na druhé straně je již odjezd z Prahy poznamenán ryze lidskými nehodami, jako je opilost, rozbitá tvář a natržené kalhoty.

Podobně je v povídkově soustředěnější kompozici *Potopené katedrály*, odehrávající se v Budapešti, městě, které stejně jako Praha nebo Vídeň ztělesňuje ducha střední Evropy, konfrontována věčnost (je symbolizována atributy církevní i světské moci, korunovačními klenoty i kněžskými ornáty) s profánní minulostí rodiny hlídače klenotů, který vzpomíná mimo jiné i na Otýlii Vranskou a její kriminální historii (i on v sobě stejně jako město, v němž žije, shrnuje tradici střední Evropy: pochází z rodiny Karpatských Němců, která si jako služky najímala většinou Slo-

venky). Světla do noci zářící katedrály a lesk drahokamů se mísí s každodenností přízemních lidských životů. A nejinak je tomu v *Kouzelné flétně*, kde je do věčnosti čnicí pomník Jana Husa na Staroměstském náměstí konfrontován s každodenností manželské dvojice s dětským kočárkem.

Rozpětí Hrabalova textu a jeho pulzace jsou patrné i ze střídání pólů domova a ciziny. Je příznačné, že politické motivy tzv. sametové revoluce se promítají na pozadí Hrabalovy americké cesty a že naopak v Praze nebo Kersku v autorovi ožívají detaily jeho hostování na amerických univerzitách. Tak jako jsou Hrabalovy texty rozepjaty mezi věčností a každodenností, tak jsou podobně rozkročeny i mezi domovem a cizinou. Přitom cizina není pro Hrabala jen exotická a ozvláštněná svou jinakostí; je i intimně blízká, a to skrze svou kulturu, která se autorovi stala druhou přirozeností. Hrabal objevuje Ameriku skrze Andyho Warhola, Dylana Thomase, Jacka Kerouaka, Thomase Stearnse Eliota a další z galerie jeho moderních spřízněnců. Když prochází washingtonskými parky plnými odpočívajících lidí, vzpomene si na básně Carla Sandburga, když projíždí autobusem Greyhound americkým venkovem mezi Washingtonem a New Yorkem, vybaví se mu cesta Jacka Kerouaka napříč Amerikou. Ale Ameriku objevuje i skrze svou středoevropskou zkušenost, skrze její odlišnost. Tak mu přátelský doprovod Arnošta Lustiga zpřítomňuje zkušenost holocaustu a koncentračních táborů, pohled na černochoy mu vybaví vzpomínku na Romy nebo Vietnamce v Praze a washingtonský byt Medy Mládkové, plný obrazů Františka Kupky, propojuje středoevropskou modernu s modernou americkou. Podobně i anglickou realitu objevuje Hrabal mimo jiné skrze svou love story s Perlou, dcerou bratislavského rabína, kterou poznal na zájezdu s novináři v šedesátých letech (*Greyhound story*).

Póly věčnosti a každodennosti, velkých a malých dějin i domova a ciziny jsou jen příklady rozpětí Hrabalových *Dopisů Dubence*. Stejně by bylo možné ukázat také na jejich rozmanitosti žánrové nebo na střídání a proměnlivosti subjektů vypravěče a adresáta jednotlivých textů. Próteovská, stále proměnná povaha Hrabalových pozdních próz potvrzuje Jankovičovu tezi o tom, že autor má tížadost dosáhnout toho, aby se ve střípcích jednotlivin obrážel celek světa v jeho složitosti a komplexnosti.

Hrabalovy prózy ležící na průsečíku beletrie a publicistiky náleží k proudu, který v devadesátých letech reprezentují zejména díla deníkové povahy, například Zábranův *Celý život* nebo Divišova *Teorie spolehlivosti*. Mají s nimi společné úsilí o subjektivní uchopení objektivně probíhajících společenských procesů a převratů, jakož i silnou míru literární stylizace, která se prosazuje jaksí na zapřenou, navzdory reportážní nebo deníkové formě textu. *Dopisy Dubence* lze uvést do souvislosti i s Vaculíkovými pozdními díly (*Jak se dělá chlapec*, *Cesta na Praděd*), která vykazují obdobnou míru provokativní autobiografičnosti a odhalující sebevypovědi.

Ukázka

Milá Dubenko, protože jste bohemistka, sděluji vám, že jsem si na jeden zátaž přečetl Haškova Švejka, je to geniálnější, než jsem kdy myslel, je to geniální proto, že teprve když Hašek všechno z války téměř zapomenul, teprve pak v tom přehodnocení, v tom pábení, napsal knihu, která je čistá, její styl je průhledný, je to zasklená literatura, průzračná jak empirový nábytek, je to psáno jakoby levačkou, jako po překonané kocovině, je to radost z psaní, je to pravé *Fruitio Dei*, teprve na sklonku svých životních sil byl schopen napsat to, co napsal, kdy mohl říci, jsem ten který jsem, to je to, o čem snil a říkal básník Březina Otokar, že opilci a mystici mají k sobě tak blízko, jako, Dubenko, vy a já, vy, která jste mi chtěla jet naproti tři tisíce kilometrů a víc, dokonce říkal Arnošt Lustig, že jste chtěla jet v tom nečase na kole, na bicyklu.

(58)

Vydání

Listopadový uragán, Tvorba, Praha 1990.

Kouzelná flétna, Československý spisovatel, Praha 1990.

Ponorné říčky, Pražská imaginace, Praha 1991.

Růžový kavalír, Pražská imaginace, Praha 1991.

Souborně in *Dopisy Dubence*, Pražská imaginace, Praha 1995 (*Sebrané spisy Bohumila Hrabala*, sv. 13).

Reflexe

Těžko tvrdit, že by [...] autor překonal třeba ohromující metaforu *Příliš hlučné samoty*. Ale rozhodně je to zajímavé vyústění nebo odbočka jeho dosavadní tvorby. Ne tedy jen pamflety nebo publicistika, na to jsou tyhle texty příliš osobní, příliš bolavé. Hrabal je autor velkého nadání a veliké zkušenosti: to se pozná i na *Listopadovém uragánu*. Texty mají hrabalovskou pečeť odbočujících, dlouhých souvětí, v nichž spisovatel propojuje neustále počátky a konce, ukazuje, jak to, co tu již bylo, se opakuje stále zas a znova.

Pavel Janáček: „Já, Bohumil Hrabal“, *Lidové noviny* 14. 4. 1990, s. 7.

Ve výronu Hrabalových roztržštěných myšlenek se potkáme s obrazy navýsost básnickými, v jejich blízkosti však narazíme na místa k uzoufání plytká. Vedle informací zajímavých (třeba o autorově poválečném vstupu do KSČ a brzkém výstupu z ní) dostane se nám i řada sdělení zbytečných, vedle postřehů originálních (z cesty do USA například) nás nechají klidnými ony už poněkud okoukané „rafinované“ vytvořené textové panely, na jejichž výrobu má ovšem autor v Čechách patent.

Jaromír Slomek: „Hrnečku, vař!“; *Lidové noviny* 3. 5. 1990, s. 4.

Vše jako by se rodilo v očištném průvanu, v uragánu, který otvírá zapomenuté zásuvky paměti, bourá navyklé bariéry představ, pomyslné hranice mezi věcmi a idejemi. Uložené

a uleželé vrstvy paměti jsou zvrženy a uvedeny v chaos, do Prahy studentských manifestací se vracejí postavy podivínských básníků s vizionářskými očima, srdce střední Evropy se rozpomíná na Kafku a Rilka, na Dylana Thomase a Andyho Warhola, fantasmagorické zážitky z amerického turné prolínají jako fluidum svobody do zakřiknuté a strachuplné atmosféry předlistopadových pražských pivnic, vše je v pohybu, ve vytržení a transu z prostupnosti a jednotnosti světa.

(dok) [= Blahoslav Dokoupil]: „Smršť v paměti“, *Rovnost* 23. 5. 1990, s. 5.

A to je ono: v „*Uragánu*“ se Hrabal dosud nejpříměji vyslovuje k politice, té domácí zvlášť, provádí dosti krutou sebedemystifikaci, definitivně je zodpovězena otázka, na niž minule tu recenzovaná kniha *Klíčky na kapesníku* nedala přesnou odpověď, totiž jestli si Hrabal uvědomoval všechny absurdnosti života reálného socialismu. UVědomoval. A přistupoval k nim tak, jaký sám je. „Já kosmos z Libně,“ říká si [...] a není to velkohubé: Hrabal je konglomerát vysokého i nízkého, skutečnosti i smyšlenky; je to kosmos, který už asi nedokáže vypnout svůj všeestetizující strojek, který má svoji logiku.

Josef Chuchma: „Problém Hrabal II“, *Mladý svět* 1990, č. 35, s. 23.

Na jeho dopisové výlevy se názory různí: někteří se od nich s despektem odvracejí a považují je za jakousi literární hlušinu. Jsou to však na druhé straně asi jediné texty, v nichž se český spisovatel vyslovuje k současnosti (Slovensko, Romové, Perský záliv...) hlasem svého srdce, nikoliv pod pláštíkem mocenského společenství, které by ho chránilo. [...] Tolik autorů je u nás zahleděno do svého zaslouženého olympanství, že by k podobné publicistice nenašlo kuráž.

Vladimír Novotný: „Ve městě utajených infarktů“, *Mladá fronta Dnes* 10. 3. 1992, s. 14.

Hrabal se samozřejmě nemůže plně obhájit před výtkami z politické naivity (viz jeho traktování rituálů „sametové revoluce“), z nadbytku sentimentu či patosu. Jenomže tyto jakoby pokleslé prvky fungují nikoliv samy o sobě a pro sebe, leč teprve v celku díla vedle řady jiných, s nimi protikladných a kontrastujících.

Ivo Harák: „Dopisy Dubence“, *Večerník (Brno)* 23. 4. 1992, s. 6.

Hrabal se v *Dopisech Dubence* obrátil k sobě, s mírou a přímočarostí u sebe nevidanou. Reportérsky se postavil do středu dění, ovšem podával zprávy, v nichž s fakty nakládal rabiátsky a básnicky. [...] Rozpaky však nepramenily jen z faktografické svévole. Ta vadila méně než autorova rozbředlost v postojích, než jeho „boží“, etickými zásadami příliš se nezanášející přístup k dění, ať bývalému, nebo současnému. V „*Dopisech*“ se bezesporu koncentrovaly všechny hlavní rozpory jeho osobnosti, které bychom ve zkratce mohli pojmenovat jako nezanášení etických zásad do estetické pravdy.

Josef Chuchma: „Hrabal zase na okraji. Jsou Dopisy Dubence zanedbatelnými prózami velkého autora?“, *Respekt* 1993, č. 4, s. 14.

Slovo autora

Já píšu, když procházím, když vedu se sebou ten vnitřní monolog, kdy nejen to, co jsem slyšel, ale i to, co mi narostlo uvnitř mne, můj vnitřní monolog trvá celé dny. Takže já jsem zvyklý psát, až když ve mně nastane potřeba psát. Ve formě zpovědi. Jakéhosi autobiografického mýtu. Řečeno po heideggerovsku, jako by mi to někdo diktoval a já jsem tu od toho, abych to opisoval, abych to velice rychle zaznamenal. Pak je nejkrásnější, že to, co jsem napsal, rozstříhám nůžkami značky Non Plus Ultra 18, H. Eicken & Söhne, Solingen, Germany. Čím jsem ukončil, dám na začátek. Pracuji jako režisér ve střížně. Pak to slepím.

„Bázlivý hrdina a emigrant lidského nekonečna“ (rozhovor vedl Patrik Šimon),
Literární noviny 1994, č. 12, s. 6.

Bibliografie ohlasů

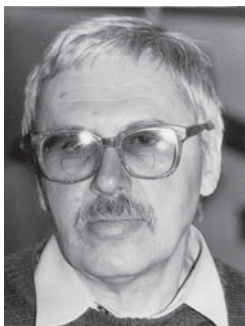
KNIŽNĚ: M. Jankovič, *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Praha 1996.

RECENZE: J. Chuchma, *Mladý svět* 1990, č. 35; P. Janáček, *Lidové noviny* 14. 4. 1990; J. Slomek, *Lidové noviny* 3. 5. 1990; B. Dokoupil, *Rovnost* 23. 5. 1990; V. Novotný, *Zemědělské noviny* 25. 8. 1990; T. Mazal, *Tvorba* 1991, č. 14; V. Novotný, *Mladá fronta Dnes* 10. 3. 1992; I. Harák, *Večerník (Brno)* 23. 4. 1992; J. Chuchma, *Respekt* 1993, č. 4; M. Jankovič, *Česká literatura* 1994, č. 1; V. Gardavský, *Plzeňský deník* 30. 11. 1995.

Blahoslav Dokoupil

JIŘÍ KRATOCHVIL: AVION

(1995)



V *Avionu* používá Jiří Kratochvíl (* 1940) podobnou vyprávěcí strategii jako v předchozích částech volného triptychu, nazvaných *Medvědí román* (1990) a *Uprostřed noci zpěv* (1992). Přesto lze vypozařovat určitý pohyb v pojetí románového tvaru. Postupně dochází k omezování experimentálních prostředků, kterými vynikal *Medvědí román*, obsahující též explicitně vyjádřenou autorovu literární konfesi v přístupu k textu jako k otevřenému systému, vyprávění se stává formálně sevřenější, fabulačně umírněnější.

Na rozdíl od tradičního způsobu vyprávění zaznamenávajícího „žitou skutečnost“, kde se zobrazovaný svět snaží vzbudit iluzi reality, se v Kratochvílově pojetí dostává do popředí proces tvorby díla, autor tematizuje svou koncepci, zápas s tvarem, vystupuje z „ilegality“ pozice tvůrce a ve vytvářeném příběhu funguje přímo jako „vis major“, hybatel dějů, nebo jako jedna z postav. V prvním případě je akcentována autenticita zobrazovaného světa, v druhé koncepci je ukázána literární geneze tohoto světa a zviditelňuje se sám autor. Kratochvíl svým antiiluzivním gestem narušuje zaběhané stereotypy epického vyprávění, autorský subjekt může kdykoliv přerušit dějovou linku svým komentářem, navázáním kontaktu se čtenářem pomocí oslovení, nabídnutím různých variant příběhu, ukázáním bezprostředního tvoření textu apod. Dílo se tak paradoxně svou fragmentární, komplikovanou nestrukturovanou formou více přibližuje skutečnosti než iluzivní texty, nepostuluje jeden definitivní smysl, otevírá se stejně jako život více možným interpretacím.

Jedním z ústředních motivů autorovy tvorby je identita osobnosti, její hledání, narušování a zpochyňování. Odtud pochází model schizofrenního jedince objevujícího se ve všech třech částech triptychu. V *Medvědí románu* je to v první utopické části na totalitním Ostrově disident Ur, v normalizačním Československu pak Ondřej Beránek. Postavy se v určité chvíli protnou, navíc jsou vztaženy i k postavě autorského subjektu, jehož jsou součástí. Rozpolceností však nejsou zasaženy pouze postavy, ale i zobrazované prostředí. Orwellovský utopický prostor začne prosakovat do skutečnosti, až se nedají odlišit jeho hranice od původně reálného světa. Autor v jedné z reflexivních pasáží dokládá analogické vazby mezi totalitním systémem a schizofrenií. V nesvobodné společnosti je shora indoktrinována organizovaná

osamělost, psychopatologická bytost si pak sama vytváří vlastní nepřístupné světy. Proti uzavřenosti ideologického myšlení, které přetrhává kontakty se skutečností, vyvstává nový svérázný život, neohraničený, těkavý experimentální text, v teoretické reflexi označen jako již zmíněný otevřený systém.

Oddělené, pravidelně se střídající příběhy dvou antihrdinů zachycuje také román s lyrickým názvem *Uprostřed noci zpěv*. Spojení totality a schizofrenie zde dostává svou personifikovanou podobu. Časově se děj rozprostírá od konce druhé světové války až po osmdesátá léta. Oba muže spojuje životní prostor (poválečné Brno), vzpomínky na dětství, groteskní a absurdní příhody izolující je od většinové společnosti, a nevyjasněný vztah k otci. Oidipovský komplex, navazující na problematiku identity jedince, je tematicky přenesen i do *Avionu*.

Podobně jako v předešlém románu, též v *Avionu* jsou kromě drobnějších epizod vytvořeny dvě hlavní narativní linie, které se v závěru překryjí. Stejně jako dříve autor střídá různé časové roviny i perspektivy, jako signál temporální změny někdy slouží vypravěčská promluva. Děj se odehrává v polistopadové době, odpadá tedy hlavní nepřítel Kratochvilových hrdinů – totalitní režim –, přesto však ve společnosti zůstávají všemožná rezidua a mutace nedemokratického systému, skrytí manipulátoři, mafiánské klany, nově se objevují podivná tajemná etnika. Takovouto skupinou je národ Kabronů, národ outsiderů bez jasného sebeurčení, kteří se stydí za svou existenci a jejichž jediným potvrzením vlastní identity je nedokonalý jazyk nepatřící do žádné jazykové rodiny a potvrzující tak umístění Kabronů v bytostném ghettu.

Z fabulačního hlediska se neobjevuje mnoho nového, znovu se setkáváme s fantastickými příběhy dvou hlavních postav – spisovatele Hynka Kočky a totalitními silami stvořeného homunkula Františka. Postavení mužů však není rovnocenné – zatímco spisovatel Hynek Kočka je od začátku představován jako ten, který se snaží i přes nepřízeň osudu dopsat svůj román, promlouvá v ich-formě, je suverénním vypravěčem, František je dlouho charakterizován jen jako objekt vyprávění. V deváté kapitole je však zachycena změna situace zjištěním, že stejně jako Hynek píše o Františkovi, František zaznamenává životní osudy Hynka, jsou si tedy navzájem autory. Jako vizuální připodobnění jejich vztahu jsou zmíněny Escherovy vzájemně se kreslící ruce. Při setkání v hotelu Avion vyjde najevo, že přes rozdílné způsoby života se příběhy obou mužů v sobě zrcadlí. František, nepodařený výsledek experimentu velkého manipulátora, démona s groteskním jménem Malý Muk, je nasazen jako kukaččí vejce do rodiny bezvýznamného vojenského důstojníka. Je neustále střežen a opečováván, má pozici vyvoleného. Hynek zastupuje komplementární část rozpolcené bytosti – je outsiderem ve své rodině i ve společnosti. Jeden je terčem nezměrné otcovské lásky, druhému se nedaří vztah k otci obnovit. Společnou mají materii, z níž oba vyvstali – je jí bolest, utrpení: a to jak celého lidstva, tak trýzeň osobní. V monotematické osmé kapitole si Hynek vylévá svou ztrápenou duši, je učiněna odbočka od původního vyprávěného konceptu, odchýlení je signalizová-

no i názvem kapitoly *Ach aneb jinačí román*. S odlišným tématem se mění i struktura textu, odstavce jsou zrušeny, chybí tečky mezi větami, překotnost výpovědi do jednolitého proudu shrnuje všechna traumata jedné lidské bytosti. Cíleným adresátem se stává strýc Richard, jenž zavinil Hynkovu sociální a citovou izolaci nejen v rodině, ale i v jeho náhradní společenské komunitě, v okruhu disidentů. Kromě obžaloby z nemorálního činu je součástí upřímná zpověď, ve které spisovatel hořce přiznává, že mu jen zbytky studu zabránily, aby se zachoval jako ostatní přizpůsobiví členové rodu.

Původní fabulační přebujelost a nepřehlednost Kratochvilových textů se v *Avionu* umenšuje. K jednodušší formě mohla přispět inspirace moderní funkcionalistickou architekturou, která se nejzřetelněji promítla do makrokompozice románu: jednotlivé kapitoly jsou pojaty jako deset podlaží brněnského hotelu, podle kterého je román nazván. Textová konstrukce je neustále odhalována a komentována. Obdobně jako hotel, postavený v hluboké a úzké proluce, aspiruje román na stejnou hutnost, zároveň však hloubku, jednotlivé kapitoly – patra se v sobě navzájem odrážejí a zrcadlí, umožňují nečekané průhledy a průniky. Na malém prostoru je rozehráno množství bizarních dějů, v rámci každého jednotlivého patra je dán volný prostor bohaté imaginaci. Fantazie, fabulační „nezřízenost“, přesmyky z reality do absurdní grotesky či fantasmagorie nahloďávají prostotu účelovosti a funkčnosti, stejně jako byla změněna původní podoba funkcionalistických staveb. Čistotu jednoduchých tvarů zlikvidovaly necitlivé zásahy, brutální úpravy, devastace. Kratochvilově přístupu odpovídá jiný druh proměn: přísná architektonická destinace může být porušena zživotněním prázdného prostoru. Toto pojetí spíše odpovídá postmoderní hře se stavebními elementy, kdy je modernistické okouzlení funkčností, jednoduchostí, jasným řádem urbanistického programu revidováno eklekticismem, zaváděním vtipu, žertu a momentu překvapení. Modernistické budovy ve svém přehledném řádu neumožňují navázat bližší kontakt, architektura moderny je mlčenlivá, strohá, naproti tomu postmoderní architektura vybízí diváka k rozhovoru, stavby jsou často až mnohomluvné.

Autor využívá množství výrazových prostředků. Dokumentární části se střídají a prolínají s fantaskními, objevuje se zde přesný popis, detailní charakteristiky, reportáže, sondy do myšlení a psychiky hlavního hrdiny, autokomentáře. Využívány jsou různé stylové vrstvy jazyka. Dochází k proměnám promluv: koncizní intelektuální dikce (popis architektury) se střídá s imaginativním proudem (lyrická líčení atmosféry Brna, obrazně zachycené prožitky vypravěče, ale i brutální scény likvidací osob stojících v cestě projektu Malého Muka), živou bezprostřední řečí, nespisovné, nářeční, expresivní i knižní výrazy tvoří bohatou směsici. Kromě invenčního používání promluv se hravost projevuje i v pojmenování postav. Hynek Kočka je nástupcem romantických snů a je zároveň geneticky spřízněn s „flexibilním“ rodem. Vypravěč sám přiznává, jakou práci si dal se jménem Malého Muka, a uvádí jeho

všemožné zdroje. Marginálnost některých postav je dána právě jejich pojmenováním: například dva muži sledující Františka na každém kroku jsou označeni vždy jen jako první a druhý poručík, systémové (institucionální) stírání individuálních rysů signalizuje také pojmenování dalších postav (nadporučík Pernica a plukovník Sklenica) kombinované rovněž s jejich lehkou provincializací. U jména milenky Františkova nevlastního otce je zase zvýrazněn jen jeden podstatný znak – Košíky, podle názvu písně, se kterou zpěvačka vystupovala v armádních estrádách, i podle jejího mohutného poprsí. Pasáže popisující modernistickou architekturu jsou fundované, zároveň je v nich ukázán silný citový vztah ke zmiňovaným stavbám a zklamání z jejich ničení. Román lze chápat i jako svérázného průvodce brněnskými ulicemi s reálnými a imaginárními pozoruhodnostmi. Jaruškův dům od Josefa Gočára působí jako klenot: „*Jako by se baroko a moderna posmrtně sešly v ráji.*“ (19)

V současné literatuře lze vysledovat linii zobrazující městský prostor konce století (respektive tisíciletí) jako alegorii komplikované struktury – labyrintu, bludiště, otevřeného systému zrcadlení, variantnosti a mutace. Proti mimetickým principům zobrazování jsou stavěny přístupy reflektující proměnlivost a nejistotu prožívané reality, konečnost a dořečenost je nahrazena tázáním se, dvojznačností. Takovýmto ambivalentním prostorem se stává například městský park Lužánky, kam autor umístil fiktivní stavbu, sídlo Klementa Gottwalda. Zrcadlová krychle, jejíž stěny tvoří oboustranná zrcadla, je pro své okolí neviditelná, protože vlastně jen násobí okolní přírodu. Uvnitř se pak rozevírá do gigantických rozměrů a znamená uzavřený zemský ráj pro vyvolené. Do pohádkové roviny byl posunut obraz sídel a rekreačních objektů komunistických pohlavárů, které byly stejně jako „zrcadlový krystal“ přísně chráněné a ukryté před obecným lidem. Dokonce ani vypravěč se do těchto míst neodvážil bez přeměny a snaží se sledovat tajná konspirační jednání v podobě opeřence.

Zrůdnost a libovůle totalitního systému se odrazila ve vytvoření nových mýtů. Týkají se například prvního dělnického prezidenta, který se však ukáže jen jako bezmocná loutka v rukou všemocného demiurga Malého Muka. Fantaskní kreatura je personifikací moci a oblundné manipulace, literárním obrazem stalinských praktik.

Pozice vypravěče je v románu zásadní, tvůrčí subjekt je neustále zviditelňován. V úvodu se sám představuje a s dokumentární přesností zaznamenává datum, kdy začal pracovat na svém románu. Děj zasazuje do budoucnosti, ale neváhá se v čase vrátit, aby ozřejmil důležité skutečnosti. Někdy se projevuje dokonce „živěji“ než postavy, o kterých vypráví – je ironický, upovídaný, bezprostřední. Metodou stříhu klidně přerušuje započaté vyprávění, vkládá do textu vysvětlivky, komentáře, staví vedle sebe časově odlehle, ale významově souvisící děje (viz život a smrt poručíků). Navazování dějových linií někdy není bezprostřední, mezi „přetrženým“ vyprávěním figuruje další. Ke spojení nedochází prostým navázáním na původní text, části pasáží se v nové kapitole opakují. Součástí literární konstrukce se stávají různé varianty diskurzů prezentované vypravěčem (respektive vypravěči), uvnitř jednoho textu vzni-

kají další, pojaté z různých vyprávěcích perspektiv. Stvořitel příběhů a průvodce jimi dává čtenáři nahlédnout do procesu tvorby, zřetelně odděluje čas psaní a psaného, snaží se vyvolat dojem právě vznikajícího textu. Přiznáním fiktivnosti zpochybňuje autenticitu fikčního světa. „Vidím, že na biografický náčrt Malého Muka jsem spotřeboval i čas, který jsem si původně vyhradil k líčení návštěvy prvního dělnického prezidenta u velvyslance.“ (38) „Ano, tak je to, loudá se, aby ještě získal čas na promýšlení několika čerstvých románových odstavců, které si včera napsal a které se – na tvou počest, ty žensky lstivá náhodo! – odehrávají právě v hotelu Avion.“ (164)

Autor ukazuje úzkost vypravěče z odpovědnosti za vznik textu-příběhu, psaní chápe jako poslání, jako bolestné sebezáchovné tažení proti nicotě, morálně závazný akt, proces hledání smyslu. Přesto se kromě tíživých pocitů objevuje i radost z fabulace, pohrávání si s žánry triviální literatury. V rozporu s drsností, morbiditou a bizarností některých scén i se složitostí antiiluzivních vyprávěcích postupů je tematizován typický čtenář, vypravěč se obrací výhradně na ženy (jako by se jednalo o červenou knihovnu), ubezpečuje své potenciální příznivkyně, že je jim plně oddán. „To vše pro vaše potěšení píšu já, Hynek Kočka, váš pilný sepisovatel.“ (107) Poskytuje ženám návody ke „kratochvilné“ četbě, prosí je, aby byly trpělivé a shovívavé, jako bonus nejvytrvalejším povypráví historku, která nebyla původně v jeho koncepci, vzdělává je v architektuře, oslovuje je způsobem příznačným pro sentimentální čtivo, vymýšlí pro ně zvláštní přívlastky: *milé dámy, roztomilé, cituplné, nejvytrvalejší, nejmilejší, spanilomyslné, blouznivé, baculaté* či *mrchožravé čtenářky*. Rafinované přerušování děje je blízké metodě komerčních médií – v napínavém místě je stříh a na získané místo je vsunuta reklama (zde odlišná část textu). Boj rodu Kočků s příšerou na střeších brněnských domů nebo řetězová reakce vyvolaná při likvidaci nepohodlných poručíků jsou jakoby vystřižené z akčních thrillerů. Na jiných místech jsou využity pohádkové motivy s drastickým vyzněním (Františkovy tři chůvy), v postavě Malého Muka je stvořena nová mytická bytost, historická data podléhají svérázné revizi.

Téměř veškeré dění je lokalizováno do jihomoravské metropole: Brno se stává ústředním místem velkého projektu, ze zapomenutého místa je učiněn „střed vesmíru“, mají se zde odehrát události ovlivňující celý svět. V závěru dojde ke sblížení a prostoupení hlavních postav i města, hranice bytosti a prostoru se poruší v zájmu splynutí v jednom bolestném konci. Při vzpomínce na obrázek vzájemně se kreslících rukou čtenáři dojde, proč se románový svět začne hroutit sám do sebe poté, co Hynek zabije Františka. Přesto tu zůstává ještě jedna stěžejní postava – ten, který drží tužku a kreslí obě propojené ruce. Tento demiurg uzavře barvitou hru a v epilogu po trýznivé katarzi ponechá na scéně jen dvě postavy – otce a syna.

Kratochvilův román patří k artistním, recepčně náročným dílům objevujícím mysteriózní podoby současného světa, ukazujícím jeho chaotičnost, krutost, mechanismy manipulace uplatňované během dvacátého století. Autor v něm pro li-

teraturu objevil (či stvořil) svébytný *genius loci* města Brna, jakýsi pandán k ripelinovské magické Praze, rezonující také například v dílech Daniely Hodrové, Michala Ajvaze, Jana Křesadla, Víta Kremličky, Zuzany Brabcové či Jáchyma Topola. S těmito tvůrci má Jiří Kratochvil společné i sebereflexivní a antiiluzivní pojetí románového tvaru.

Ukázka

Ale literatura mi není věcí společenské prestiže, jako vám, Richarde, ale je mi vším, žiju už jenom literaturou a slyším už jen bušit umělá srdce svých příběhů, smyšlených příběhů, do kterých bezohledně drancuju svůj skutečný život a životy mi blízkých i vzdálených, a na všechny lidi kolem se dívám už jen jako na substrát pro výrobu románových postav, a něco vám prozradím, Richarde: jediným důvodem, proč jsem se přidal k disentu a zvolil si osud zakázaného autora, bylo jen a jen to, že vím, že bez sbydlení s pravdou, bez žádné opravdické šoustačky s pravdou nemůže být zplozena žádná opravdová literatura, a od okamžiku, kdy jsem zjistil, že duší všech mistrovských děl je vždy jen lidská bolest, jak fretka jedu po utrpení a bolesti, abych je bezostyšně zužitkoval, bezohledná pravdivost a exploatovaná bolest, to jsou mé základní literární postupy, naučil jsem se utrpení světa přijímat jako své atraktivní literární téma a vlastní bolest rozepnout a oplzle vytáhnout na veřejné prostranství, ale pod svou literární posedlostí jsem stejně prázdný jako vy, strýčku, a jako kdokoliv z Kočků, a stejně zruďný, ach ne, Kočkové, jsem přece jenom váš! Patřím mezi vás, i kdybyste mnou nastokrát opovrhli, patřím mezi vás, i kdybych to nastokrát zapřel! Patřím vám a jsem váš, protože místo skutečných lidských srdcí chci slyšet už jen umělá srdce svých příběhů a stejně jako nikdo z Kočků už nejsem schopen žádné opravdové naděje, víry a lásky, jsem stejná obluda jako vy, Richarde, a tak byl by to román taky o mně!

(157)

Vydání

Avion, Atlantis, Brno 1995; 2. vydání, Host, Brno 2007.

Ceny

Cena Egona Hostovského za rok 1995.

Reflexe

V Kočkově garsonce se začnou dít divné věci: spiknutí, mizení, násilí z románu přechází do reality, vše se začne prostupovat, ze syna Malého Muka vyklube se Hynkův dvojník. Absolutní, nedělitelné prolnutí Kočkova života a psaní je Kratochvilem připraveno s bravurou, propracováno do detailů. Ale autor se touto hrou nechal až uhranout, ufabuloval se a naléhavost *Avionu* tím oslabil. Studii studu, nestydatosti a trapnosti měl být tenhle román každým písmenem, nejen jednou dějovou linií. I tak je to kniha, která se ze současné české produkce vymyká.

Josef Chuchma: „Život pohlčený literaturou“, *Mladý svět* 1995, č. 19, s. 53.

Dva vypravěči umísťují své příběhy ve směru proti sobě a v okamžiku svého setkání zjišťují, že jsou si vzájemně jen obrazem a jeho zrcadlením („*A ty jseš já kreslený sebou, kterého kreslím!*“). Zde se nejedná už jenom o obraz „*perfektní definice sebereflexe*“ (A. Haman), ale o definitivní rezignace na hranici mezi realitou a fikcí. Sebereflexe by znamenala, že jsem to já, vypravěč, kdo přebírá na sebe rozhodování svých postav, se kterými si budu dělat, co chci. U Kratochvila však platí, že stejně jako já, vypravěč, mám právo na své postavy a vůbec svět vlastní fikce, jsou to současně tyto postavy i fikce, jež si mě mohou kdykoliv přivlastnit. Stav vypravěčské sebereflexe je chvílí stvrzené svobody (antiiluze – toť „*hele, jak si se svými postavami mohu cvičit!*“), stav ztracené hranice mezi fikcí a realitou je pak chvílí, kdy přestalo mít smysl rozlišovat mezi důvěryhodností a nedůvěryhodností vyprávění.

Jiří Trávníček: „Bolest a příběh: dva talenty Jiřího Kratochvila“, *Tvar* 1995, č. 12, s. 20.

Avion představuje Kratochvila jako sebevědomého prozatéra s fantazií, která neváhá překračovat hranice obcludnosti, šalby a zrůdnosti. Těto rujně imaginaci slouží i jazyk, amalgamující nejrozmanitější prvky slangové, hovorové i spisovné a parodicky využívající nesourodé styly kýče, pohádky, krváku a hned zase Máchova verše a ohrožující útlocit hrubostmi koproalalického kalibru. Taková próza netouží být libě krásná, chce obnažovat bolesti naší doby a zasahovat nás svým obrazotvorným hazardérstvím a hravou poezií stylového pelmelu.

Milan Jungmann: „Kratochvilovo surreálné Brno“, *Literární noviny* 1995, č. 20, s. 7.

Vždyť ten román nechává tak málo místa pro interpretaci, že je nutné ob tři strany podávat výklad: autor píše a současně interpretuje své dílo. Potřebuje vůbec čtenáře? Záměrně nepotřebuje?! A v tom jsi, milý Jiří, nejproduktivnější a nejsoučasnější z autorů české prózy. Zcela po právu. A myslím to nejupřímněji, jak jsem schopen.

Igor Fic: „Temný Avion“, *Proglas* 1996, č. 1–2, s. 72.

Slovo autora

Brněnský hotel Avion mě vždycky zajímal i jako tajná maketa románu. Až jsem se konečně pokusil té makety použít a v prosinci 1993 jsem *Avion* dopsal a odložil pak na půl roku, abych z odstupu uviděl líp jeho románovou architekturu. Mezitím vyšla *Sestra* Jáchyma Topola, vzdálená mi způsobem vyprávění i jazykem, ale objevil jsem v ní některá nápadně podobná témata a dokonce i několik totožných klíčových slov. [...] Asi jsme oba, Topol i já, sáhli do téhož sémiotického kotle a třeba právě ta totožná slova a témata vypovídají o současném světě daleko víc, než vůbec smíme tušit.

Jiří Kratochvil: „Autor o knize na předsádce“, *Avion*, Brno 1995.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Žilina, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1996, č. 5, s. 59–67; J. Peňás, *Deset procent naděje*, Praha 2002, s. 25–28; J. Vrbová, *Tvar* 2001, č. 2–3 (přil. *Tvary*); J. Kratochvil, *Škola a výzkum*. I. *Sborník ze studentské konference Katedry české literatury PdF MU*, Brno 2007, s. 5–15.

RECENZE: F. Všetická, *Alternativa nova* 1995, č. 4; J. Trávníček, *Tvar* 1995, č. 12; V. Karfík, *Týden* 1995, č. 13; J. Chuchma, *Mladý svět* 1995, č. 19; týž, *Uni* 1995, č. 5; A. Haman, *Literární noviny* 1995, č. 20; týž, *Nové knihy* 1995, č. 13; M. Jungmann, *Literární noviny* 1995, č. 20; Š. Vlašín, *Naše pravda* 1995, č. 36; T. Kubíček, *Lidové noviny* 18. 3. 1995; Z. Kožmín, *Rovnost* 29. 3. 1995; P. Švanda, *Rovnost* 29. 3. 1995; J. Peňás, *Mladá fronta Dnes* 18. 3. 1995; I. Fic, *Proglas* 1996, č. 1–2; J. Hoffmannová, *Čeština doma a ve světě* 1996, č. 4; B. Pražan, *Práce* 24. 5 1996; J. Urbanec, *Alternativa nova* 1996–7, č. 5; J. Kříž, *Právo* 18. 8. 1997; M. Šimková, *Mladá fronta Dnes* 9. 10. 1999, D. Šlosar, *Host* 2007, č. 7; A. Vodřichová, *A2* 2007, č. 24.

Pavčina Krupová

VLASTIMIL TŘEŠŇÁK: KLÍČ JE POD ROHOŽKOU (PUZZLE)

(1995)



Od počátku své prozaické tvorby se Vlastimil Třešňák (* 1950) pokouší navázat na Bohumila Hrabala, a to především důrazem na úzký vztah mezi bytím a vyprávěním a tematizací okrajovosti a mimoběžnosti (například povídky *Dědo!*, *U jídla se nemluví* aj.). Za jistý přelom v rozvíjení tohoto poetického odkazu můžeme považovat zrození dvou literárních postav – pasivního melancholika pana Praga, který má řadu vlastností společných se svým stvořitelem, a pragmatického realisty pana Moritze, jehož předobrazem byl Třešňákův přítel, výtvarník a bohém Václav Martinek.

Vlastimilu Třešňákovi se tak podařilo stvořit dvojici, jejíž protikladnost (podobná například opozici Voskovce a Wericha – srov. Josef Vohryzek 1996) dodává jeho prózám potřebnou energii. Na ní jsou vybudovány povídky otištěné ve svazku *To nejdůležitější o panu Moritzovi* (1991, viz i výbor *U jídla se nemluví*, 1996) a romány *Klíč je pod rohožkou* a *Domácí hosté* (2000). Právě román *Klíč je pod rohožkou* lze označit za dosavadní vyvrcholení Třešňákova literárního vývoje.

Příběh románu má autobiografický základ: podobně jako Vlastimil Třešňák, také pan Prag vyrůstá u prarodičů v pražském Karlíně, podílí se na uměleckém hnutí konce šedesátých let a je za normalizace pro svou spolupráci s českým disentem donucen k emigraci do Švédska. Odtud pak putuje po Evropě či do USA a podobně jako Třešňák je i pan Prag po svém návratu do vlasti rozčarován z poměrů v post-totalitním Československu.

Tyto vlastní životní osudy slouží Třešňákovi jako podklad pro milostný příběh, který tvoří hlavní dějovou linii románu *Klíč je pod rohožkou*. Při letu z Frankfurtu nad Mohanem do New Yorku se pan Prag seznámí s afghánskou taxikářkou Nugrou Laiwardovou a jejím prostřednictvím poznává problémy třetího světa. Vztah k Nugře a touha pomoci jejímu národu se panu Pragovi stává novým smyslem života. A tak po přeletu do New Yorku, kde se společně s panem Moritzem účastní výstavy „Mladí výtvarníci za mír“, začíná jeho pouť po nejrůznějších institucích s prosbou o pomoc třetímu světu. Tato anabáze končí až u ruských vojáků v čerstvě postkomunistickém Československu. Bezelstná naivita, se kterou se protagonista do svého absurdního úkolu pouští, je na jedné straně jednou z dalších explikací postavy typu dona Quijota, ale zároveň je i gestem určitého zoufalství. Pragův životní pocit v tomto smyslu vystihuje jeden

z důležitých leitmotivů románu – verše ze Shakespearova *Mackbetha*: „Jsem člověk ústrky a štulci světa tak vztekly do žhava, že je mi jedno, čím se mu oplatím. Člověk tak orvaný, tak ubitý, tak smolný, že život vsadím načkoliv a buď si polepším, buď zajdu.“

Klíč pod rohožkou v názvu románu metonymicky odkazuje k domovu, k jedné ze základních jistot, která byla panu Pragovi odebrána. Nejde jen o domov jako vlast, z níž byl pan Prag vyhnán, ale především obecněji o existenci příslušných sociálních vazeb, které pocít domova vytvářejí. K „domovu“ v tomto smyslu patří především karlínská domácnost Pragových prarodičů a potom newyorský Allen's Bar. Obě tato místa jsou velmi těsně spjata s ritualizací životních úkonů – ať už jde o recept na šunkofleky Pragovy babičky, průpovědky jejího muže („*Ať nám bída políbí prdel!*“) nebo opakující se gesta a promluvy štamgastů v Allen's Baru. Snaha o tuto ritualizaci je skrze popis základních gest Pragových (například balení „kónické cigarety“ či zalévání pokojových květin) a neustále se vracejících motivů a průpovědek přítomná v celém románu. Její zdroj jako by však byl právě kdesi v babiččině karlínské kuchyni – tam dostal život pana Praga řád, k němuž je možno se vracet jako k záchrannému bodu, jako k jistotě, která mu pomáhá udržet stabilitu v jeho vratkém údělu. Tyto rituály také jako by svou cykličností, svým opakováním pomáhaly panu Pragovi bojovat proti lineárnosti času.

Čas, ve kterém se pohybuje, se totiž protagonistovi jeví jako čas těsně před katastrofou, čas krize a čas úpadku. Textem románu prostupuje řada motivů naznačujících blížící se konec světa, zejména připomínky vojenských konfliktů, teroristických aktivit, projevů etnické a sociální nesnášenlivosti atd. Velkolepá scéna oslav Dne díkůvzdání v newyorských ulicích, jedna z nejpůsobivějších pasáží románu, ve které Třešňák nechává naplno rozeznít kontrapunkt dialogu a popisu (viz dále), svou nakaširovanou umělostí upomíná jak na prvomájové oslavy v Pragově rodné východní Evropě, tak zároveň ukazuje tento novodobý karneval jako zvrácenou apoteózu síly a konzumu, jako prezentaci světa, ve kterém mít a vypadat je víc než být.

Apokalyptický podtext románu Třešňák vyhotil užitím symbolické postavy, již pan Prag třikrát potká v ulicích Frankfurtu nad Mohanem – na začátku jako mladíka s transparentem „*DAS ENDE DER WELT NAHT!*“ (Konec světa se blíží!), pak jako zralého muže s nápisem „*DAS ENDE DER WELT KOMMT!*“ (Konec světa přichází!) a nakonec jako starce s cedulí „*DAS ENDE DER WELT WAR SCHON!*“ (Konec světa už byl!). Spolu se stále se opakujícím motivem střepu gramofonové desky s Dylanovou písní *The Times They Are-a-Changin'* (Časy se mění), motivem hodin zastavených na čase „za pět minut dvanáct“ a motivy dalšími vyznívá tato apokalyptická linie v románu vůči Pragovi jako smutná ironie. Ukazuje se totiž, že Pragovo hledání domova symbolizuje mimo jiné i odvěkou touhu člověka překonat čas, vystoupit z jeho sevření do jistoty „bezčasí“, jež je mimo jiné vyjádřena i v apokalyptickém mýtu. Nutkání pana Praga být „jinde“ se netýká pouze prostoru a sociálních vazeb, ale i touhy uniknout břemenu času – a ta není méně donkichotská než Pragovo ostatní počínání.

Apokalyptická linie v sobě nese ještě jeden důležitý aspekt. Klíčové události románu se odehrávají během podzimu 1989 – tedy v době konce totality a obnovy demokracie ve východní Evropě. Napětí mezi koncem Starého světa a začátkem Nového jako by oponovalo Pragově pesimistickému vidění světa, jako by přinášelo určitou naději, v optice pana Praga jistě více než podezřelou a v závěru románu patrně odvrženou.

Pragovo hledání a nenalézání domova se týká také jeho domova „vnitřního“. Třešňák jej konfrontuje se dvěma zástupci „jiné“ civilizace: proti křesťanovi (či alespoň příslušníku západní tradice) panu Pragovi stojí český žid pan Moritz a afghánská muslimka Nugra Laiwardová. Oba mají svůj lid, oba se cítí být příslušníky určité tradice, oba vyznávají určité hodnoty, které civilizace pana Praga (alespoň soudě dle jeho životní zkušenosti) dávno odhodila, hodnoty, které v západním světě patrně již neznamenají víc než hesla na plakátech a prázdné fráze politiků. Nugra Laiwardová je dokonce ochotna pro svůj národ vynaložit značnou oběť (půl roku vždy jezdí jako taxikářka po New Yorku, aby další půlrok mohla pracovat jako zdravotnice v rodném Afghánistánu). Pan Prag si stále více uvědomuje, jak jemu samotnému smysl života, který Nugra nachází v pomoci svému národu a pan Moritz v židovsky pragmatickém pohledu na svět, chybí. A tato deziluze se ještě prohlubuje, když Prag postupně ztrácí veškeré jistoty svého světa a života – bohémsky rozevlátou euforii šedesátých let rázně ukončí tanky, jeho snaha získat v bohaté Americe prostředky pro třetí svět je stále méně úspěšná, jeho vztah s Nugrou musí být rozloučen, jeho návrat z emigrace se stává střetem dvou naprosto protichůdných zkušeností.

Jazykové a vyprávěcí prostředky, jejichž prostřednictvím Třešňák zobrazuje svět svého románu, jsou založeny především na dialogu a popisu. S oběma těmito rovinnami autor pracuje metodou neustálého variování a přeskupování, které vystihuje žánrově určující podtitul románu – *puzzle*. Opakování a obměňování motivů, gest a promluv podporuje již naznačený protiklad času cyklického a lineárního. Ten je vyjádřen i uspořádáním syžetu románu. Text je rozdělen na dvě části – první líčí Pragův a Moritzův newyorský pobyt. Tato základní rovina je prokládána retrospektivní linií, která čtenáře seznamuje s dřívějšími Pragovými životními osudy a která končí jeho pozváním do New Yorku – tedy vlastně v okamžiku, kdy začíná hlavní dějová linie a s ní i celý román. Východiskem z tohoto kruhu je pak druhý díl románu, jehož jádrem je Pragova porevoluční cesta do Československa a marné čekání na Nugru na frankfurtském letišti. Druhý díl tak jako by poukazoval na to, že ani vyprávění nemůže odolat linearitě času, se kterou se v románu snaží vyrovnat pan Prag.

Součástí Třešňákova „puzzle“ je i řada aluzí na díla české a světové umělecké tvorby: na Haškova *Švejka*, na už zmíněného Shakespeara, Hieronyma Bosche, Beatles, na Havlova *Audienci* atd. Kromě již zmíněné návaznosti na tvorbu Bohumila Hrabala bývá zdůrazňována také souvislost Třešňákova románu s tvorbou beatnické

generace. V textu lze vystopovat také ozvuky základních tendencí vývoje české prózy devadesátých let, tj. snahu o autentický literární výraz i návrat k silnému příběhu.

Ukázka

Z pootevřených okopaných dveří přízemního bytu bylo cítit cosi jako čínskou kuchyni a slyšet hádku v čínštině, byla-li to čínština, možná to ale bylo pouze popřání dobré chuti. Na dveřích byla jedním šroubkem přišroubovaná kovová číslice 1 s dírkami pro dva šrouby.

Podlaha v přízemí klouzala, byla slizká.

Pětadvacetiwattová žárovka v objímce u stropu chyběla.

Před čínskými dveřmi číslo 1 stál papírový pytel s vytištěnou reklamou obchodního domu BLOOMINGDALE'S, plný smetí a odpadků. Uvnitř pytel chrastil, pištěl. Vedle pytle, o počmáranou zeď opřená, stála skokanská lyže bez vázání.

„Tudy,“ ukázal pan Prag před sebe do přítmi, na rozviklané dřevěné schodiště.

„Výtah tu není?“ zašeptal pan Moritz.

„Byl,“ odpověděl pan Prag.

„A tady budeme bydlet?“ zeptal se pan Moritz znovu, potichu, s nohou na prvním schodě.

„Jo,“ odsekl pan Prag. „Doufám jen, že ten klíč zpod rohožky někdo neukradl.“

Ukázal na spirálu zábradlí, nahoru po schodišti.

Dveřmi u Čičanů kdosi hlasitě práskl a rodina zasedla k prostřenému stolu.

Číslice 1 se na dveřích houpala jako kyvadlo hodin.

„Prosím vás, kdo by co v takovémhle hampejzu kradl?“ řekl pan Moritz a ukázal rukou kolem sebe.

„Výtah,“ odpověděl pan Prag, když šlápl na švába.

„Já chtěl bydlet na Broadwayi,“ řekl pan Moritz. „Jó, Broadway!“

(74–75)

Vydání

Klíč je pod rohožkou, Torst, Praha 1995.

Ceny

1. místo v anketě *Lidových novin* „Nejzajímavější kniha roku za rok 1995“.

Cena Nadace Českého literárního fondu v kategorii próza za rok 1995.

Reflexe

Proud hudby a všeho toho, co hudba může znamenat [...], má velkolepý protějšek v jedné z nejsilnějších sekvencí Třešňákova románu, jíž je karnevalový průvod v Den díkůvzdání. Je to skvělá ukázka toho, jak Třešňák ovládá střídání zdvihů a prodlev, jak přesně nastavuje zdymadla a účinně řídí proudy slov a barev, střídá tempa, crescenda a decrescenda, a jak ro-zestavuje tajenky, nápovědi a rozluštění.

Josef Vohryzek: „Píseň exilu“, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1996, č. 4, s. 63.

Kriminální motiv, který dal dynamiku předchozí novele, tu nenajdeme, ale atmosféra pátrání přetrvává. Pan Prag jako smutný detektiv sleduje věčně jiné a vždy jinak výmluvné konstelace jevů: proměny světa a tmy, krajin, počasí i ročních dob, rozličné předměty, nápisy, rostliny, zvířata, lidi. I ta nejzanedbatelnější stopa, záblesk neonu v protějším oknu či vlající cár plakátu, může vést k vyluštění šifry, k odhalení skryté skutečnosti. Klíčem mohou být i hovory, historky, příběhy. Vypravěč pořizuje jejich seznamy a záznamy, inventarizuje realitu, jako by připravoval podklady pro konečné zúčtování. Jeho vnitřní stav je v postatě klidný a neměnný: ustálil se ve vleklou beznaděj. Ta je ovšem zároveň jeho hlavním protihráčem. Jestliže vedlejší linie knihy líčí genezi zoufalství, pak ta hlavní, odehrávající se v roce zlomu, je vlastně předlouhým a namáhavým hledáním něčeho, co by životu opět dalo smysl.

Viktor Šlajchrt: „Třešňakovy inventury světa“, *Literární noviny* 1997, č. 12, s. 7.

Takové je autorovo vidění, a má na ně plné právo. My se však, také právem, můžeme ptát, zda nám nezůstal dlužen něco, čím tvorba vykupuje bídu života – naději.

Miroslav Petříček: „Bloudění smutného truvéra“, *Literární noviny* 1995, č. 48, s. 4.

Kudy a jak vlastně proplout mezi Skyllou a Charybdou naivity a skepse, to je možná klíčová otázka celého románu.

Martin Ryšavý: „Cesty pana Praga“, *Respekt* 1995, č. 50, s. 18.

Slovo autora

A jestli někomu připadá, že vypravěč románu *Klíč je pod rohožkou* žije v jakémisi krunýři, že je sám, pak je to možná tím, že je sám u toho psacího stroje. Podle mě rozhodně není do sebe uzavřený emigrant.

A vy teď říkáte, že v mých knížkách je bludný kruh. To tedy fakt nerad slyším. Ale já to tak nevidím. Vždyť ten chlap, pan Prag, v románu *Klíč je pod rohožkou* někam došel. Ze svého naivně pacifistického přemýšlení došel k poznání, že pro neduhy tohoto světa nebude shánět chinin ani acylpyrin. Urazil kus cesty – přivezl zásobníky do kalašnikova. [...] Nevidím to jako kruh, ale spíš, řekněme, jako sinusoidu.

„Barevné kombinace Vlastimila Třešňáka“ (rozhovor vedla Naděžda Macurová),
Tvar 1997, č. 1, s. 8.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: J. Tlustý, *Host* 1999, č. 5, s. 27–29; P. Mareš, *Slovo a slovesnost* 2000, č. 1, s. 47–53; Z. Šanda, *Česká literatura* 2003, č. 4, s. 441–469.

RECENZE: M. Valášek, *Souvislosti* 1995, č. 3; P. Vršovický, *Playboy* 1995, č. 8; V. Novotný, *Úspěch* 1995, č. 12; V. Vlasák, *Rock & Pop* 1995, č. 22; M. Jungmann, *Nové knihy* 1995, č. 37; A. Jelínek, *Literární noviny* 1995, č. 40; M. Petříček, *Literární noviny* 1995, č. 48; J. Lukeš, *Týden* 1995, č. 41; K. Hejková, *Mladý svět* 1995, č. 46; M. Ryšavý, *Respekt* 1995, č. 50; J. Peňás, *Lidové noviny* 4. 11. 1995, též in *Deset procent naděje*, Praha 2002, s. 18–20; J. Chuchma, *Mladá fronta Dnes* 23. 11.

V SOUŘADNICÍCH VOLNOSTI

1995; V. Novotný, *Práce* 16. 12. 1995; P. Šustrová, *Český týdeník* 1995, č. 102; [nepodepsáno], *Babylon* 1995/1996, č. 6; J. Šícha, *Labyrint revue* 1996, č. 1; J. Vohryzek, *Kritická Příloha Revolver* 1996, č. 4; Š. Vlašín, *Obrys–Kmen* 1996, č. 7; týž, *Haló noviny* 15. 7. 1996; O. Stein, *Mosty* 1996, č. 35; V. Šlajchrt, *Literární noviny* 1997, č. 12.

Lukáš Foldyna

HNÁT DANĚK: AŽ BUDEME VELCÍ

(1996)



Po několika dramatických pokusech, inscenovaných v osmdesátých letech ostravskými amatérskými soubory, se Hnat Daněk (* 1959) obrátil k prozaické tvorbě usilující především o nezvyklé, až výrazně experimentální ztvárnění tradičního procesu jedincova orientování se ve vztazích privátních, sociálních a univerzálních. V knize *Pout' a Cesta Hnátova* (1995) k tomu jako epický základ využil příběh o nabytí a ztrátě moci, v románu *Až budeme velcí* (1996) se pokusil o široce koncipovanou tragickou výpověď generace dospívající na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, pokračuje rovněž v takřka bezohledném zkoumání nových výrazových

možností slovesného umění. Následující kniha *Bratři bez trika* (1998) se vyznačuje kontrastními žánrovými rysy: Příběh o třech nezaměstnaných mladících, kteří se v polistopadovém čase rozhodnou v okresním městě podnikat s vlastním tělem, je podán jako groteska s fraškovitým finále.

Prózu *Až budeme velcí* možno radit k našim nejtemnějším generačním románům. Normalizační anamnéza je v tomto případě realizována na vzorku osmi spolužáků z jedné třídy porubského gymnázia, kteří nechťejí (*až budou velcí*) přistoupit na životní kompromis poměřující veškeré hodnoty a lidské počínání konzumními měřítky. Neochota poddat se poměrům a vztahům uplatňovaným mezi „dospělými“ v běžném životaběhu: „*A právě toto je deptalo: lehkost, s jakou jejich otcové a matky jedno hlásali a druhé, povětšinou opačné, konali, bezvinnost, s níž vyžadovali, aby se jejich děti kteréhokoliv pohlaví chovaly mravně, a v jednom nezakrývali své životy, které poslušností menších a větších nemravností.*“ (47) Úporná snaha nepřistoupit na devaluaci mladistvých ideálů a předsevzetí stojí téměř všechny hlavní postavy život, kterého se navíc zbavují dobrovolně:

Hanča, talentovaná košíkářka, hledá po smrti rodičů (autonehoda) záchranu ve svatbě, ale poté, co u ní vymáhá otcův údajný dluh jeho milenka, začíná nejrůznějšími vztahovými excesy trápit manžela, kamarády a hlavně sebe, což dlouho nevydrží a probodne se. Manželské nevěry se dopustila s Janem Jankem. Tato postava, vybavená autobiografickými rysy (viz například fyziognomie, zvuková příbuznost příjmení či motiv otcova vyškrtnutí ze strany a jeho následná nucená výměna práce redakční za manuální), spontánně inklinuje ke společenským aktivitám, správě

věcí veřejných. Časem se však Janka zmocňuje pocit všeprostupující nudy, umocněný údivem nad plytkostí a bezperspektivností vůkol převládajícího způsobu žití, který shledává též u své současné milenky, s níž pobývá na dovolené u moře. Když je Janek v tomto rozpoložení zpraven o otcově smrti, pohřbí se sám ve vlnách.

Hnát Daněk s oblibou využívá paradoxu, a to v nejrůznějších kontextech. Proto Čínská panenka, která už od dětství pečuje o rodinu a obětavě se stará o radost i spokojenost druhých, nachází citovou realizaci pouze v lesbickém vztahu ke spolužačce přezdívvané Bázlivka. A proto když jsou vstřícnost a snažení Panenky využívány jen z vypočítavosti nebo přijímány víceméně lhostejně, hledá nakonec tento vyhraněně rodinný typ jisté „odškodnění“ v promiskuitě a prostituci. Neplánované setkání Panenčiných různorodých známých a blízkých u ní v bytě pak vyústí v její osamělou krvavou lázeň. Rodinné zázemí bylo zásadně důležité i pro Plance, který se snažil své trauma z matčina útěku od rodiny vyzpívat s vlastní hudební skupinou. Jeho talent a otcovy známosti ho dokonce dostaly do norského Bergenu, byť se jednalo o typické barové angažmá. V Norsku Planec absolvuje brzký sňatek a prožívá asimilační problémy. S manželkou Utou zkoušejí žít i v Československu, ale atmosféra podezírání, netolerance, zákazů, předsudků a závisti je ale záhy vyžene zpět na sever. Ani tam vytouženou harmonii nenalézají: Plancovo lpění na hudbě a muzikantství je totiž rodinou považováno z hlediska obživy za nepraktický a nevýnosný výstřelek, navíc v čase jím nevídaného manželčina těhotenství neodolá její přítelkyni, která Plancovi připomíná nenaplněnou lásku ke spolužačce Honze. Až překvapivě silné štěstí z narozeného syna nemá dlouhé trvání, neboť potomek se ukáže silně dementním. To Uta neunese, zhrouť se a následně stejně tak i jejich manželství. Planec se ještě jednou na babiččině pohřbu přesvědčí o hamižnosti a přízemnosti rodného prostředí a po návratu do Norska dobrovolně umrzne na břehu jezera. V Plancových sekvencích (ale též v pasážích věnovaných výtvarně nadanému Šponovi či již vzpomenuté folkačce Honze) autor na nemalé ploše tematizuje umělecké tvoření, skrze postavy reflektuje problémy, jimž bývá vystavena, s nimiž zápasí rozjitřená, obvykle zvýšenou senzitivitou disponovaná, někdy až přecitlivělá tvůrčí osobnost.

Neurotický Špona dokonce nalézá v krizových situacích útočiště v opavské psychiatrické léčebně. Také jeho poznamenalo rodinné prostředí, konkrétně zcela nečekaný rozvod rodičů. Citlivě a plasticky je ve Šponově pásmu rovněž zprostředkován vztah svébytné individuality a normalizační společnosti. Nejen výstižným vylíčením poměrů na tehdejší akademii výtvarných umění (obsah tamní výuky Špona pojmenovává *stranismus*), ale také připomenutím, že mezi adepty členství ve straně nepatřili pouze a jen vysloveně bezpátevní kariéristé, ale také lidé chtějící pomáhat druhým (Janek), nebo ti, kteří si svou životní orientaci teprve ujasňovali (Špona), neobvyklé nebylo ani účelové podmiňování výkonu zaměstnání stranictvím (Bázlivka). Z komunistických osidel se sice Šponovi podařilo vymanit, ale mytologií inspirovaná

a na chybné matematické úvaze založená snaha rozbít uspišením vlastní smrti domněle zákonitou řadu úmrtí svých spolužáků úspěšná nebyla. Špona, vzpomínající před smrtí „na všechny lidi, na ty hromady tváří bezladuaskladu navršených, a bylo mu jich všech líto, a jak líto, stanoví si cíl znevynutí a k němu se rvou, jedno, zda jej dosáhnou, spokojenosti, uklidnění a dohotovení nedojdou nikdy, jeho štěstí, že přišel na celý ten podvod s životem jako anomálií přirozeného nebytí“ (296), naaranžoval sebevraždu jako dovršení životního díla. Základní místo v něm přisoudil obrovskému plátnu postihujícímu skrze osudy a postavy blízkých VŠECHNO. (Nelze přehlédnout, že literární paralelu tohoto obrazu, který však po dokončení Špona překryl temným nátěrem, má představovat právě román *Až budeme velcí*.)

Důležitá role na Šponově cestě za tajemstvím lidské existence, za univerzálním principem, připadla Bázlivce, která navzdory své přezdívkce úporně usilovala o samostatnost a nezávislost, chtěla se vymanit z vlivu židovské rodiny, mužů, pohlaví... Jako učitelka dějepisu („po třech letech studia historie nepochybuje, že tolik lidských dějin, kolik lidí“, 142) a občanské nauky se vrací na mateřské gymnázium a potácí se mezi Čínskou panenkou, Šponou a později také svým žákem Kamilkem a novou lesbickou milenkou Dívkou. Právě po sebezpytné a extatické noci u Dívky se na půdě domu rodičů oběsí.

Postava Honzy je na straně 209 označena za „jednu z nejzmrhanějších ze zmrhané generace“. Veškeré konání této nesporně studijně a hudebně nadané osobnosti totiž deformuje blok v erotické oblasti. Na jeho vzniku se podílela přehnaně prudérní reakce jinak velmi tolerantní matky na Honzin teenagerský striptýz a hlavně dlouhodobé gynekologické potíže. K hypertrofii zmíněného bloku přispěl také morbidní zážitek z kolejí, když běžný spor o osobní teritorium eskalovaly spolubydlící medičky v násilnou Honzinu defloraci vřetení kostí.

Třebaže pro většinu textu zvolil autor er-formu, v Honzině (ale rovněž Bevičově) linii sporadicky používá skazové vyprávění. Honziny vnitřní monology se také nejčastěji přesmykují do poetického kódu, do jakýchsi básní v próze, zprostředkujících sugestivním způsobem vypjaté emocionální prožitky (247), nejednou jde o svérázné řetězení a variování nejrůznějších říkanek a idiomů (224n, 242). (Sporadicky se mihne i tradiční veršová struktura, konkrétně při reprodukci Plancových textů.)

Ve třiceti letech se Honza rozhodne opustit místo gynekoložky v nemocnici a odejít na volnou (folkařskou) nohu. Současně se zbavuje mnoha doprovodných instrumentů, cíleně se snaží oprostít svou hudbu i život, inklinuje k všestrannému minimalismu. Stupňující se bolesti sama přisuzuje prekanceróze. Nedlouho poté, co Beviče přiměje k prověření Šponovy teorie a pomáhá mu při sestavování kalendária zaznamenávajícího více i méně důležité události ze života členů jejich party, svolává třídní setkání po deseti letech od maturity. Na něm ji pak udiví míra idealizace, s níž na své žáky vzpomíná jejich bývalá třídní učitelka Máša Burdová, když se i na srazu „ohromují mzdami, nemovitostmi i movitostmi“ a „předstihují se, kdo

má triviálnější popis práce a nižší zodpovědnost“ (310). Během setkání se Honza konečně odhodlá k milostnému aktu (s Bevičem) a poté, co vyprovodí odcházející třídní, neuhne tramvaji.

Třídní supermozek Josef Bevič, permanentně aktivující svůj mimořádný falus (ať už sám, či s dostupnou reprezentantkou ženského pohlaví), nenachází důvod, proč by si měl vážit své matky, a svého rozvedeného otce si zcela znenávidí, když zjistí, že byl prvním milencem Dity, již Bevič během studia na gymnáziu nabídl manželství. Za ženu si však, přinucen neplánovaným těhotenstvím, vezme ještě před svým absolutoriem na pražské přírodovědecké fakultě Pavlínu, mladší Honzinu sestru. Na krachu jejich krátce trvajícího svazku se podepíše jednak Pavlínin potrat, ale hlavně příliš egoistický přístup obou partnerů k životu. Kromě bezskrupulózního užívání sexu se Bevič dlouhodobě zaobírá jedním z kunderovských témat (aniž by však romanopiscovo jméno bylo zmíněno), konkrétně manipulací s lidskými osudy: „[...] *chtěl toliko jediného človíčka poslat tam, kam by si uvzal.*“ (212) Ač vybaven mimořádnými kombinatorickými schopnostmi a matematickou erudicí (jejich výsledkem je například studie o derivaci komplexních čísel), opakovaně se přesvědčuje o nemožnosti spoutat lidskou existenci do matematických rovnic, definovat ji v zákonitostech, předvídat její výslednou podobu pomocí propočtů založených na univerzálních vzorcích. Nicméně schopnost dokonalého kalkulu lze identifikovat jako základ Bevičova smíření s otcem, získání bytu, auta, výnosného zaměstnání a nového sňatku (další Daňkův paradox: s otcovou sekretářkou!). Tudíž, byť jako jediný z bývalé party Bevič fyzicky přežívá, jeho přizpůsobení se koloběhu majetnického shonu a redukci osobního štěstí na materiální výkaz z něj učinilo jedinou mrtvou duší společenství, které Hnát Daněk vybral k reprezentování *zmrhané generace* z časů „reálného socialismu“.

Autor si onen vzorek na rozdíl od třídní učitelky rozhodně neidealizuje, jako jejich společný jmenovatel uvádí mimo jiné zakomplexovanost, absenci ideálů, pro něž by byli schopni se obětovat, permanentní obavy ze „*strachu z odmítnutí, strachu nést kůži na trh i v těch nejsoukromějších okamžicích, strachu nezadat si, strachu nezesměšnit se, riskovat život nanicovatým obezřetným proplouváním mezi útesy protivenství, ale pořád život jediný, který komukoliv ze zmrhané generace k dispozici, z generace bezvěrců: v království boží nahoře či dole, v lepší příští, v blízké, v nejbližší, ve vládu, z generace odmítající se do libomožného angažovat, chtít a nic nedat*“ (102). Nepochybně i tady lze spatřovat příčiny mnohých milostných nenaplnění, vzájemných zklamání očekávání (viz vztahy Honza – Planec, Bázlivka – Špona, Bázlivka – Kamilek, Čínská panenka – Bevič).

Daňkova románová výpověď je časově vymezena čtvrtstoletím uplynulým od poloviny let sedmdesátých do konce let osmdesátých (respektive, bereme-li v potaz i události zaznamenané pouze v kalendárium, posouvá se spodní hranice až do roku 1965, kdy osm začíná školní docházka). Události a dění uvedených let

jsou zachyceny ve třiačtyřiceti kapitolách, které jsou pojmenovány konkrétními daty a dny (14. červen 1975, sobota). Osm úvodních kapitol, přivádějících jednotlivé protagonisty na scénu, je přitom zahajováno plurálovým refrénem *A právě toto...* Rozsáhlou expoziční část končí maturita, od této chvíle nastupují individuálně koncipované kapitoly. Nepřestává však platit zásada, že každou kapitolu tvoří jediná sáhodlouhá věta, která je v některých případech rámcově komponována. Daňkovo zacházení s interpunkcí, psaním velkých písmen, ortografií a dalšími jazykovými prostředky a konvencemi je velmi nestandardní, nikoliv však nesystematické a nefunkční. K vystižení svébytné atmosféry gay klubu, který navštíví Bázlivka s Čínskou panenkou, mu třeba poslouží drobná pravopisná aktualizace „*a chlapi z nich unesený*“ (131).

Daňkův jazykový příval, ne nepodobný Topolovu slovesnému proudu v *Sestře* (1994), postupně nabývá na sugestivnosti a podmaňující síle. Autor si počíná jako skutečný slovesný demiurg, syntetizuje prvky a postupy jazyka archaického, knižního, nářečního, všelijak je potvoří, modifikuje, vymýšlí nové. S oblibou využívá odborné cizojazyčné výrazy, přičemž balancuje na hranici srozumitelnosti, ocitaje se někdy až za ní – „*svrhnout apoziopzezi obstinací na maroty od brka k pleréze*“ (248). Aplikuje též průpovědi latinské, francouzské, hraje si s němčinou i angličtinou „*kdeže ložští snowdenové kde ty*“ (244).

K vystižení základního rysu Daňkovy tvorby, a zejména románu *Až budeme velcí*, lze využít slůvko hnát, které v jednom z významů (stehenní kost z pirátských vlak) slouží spisovateli místo křestního jména. (Úplný efekt potom přináší až způli kreslený autogram.) Hnát je však rovněž sloveso v infinitivním tvaru, které přesně vystihuje autorovu tendenci přivádět vše do krajnosti, doslova hnát text na hranici jazykového pokusnictví, na samu mez sdělnosti, hnát příběhy do nejabsurdnějších poloh a souvislostí, hnát postavy k nejtragičtějším koncům...

Daňkovo vyprávění je přerývané, úmyslně ne zcela přehledné, vyžaduje vnímatelovo značné soustředění a spolupráci. A třebaže základní narativní směřování je chronologické, mnohdy se časové roviny prolínají, budoucí dění je na několika místech anticipováno. Ve svém románu autor osvědčil smysl pro naprosto přesné vystižení místa a doby, jména postav pak dle klíčového principu odkazují k reálným osobám. Objevit lze i četné aluze na literární a filmová díla domácí i zahraniční (*Mí černovlasí bratři*, *Lásky mezi kapkami deště*, *Nahoru po schodišti dolů*, *Všichni zbrojnoši královi...*) nebo jejich parafráze („*zemřela honza do hrobu dána ptáčkové po ní zůstali*“, „*mrtví ipsovat nemohou*“, 302).

Dětství a dospívání prožívané během normalizace, popřípadě restaurace totalitního systému inspirovaly v polistopadovém období celou řadu autorů mladšího a středního věku, nahlížení uvedeného období očima dítěte či adolescenta účinně bránilo schematismu a umožňovalo zvýraznění tragikomických rysů – viz prózy Michala Viewegha *Báječná léta pod psa* (1992), Haliny Pawlowské *Díky za každé nové*

ráno (1994), Ireny Douskové *Hrdý Budžes* (1998), Petra Šabacha *Babičky* (1998) aj. Daňkův román se od jmenovaných titulů liší především svou temnotou, mírou tragičnosti a zjevnou ambicí na generační charakter výpovědi. Posledně jmenovaný rys ho zase řadí k dřívějším podobně cíleným opusům Josefa Škvoreckého *Zbabělci* (1958), Jana Otčenáška *Kulhavý Orfeus* (1964) nebo Zdeňka Pluhaře *V šest večer v Astorii* (1982). Obdobnou intenzitu zkoumání nových možností slovesného umění jako v Daňkově případě lze v současné české literatuře zaregistrovat snad jen u Jana Vranka v jeho *Obyčejných věcech* (1998).

Ukázka

Planec staví mety nadohled a pomaloučku leze, nevěřil, že bude skládat účty a – nucen, poněvadž ohrozil tátovo elitní zaměstnání, a vycvičený Planec intuitivně zaujme pózu němého, nikoliv umlklost a uvnitř zuřivá nenávisť dvacátníka před válkou, nikoliv budovatelská revoluce dvacátníka v prvním pětiletém plánu, nikoliv spasmatická transcendentnost dvacátníka šedesátých let, Plancova mlčenlivost patří generaci, o níž tvrzeno, že vše má a o nic nemusí bojovat, a příslušníci generace souhlasí, protože vskutku jim nechybí nic a vskutku nemají za co bojovat (oč bojovat), zjistí-li kdosi z nich, že mu něco schází, starší a tudíž chytřejší, válkou, revolucí, bojem o zítřek zkušenější, mu vysvětlí, že to, čeho se mu nedostává, opravdu není a – že to tedy nemá nikdo, eo ipso všichni na tom stejně (blbě, myslí si někdy někteří Plancovi generační soudruzi), proto zbytečně bojovat o zlepšení vlastního stavu, to by se po vítězství někteří měli lépe, eo ipso ti nebojovavší hůře – což nelze dopustit, proto tato zmrhaná generace nevyvolává mezigenerační konflikty a částečně – ta myslivější část – si myslí své a bere se cestou nejmenšího odporu (nohsledačstvím) k nejvyšším výhodám.

(89–90)

Vydání

Až budeme velcí, Votobia, Olomouc 1996.

Reflexe

Zvolil proto postup, který sice posouvá jeho prózu na hranici čitelnosti, avšak má své funkční poetické zdůvodnění ve snaze překonat omezující fabulační a syžetová schemata. Rozčlenil svou prózu na chronologicky vymezené momenty (určené datem a dnem), které jsou jediným prostředkem artikulace textu. Ten tvoří souvislý proud významově zahuštěných (místy až kusých) syntaktických segmentů, tvořících v každém z časových momentů jedinou hypertrofovanou větu. Vzniká tak dojem kaleidoskopického životního proudění anášejícího útržky psychických stavů, mezilidských vztahů a událostí, v nichž se střídají perspektivy jednotlivých protagonistů. [...] autor se vědomě či podvědomě vrací k estetice naturalismu. Projevuje se to nejen snahou o objektivizovaný životní „dokument“ osvětlující temný či zakrývaný suterén lidských existencí, nýbrž i důrazem na pudově erotické, libidinózní rysy prorážející kulturní slupkou, u mladých lidí dosud tenkou a křehkou a navíc oslabovanou nedostatkem duchov-

ních živin. Právě zachycení směsice pudů a citů, lásky a krutosti, touhy a zoufalství, naivity a poznání, kterou prožívají představitelé „obětované“ generace sedmdesátých let, marně hledající únik za svíravého tlaku dobového klimatu, dodává dílu přes okázalou čtenářskou neschůdnost rysy uměleckého činu.

Aleš Haman: „Román jedné generace“, *Prozaické surfování*, Olomouc 2001, s. 140–141.

Závěr tvoří krátký zápis ze 17. srpna 1989. Objevují se tu dva noví hrdinové, Regina a Jožka, mladí tupci, jimž rodiče zařídili sladký život, tvoří tedy kontrast „zmrhané generace“, jsou sami se sebou spokojeni.

Zvolená vypravěčská metoda je křečovitě ztuhlá a studeně vyspekulovaná, pro čtenáře znamená neúměrnou zátěž. Snaha o originalitu je přehnaná do násilností, které považují za fatální nedorozumění.

Milan Jungmann: „Generační román na pováženou“, *Nové knihy* 1997, č. 7, s. 3.

Takzvaná „velká románová syntéza“ bývá často považována za signál autorské zralosti nebo alespoň za vrchol dosavadního snažení. Hovořit v daném případě o zralosti není na místě, avšak nejde ani o práci učedníka, ani o produkt grafomanské posedlosti zaplňovat bílé stránky písmenky. Touha po sdělení toho, co musí být sděleno, protože to autora bolí, převažuje nad potřebou, či dokonce nutností tvaru. Navzdory možná trochu anachronickému modernistickému okouzlení, jež nelze přehlédnout v Daňkově zacházení se syntaxí a s lexikem, je zřejmé, že autor svůj text nepsal proto, aby se stal jakousi pofidérní součástí jakési pofidérní literatury. Autor to snad ani neměl v úmyslu, ale vytvořil román, kterému náleží přívlastek „generační“. Zaplnil tak bílé místo na mapě románových obrazů mladé generace v době „normalizace“.

Martin Pilař: „Pouť a cesta ‚zmrhané generace‘“, *Tvar* 1997, č. 8, s. 21.

Autorská vyprávěcí situace vytváří napětí mezi „tragikou“ zobrazených událostí a jejich objektivizujícím záznamem, mezi tím, co postavy prožívají, a tím, jak je to sděleno. Vsazení „přítomnosti“ vyprávění přímo do zaznamenaných událostí významně sugeruje věrohodnost, „pravdivost“ zobrazeného světa. Autorské vyprávění oproti tomu umožňuje demonstrovat odstup, nadhled (neustále zvýrazňovaný jazykovými prostředky), který může, ale také nemusí být chápán jako ironický (V. Novotný rovnou navrhuje interpretovat román jako parodii, viz *Denní Telegraph* 21. 8. 1997). Zdá se, že právě tento *vztah vypravěče k vyprávěnému je základní významovou rovinou textu*.

Problém je však v tom, že razantní prací s jazykem dochází k neustálému deformování konotativních významů textu (zjednodušeně řečeno k tomu, že prostor pro další možné významy, které v textu může podle individuálního ustrojení nacházet jednotlivý čtenář, je značně omezen). Nadsazení úzce vymezené základní roviny znemožňuje existenci dalších. Výsledkem je *značně úmorný stereotyp*.

Zdeněk Šanda: „Až budeme velcí“, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1998, č. 10, s. 54–55.

Slovo autora

Když jsem pro náš rok narození hledal taxonomický termín, zdálo se mi nejpřípadnější slovo MRHATI, kterého výklad je podle *Slovníku spisovného jazyka českého*: neužitečně strávit, promarnit, zničit, svést, zneuctít. I slovo MRHATI je jenom náhrada za slovo podobné, které lze získat nahrazením hlásky H hláskou D. Z jakýchsi mně dnes neznámých – pokryteckých? – důvodů jsem volil nevulgární výraz, i když jsem s tvrdým a hrubým lexikem proslulé Ostravy souznělý. Ale onen vulgární ve *Slovníku spisovného jazyka českého* není. [...] V románě *Až budeme velcí* jsem se tragičnost pokusil zobrazit popsáním jejích příčin, které se dnes mohou jevit jako trapné ubohosti. Tehdy nám, zmrhané generaci, šlo o život. Dost nás zmíralo a zemřelo duchovně, především ti, kterým se podařilo beze ztráty desítky postoupit k výhře – stát se úspěšnými dospělými.

„Jsem nejmladším zveřejněným autorem“ (rozhovor vedla Lenka Sedláková),
Právo 16. 7. 1998 (příl. *Salon*).

Bibliografie ohlasů

STUDIE: Z. Šanda, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1998, č. 10, s. 53–55.

RECENZE: J. Peňás, *Literární noviny* 1997, č. 3; M. Jungmann, *Nové knihy* 1997, č. 7; M. Pilař, *Tvar* 1997, č. 8; A. Haman, *Literární noviny* 1997, č. 9, též in *Prozaické surfování*, Olomouc 2001, s. 139–141; V. Novotný, *Denní telegraf* 21. 8. 1997.

Lubomír Machala

JIŘÍ DRAŠNAR: O REVOLUCÍCH, TAJNÝCH SPOLEČNOSTECH A GENETICKÉM KÓDU

(1996)



Jiří Drašnar (* 1948) ve své druhé beletristické knize (debut *Desperádos informačního věku*, 1992) potvrdil, že je robustním vypravěčem, který ve svých výpovědích usiluje především o synchronní i diachronní reflexi lidské společnosti a který při analýzách sociálních mechanismů a mocenských praktik preferuje výrazně kritický, nekompromisně deziluzivní přístup. Autorovo vstřícné naladění vůči tvárnému experimentu se v plné míře projevilo v prozaickém souboru *Noc na pláži – Etudy, improvizace a ostatní cvičení* (2001), inventarizujícím nejrůznější slovesné techniky a kompoziční postupy. Jiřího Drašnara permanentně

přitahuje také problematika fungování lidské mysli a psychiky, vzájemný vztah racionality a emocí, jejich vliv na lidské jednání. Toto téma zvolil za ústřední ve své knize *Venuše spící v krajině* (2004).

Próza *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu*, jejíž název signalizuje spíše odbornou rozpravu, je koncipována jako apokalyptické varování plné naturalistických obrazů zla, které si lidé při etnických, náboženských, revolučních a všelijakých jiných konfliktech navzájem činili a činí. Žánrově ji lze přiřadit k rodovým ságám. Čtenář se v ní prostřednictvím různě rozsáhlých fragmentů postupně seznamuje s tím, jakými cestami k sobě doputovaly rodiny Josefiny a Jana Švestkových a Anny a Josefa Kerschnerových, jejichž potomkům, respektive jejich takřka současným životním peripetiím patří závěr románu. Základní tok vyprávění pramení na počátku dvacátého století a směřuje k jeho konci. Je však přerýván více než četnými exkurzy do minulosti postav, přibližujícími dávné i méně dávné rodinné příběhy a mýty. Ke zprostředkování vsuvek, vysvětlení, anticipací a retrospektivních prostřihů, vracejících se až do časů křížových výprav nebo čarodějnických procesů, slouží systém závorek a pomlček, který prózu osobitě strukturuje. Fragmentární charakter textu umocňuje pestrá paleta použitých stylových rovin, prostředků a žánrových útvarů. Úryvky z dopisů a recenzí střídají komentáře, ukázky z beletristických textů, odborných knih, vědecké poznámky či koncepty, ale i parodie dobových básní a písní „*Zítřka se bude šoustat všude, až naše vítězné trenky rudé na stožáry světa vyletí*“ (141), hlásal *Zpěvník nové éry*, který však přivedl svého pořadatele do vězení.

Ve druhé polovině knihy zdůrazňují její fragmentárnost na více místech také několikařádkové vytečkované elipsy. Obdobně je pojato textové finále, kde se na jinak prázdných řádcích věnovaných budoucnosti ojediněle objevují citoslovce údivu. Vzhledem k obsahu předchozí výpovědi je zřejmé, že jde o údiv nad tím, jak jsou lidé nepoučitelní a jejich genetický kód není schopen zásadní změny. Tudiž se podle autora i nadále budou kvůli moci, penězům a nejrůznějším požitkům i maličernostem týrat, mučit, bezohledně a krutě likvidovat.

Závěrečná, navíc neprvoplánově zjevená emfáze ovšem představuje příslovečnou výjimku potvrzující pravidlo, které v případě Drašnarovy prózy spočívá ve vypravěčově věcném, nezúčastněném sdělování i těch největších hrůz. Narační pozici a základní vypravěčské gesto lze ilustrovat také úryvkem ze strany 102: „*Bez zákonodárce dlícího na horách, k jehož obrazu se snažíme přiblížit.*“

Ke strukturaci textu přispívají rovněž názvy kapitol a podkapitol, které mají řadu podob. Kromě víceméně běžných, uvádějících některou z mnoha postav na scénu a předznamenávajících obsah následující části („*TEORIE O PŮVODU ANNY VINSCHOVÉ A VÝVOJ FOLKLORU OD STARÝCH BOHŮ AŽ K MODERNÍM GANGSTERŮM, OD RAJSKÉ ZAHRADY AŽ KE SMETIŠTI*“, 68), fungují jako titulky také citáty promluv postav („*JÁ JSEM BYLA MILENEC JEDNÉ Z ADAMITEK*“, 171) nebo vypravěčovy výzvy adresované postavám („*LHÁŘI A PYTLÁCI, NAUČTE MĚ KLÁST OKA A OSTATNÍ ZDÁN-LIVĚ NEPOUŽITELNÉ DOVEDNOSTI*“, 97), popřípadě repliky kontaktující vnímatele („*CO SE TO TEDA STALO V RUSKU? CO VŠECHNY TY HVĚZDY, SRPY A KLADIVA? CO TEN RYŠAVÝ INTELEKTUÁL, KTERÉHO NĚMCI PŘEVEZLI DOMŮ V ZAPLOMBOVANÉM VLAKU?*“, 48). Nejedna název pak má charakter samostatného výpovědního celku: „*JAK NĚKTEŘÍ CHUDÍ CHLAPCI BOHATNOU, SE BOHUŽEL NIKDY NEVYSVĚTLÍ, A TAK JE TO PATRNĚ LEPŠÍ. PAN VAŠÁTKO SE DOMNÍVAL, ŽE ZA TÍM MUSÍ BÝT NĚJAKÁ KURVÁRNA, PROTOŽE JINÁČ BY HO TO TAKY POTKALO.*“ (103)

Vedle revolucí a úvah o genetickém základu člověka patří k tematickým dominantám signalizovaným už v titulu Drašnarova díla také rozličná – v různé míře a z různých důvodů utajovaná – společenství počínaje klukovskými partami přes rytířské řády, zednářské lóže, rosenkruciány, spiritistické kroužky až po tajné služby velmocí či speciální armádní jednotky včetně matematických spolků a náboženských sekt. V neposlední řadě přivádí vyprávění čtenáře i do prostředí disidentů za normalizační československé éry.

Drašnarova výpověď akcentuje především totožné prvky, opakující se principy, situace, postupy, a to nejen ve výše zmíněných societách, ale i v individuálním jednání či v celkovém civilizačním vývoji. Jak mnozí lidé reagují na okolní změny/neměny, demonstruje postava legionářského kapitána Kachny, který v pozici režimního podporovatele a aktivisty úspěšně profituje z několika státních a společenských zřízení. S parodickou nadsázkou je obdobný problém traktován i prostřednictvím úryvků z pokleslého čtiva, jímž v průběhu podstatné části dvacátého století záso-

buje čtenářské masy Vilemína Sporořická: motivy a základní formulace zůstávají totožné, mění se jen kulisy. Občanský a umělecký oportunismus je zde tedy kladen do kauzální spojitosti s existencí univerzálních stereotypů.

Přesvědčení o stálém cyklickém opakování všeho je prezentováno také skrze hada Ouroborose, zakousnutého do vlastního ocasu, kterýžto starý symbol, uctíváný sektou Ophitů, se promítá rovněž do kompozičního rámce prózy: V jejím úvodu umírá Josefina Švestková, jíž chorá mysl chaoticky promítá scény z vlastního života – v závěru se pak k této postavě vracíme prostřednictvím její pravnučky Evy. Dívka s biblickým jménem vytváří na počátku svého samostatného života koláž *Historie mého pobytu na Zemi*, kombinující rodovou historii (fotografie předků atp.) s mystickými aj. znaky či jmény nejrůznějších extravagantních osobností lidských dějin.

Evina koláž není jediným zobecněním epické záplavy obsažené v Drašnarově próze. Ke kruciálním otázkám (vztah umění a moci, způsoby ovládnutí mas, příčiny a mechanismy revolucí...) se vyjadřují také úryvky z *Teorie padlých žánrů*, kvůli níž skončil její autor Valerij S. v jednom z nechvalně proslulých psychiatrických ústavů, kde sovětské zřízení paralyzovalo své oponenty.

S ještě větší intenzitou jsou zmíněné, ale též jiné problémy reflektovány v pásmu Heinricha Pohla alias Jindřicha Kerschnera, přezdívaného kolegy Technomystik. Heinrichova kniha, sahající „od matematiky přes mytologii, náboženství, umělou inteligenci až k filozofickým a etickým aspektům genetických pokusů“ (192), respektive úryvky z ní, popřípadě její recenze od Helgy Krulwigové, představují jakýsi ideový koncentrát Drašnarova prozaického poselství. V souladu s postmoderním diskurzem je zde například rozvinuta polemika s opozitním chápáním dobra a zla, typickým pro křesťanské náboženství. Současně jsou zpochybněni tradiční reprezentanti obou těchto etických pólů, a to prostřednictvím (mezi postmodernisty velmi oblíbené) reinterpretace Luciferova příběhu, představující tohoto padlého anděla jako přítele lidí, kterého v boji o vládu nad světem porazil a pro všechny časy pak i očernil nenávidný a krutý Jehova. Právě v pasážích věnovaných Heinrichovi/Jindřichovi, tomuto nonkonformnímu česko-německému intelektuálovi, který ve čtyřiceti letech spáchal sebevraždu, je bible označena za největší plagiát v dějinách lidstva (196) a katolická církev za jednu z největších zločineckých organizací, kterou lidstvo poznalo (197), což samozřejmě nezůstalo bez ohlasu mezi některými křesťanskými vnímateli Drašnarovy prózy. Románová výpověď rezonuje s obsahem tří černých biblí, objevených v rodičovské knihovně Jindřichovým mladším bratrem Petrem, v nichž byla dokumentována zvěrstva, která na sobě po tisíciletí páchali lidé. Petrova postava však může posloužit také jako doklad autorovy schopnosti kondenzovaných, psychologicky přesvědčivých introspekcí (225). Životní inventura manžela Josefíny Švestkové, založená na revokaci vůní, jež podle Jana Švestky jednotlivým životním etapám dominovaly, pak zase představuje lyrický kontrapunkt základnímu, drasticky naturalistickému a expresivnímu pojetí Drašnarova textu.

Vypjatý sociální criticismus Jiřího Drašnara („nejrozšířenější forma společenského zřízení? *Vláda gangsterů*“, 248) v ničem nešetří ani českou polistopadovou realitu a jeho hodnocení současných válečných konfliktů v mnohém odpovídá názorům Noama Chomského, kritizujícího rozpínavost Spojených států a mezinárodního kapitálu. Zřetelné akcentování negativních jevů nelze považovat za autorskou zvůli či zvrácenost, protože je motivováno základním cílem výpovědi, a tím je výrazný moralistní apel. Typologicky souzní s obrazy Hieronyma Bosche, v otevřenosti při líčení nejednou až patologických projevů lidské sexuality připomíná román Jana Pelce ...*a bude hůř*. V pohrávání si s konspiračními světovládnými teoriemi a v jejich provokujícím, až rozmarném rozvíjení se stal Drašnarovým následovníkem v románu *Opšlstisova nadace* (2002) Stanislav Komárek, jehož druhý román *Černý domeček* (2004) je navíc pojat jako rodová sága mapující dvacáté století. Mimořádnou oblíbenost tohoto žánru v polistopadové české literatuře dokládají též díla Josefa Jedličky *Krev není voda* (1991), Zdeňka Šmída *Cejch* (1992), Edy Kriseové *Kočičí životy* (1997), Jana Vranka *Obyčejné věci* (1998), Jany Červenkové *Kurs potápění* (1998) nebo Pavla Brycze *Patriarchátu dávno zašlá sláva* (2004).

Ukázka

Po smrti manželky, když už byl v penzi, což bylo relativně pozdě, protože jako bývalému kapitalistovi se mu nepočítaly do nároku léta strávená vedením továrny, se odstěhoval zpátky do hor. Dům, kde se narodil, už neexistoval – (Žádná z horských samot už neexistovala. Johanna M. s celou rodinou zastřelilo gestapo na začátku druhé světové války, protože skrýval uprchlého polského vězně. Postříleli je na zápraží a dům zapálili. Na konci šedesátých let postavily místní továrny v údolí lyžařský vlek a zotavovnu ROH –), a tak se nastěhoval do baráčku po Annině sestře. Zemřel po noci strávené se svou pětačtyřicetiletou milenkou, právě když se chystal jít do spořitelny. Příslušníci VB ho našli za dveřmi už mírně zapáchajícího, ležel na červené vkladní knížce, kde bylo zapsáno vše, co zbylo z jeho kdysi milionového majetku. Tři sta korun třicet haléřů.

Asi tak za měsíc vyšlo najevo, že Josef Kerschner stačil ještě před smrtí přislíbit prodej domu čtyřem různým zájemcům včetně jednoho ze svých vnuků, vyzvednout od nich zálohu a utratit ji.

(123)

Vydání

O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu, Atlantis, Brno 1996.

Reflexe

Protivná je povrchní zběžnost, s níž autor bez jakéhokoliv smyslu pro nuance zachází s historickými reáliemi [...]. Životopisné črty se rozpadají na řetěz anekdotických historek, občas výstižných a živě napsaných, častěji přehánějících lidskou absurditu a zejména scény násilí

a sexu, které autora fascinují. Důležitým momentem jsou přitom, jak jsme řekli, okamžiky „prozření“, znicotnění světa ve studeném nemilosrdném světle. Bohužel, na to, aby byly přesvědčivé, jsou příliš stereotypní, vnějškové a šité podle společného vzoru s dominantami desiluze, násilí a beznaděje. Oživení jsou pak jen chvilková, navíc zhusta poznamenaná perverzním podtextem.

Martin Hybler: „Přeplněná prázdnota“, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1997, č. 7, s. 95.

Drašnarův román se při zběžném, nesoustředěném čtení může jevit jako „*módní míchanice politiky, různých perverzit a mystiky*“ (J. Rejžek), protože je koncepčním opakem mimetického obtisku skutečnosti, vypravěč před sebou suně obrovskou masu dějinných událostí, v nichž se zmítají neboží hrdinové, jejich oběti a jen iluzorně jejich tvůrci. Dějový proud vytryskne před několika staletími, řine se historií této země po jejím česko-německém pomezí v pohraničí až do dneška a vytratí se v písčíně současnosti, nemá ukončení, dnešek není završením, natož šťastným koncem předešlých tragédií, je přestupní stanicí do neznámé budoucnosti a neartikulovaný, zajímavý závěr může otevřít pohled nejspíš na apokalypsu.

Milan Jungmann: „Drašnarův epický gejzír“, *Literární noviny* 1996, č. 26, s. 7.

To, co by čtenáře u méně nadaného autora/vypravěče mohlo pobuřovat, je u Drašnara popisováno jako samozřejmá součást života. Jakákoliv nařčení z obscenity a perverznosti jsou dílem nepochopení a úzkoprsosti. Skeptický pohled na lidské konání, sex a lásku, má své opodstatnění a není v knize obsažen proto, aby pouze lacině šokoval. Spíše je dokladem lidského zápasu s pomíjivostí, dokladem věčného zápasu Erotu a Thanata. Drašnarovy prózy jsou do očí bijícím příkladem toho, že próza doposud nevyčerpala své možnosti a že tvrzení o nemožnosti velkého příběhu a velkých vyprávění nejsou tak zcela podložena.

Pavel Kotrla: „Cynik radostně píšící“, *Texty* 1996, č. 4, s. 21.

Drašnar totiž svou knihou neusiluje o nic menšího než o jakousi generální výpověď o „podmínkách lidského rodu“, o románovou sumu, v níž by jako v nějakém novodobém bestiáři bylo sepsáno a dokumentováno maximum lidské skutečnosti. Je to přitom sumář silně vychýlený na stranu temnoty, zmaru, dokonce bestiality – lidská ontogeneze i fylogeneze tu mají podobu téměř zvrácené biologické úchytky, jako by pro člověka nebylo jiné východisko než neustálé vstupování do koloběhu krutosti a utrpení. Drašnar – tak jako kdysi Dostojevskij a později Céline či Genet – vede lidské typy k osudům, jež z nich smývají individuální jedinečnost, pod níž se objevuje běsovská náplň neovladatelných pudů a vášní.

Jiří Peňás: „Karneval lidské hanebnosti. Návrat moralistního románu do české literatury“, *Respekt* 1996, č. 36, s. 18-19.

Vyprávěním se vine gnosticko-romantický mýtus o Luciferovi, který je přítelem člověka na rozdíl od zlého Jehovy. Narážek na mytické motivy různého druhu je v textu dost. Nejistíme-li z nich, v co vlastně autor věří, mimo pochybnost zůstává, že je bojovným protivníkem

křesťanství ve všech podobách. Ani o bozích, avšak ani o smrtelnících se v této knize prakticky neřekne jediné dobré slovo.

Pavel Švanda: „Drašnarova těžkomyslná a zlá sága“, *Moravské noviny Rovnost* 12. 6. 1996, s. 13.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: V. Novotný, *Tvar* 1996, č. 17, s. 22–23; J. Peňás, *Respekt* 1996, č. 36, s. 18–19; M. Hybler, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1997, č. 7, s. 91–96; P. Poslední, *Tvar* 2000, č. 6, s. 6–7; týž, „Umělý člověk“ *dvacátého století*, Hradec Králové 2000, s. 149–155.

RECENZE: A. Haman, *Nové knihy* 1996, č. 21; J. Rejžek, *Literární noviny* 1996, č. 19; M. Jungmann, *Literární noviny* 1996, č. 26; P. Kotrla, *Texty* 1996, č. 4; D. Janderová, *Český týdeník* 1996, č. 151; V. Novotný, *Lidové noviny* 8. 6. 1996 (příl. *Národní 9*); týž, *Týden* 1996, č. 23; týž, *Týdeník Rozhlas* 1996; P. Švanda, *Moravské noviny Rovnost* 12. 6. 1996; D. Malina, *Texty* 1996–1997, č. 4.

Lubomír Machala

ROMAN LUDVA: SMRT A KŘESLO

(1996)



Nerozsáhlá románová prvotina Romana Ludvy (*1966) předznamenává všechny podstatné rysy poetiky pozdějších Ludvových románů: důraz na tajemství, přetíženou a přitom banální symboliku, propracovanou kompozici, detektivní zápletku, využívání odborných poznatků. Liší se od nich pomalostí, se kterou je příběh vyprávěn, a vysoce knižním stylem. Spolu s prozatím posledním, pátým románem *Poslední ohňostroj* (2004) je lokalizována do tuzemska; zbývající díla, tedy *Žena sedmi klíčů* (1997), *Jezdci pod slunečníkem* (1999) a *Stěna srdce* (2001), se pak odehrávají v zahraničí, konkrétně v exkluzivním prostředí

společensky vyšších či finančně velmi dobře zabezpečených vrstev v západní Evropě.

Základní děj románu, jehož třináct kapitol je z jedné strany rámováno ouverturou, z druhé strany epilogem a autorskou poznámkou, se odehrává v zapadlém podhorském městečku v nedávné minulosti, přibližně od podzimu do začátku jara. Próza je vystavěna na půdorysu iniciačního románu, neboť hlavní postava prochází na cestě za svým zasvěcením zatěžkávacími zkouškami, které jsou zakončeny obřadem symbolické smrti a vzkříšení.

Mladý ženatý muž a otec dvou dětí Ondřej Vlk se rozhodne vyřešit manželskou krizi dočasným odchodem od rodiny. Přijímá na rok místo pomocného knihovníka v Jabloních (Jablonné nad Orlicí), ležících v podhůří Modrých vrchů (Orlických hor). Knihovna se nachází v architektonicky pozoruhodné budově tamního Zámku, jenž patří Karlu Krausovi. Ten Ondřeje velmi pozvolna zasvěcuje do rodinného tajemství, jež symbolizuje ohyzněné křeslo v Krausově pracovně – původně divadelní rekvizita. Mezi iniciační kroky či rituály, které je Vlk za Krausovy asistence nucen prodělat, patří bruslení na zamrzlém Čepovu jezeru poblíž Myslechovic, při němž Kraus protagonistovi předá knihu Jana Čepa *Modrá a zlatá*, nebo lyžování s padáky na zádech za větrné noci. Na závěr musí Vlk absolvovat jakousi divadelní scénu v troskách barokního chrámu, pro niž nechá Kraus dokonce zhotovit jeho dřevěnou loutku v životní velikosti. Při pádu poslední zachované stěny zříceniny prožije Vlkovo dřevěné alter ego smrt, aby se pak sám Vlk mohl oddat pravému „deníkovému sústění“ a v zámeckém altánu, vystlaném květy třešní a jabloní, se oděn v šatech

Krausova dědečka konečně dobrat odhalení tajemství: Krausův dědeček drasticky zavraždil svou ženu, a právě ono nevzhledné křeslo, jež se tolik vyjímá v interiéru Zámku, má jeho násilný čin navždy připomínat.

Diskrepance mezi glorifikací tajemství a jeho zločinnou podstatou vystihuje základní rys románu: důrazu na tajemnost a bizarnost jsou podřízeny všechny vrstvy vyprávění, v závěru se ovšem ukazuje, že se jednalo o past na čtenáře, neboť cesta odhalování tajemství se jeví jako důležitější než tajemství samotné. Sám Kraus mysterióznost příběhu popírá úplně: „*všude kolem prázdné tajemství.*“ (51) Tajemství, které obvykle udržuje čtenáře v napětí až do konce, sice přichází vniveč, ale smysl je třeba hledat jinde. Vlk poté, co se dozví o utajované vraždě, tížící po tři generace Krausovu rodinu, a má možnost položit jedinou otázku, neváhá a táže se po Boží existenci. Zločin Krausova děda má totiž charakter prvotního hříchu, jehož vinu se nepodařilo smýt ani Krausovu otci, když po válce obětoval svůj život. Nabízí se vysvětlení, že Ondřejova fiktivní smrt, respektive inscenovaná smrt jeho loutky, má parafrázovat mesiášské gesto snímající provinění z hříšníků. Přisouzená role přispěje ale spíše k Ondřejově osobní katarzi: vzápětí, přes svůj milostný poměr k Johance Límkové odjíždí z Jabloní domů. Právě prožitá dobrodružství souvisící s jeho zasvěcením do knihovnickova tajemství přitáhnou Ondřeje zpět k opuštěné rodině a pomohou mu uvědomit si hodnotu její celistvosti.

Příběh je vyprávěn autorským vypravěčem, s jedinou výjimkou na straně 174, kde text náhle přechází do ich-formy. Jedná se o citově vypjatou pasáž, kde Vlk ve vnitřním monologu popisuje smrt paní Vojtíškové, jedinou lidskou smrt, kterou poznal bezprostředně a která má svou obyčejností daleko ke spektakulární sebevraždě Krausova otce. Podobně výjimečně vypravěč nahlíží do nitra postav, a naopak upřednostňuje vnější charakteristiku a popis jejich chování. Čtenář tak nemá možnost konfrontovat jednání postav s jejich myšlením a prožíváním, nemá jistotu, jaké vlastně postavy jsou, čímž nabývají kýžené tajemnosti. Na druhou stranu postavy získávají rys loutkovitosti, když jsou charakterizovány pouze svým zevnějškem a především věcmi, jež je obklopují: Vlk neustále kouří turecké cigarety, Kraus používá hůl se zmiří hlavou a na tváři má současně výraz smíchu i pláče atd. Pravidelným opakováním těchto rysů se detail nezřídka stává výraznější než jeho nositel.

V tomto smyslu lze text románu označit za síť detailů nastraženou na čtenáře, k čemuž přispívá také zavádějící grafická hierarchizace textu. Objevuje se zde celá řada slov i slovních spojení psaných kurzívou, které sice přitahují pozornost, ale s výjimkou jmen a citátů je můžeme považovat za náhodné, nemající žádný význam při odhalování tajemství (viz ukázkou). Součástí textu je velké množství závorek, které uzualně obsahují méně podstatnou informaci, ale zde je tomu už vzhledem k jejich rozsahu naopak (například strany 21 a 22 zabírá více než z poloviny text mezi závorkami). Spíše výjimečně se vyskytují poznámky pod čarou, jejichž výpovědní

hodnota není stejně jako v případě textu v závorkách proti očekávání nijak snížena, vykazují však znaky odborného stylu. Tuto stylizaci poznámek zvýrazňuje také frekventované používání dvojtečky a středníku. Odborné poznatky a informace, v prvotně roztroušené a poněkud samoúčelné, se v dalších románech daří Ludvovi scelit jedním vědním oborem a tím je zapojit do textu konzistentněji a učinit z nich výrazného činitele celého příběhu (viz například meteorologická linie ve třetím románu *Jezdci pod slunečníkem*).

Základním rysem vyprávění v Ludvově debutu je pomalost, a to nejen v případě Krausova zdouhavého zasvěcování protagonisty do rodinné tragédie, ale i v rovině vlastního románového příběhu. Konkrétní realizace autorova záměru co nejdéle oddalovat odhalení tajemství má za následek (na první pohled kontraproduktivně) pokles čtenářského napětí. Ludvovi ovšem nejde o tradiční napínavost příběhu, což dovozuje dialog Krause s Vlkem na straně 125. Zatímco Ondřej vyjadřuje obavy z toho, že pomalost vyprávění povede k jeho zevšednění a zplanění, k vyvanutí tajemství, Kraus mu odpovídá, že teprve potom zbude to hlavní: obnažený příběh, na nějž se bude moci dívat zpovzdálí.

Vnímatelova „poodstoupení“ od vyprávěného příběhu autor usiluje dosáhnout užíváním velkého množství přechodníků, slovosledných inverzí, adjektivních postpozic či slovesných elips. Jiným prostředkem brzdícím děj jsou zdouhavé popisy, které jsou navíc zmnožovány tím, že osoba či věc je nejprve popsána negací, tedy jak nevypadá, ač by se tak mohla jevit, a teprve potom tak, jak opravdu vypadá. Ludva přitom používá opakování totožných slovních spojení, která mají gradační funkci, a dlouhých výčtů. V souvislosti s popisným stylem dominuje ze slovních druhů přídavné jméno, s čímž souvisí přemíra atributů, rozvitých přívlastků a převaha přívlastkových vedlejších vět. Autorova zaumnost a snaha o vynalézavost působí na některých místech až křečovitě, jak patrně z následujícího příkladu: „*v jejím hlase se kutálel medicínbal smíchu.*“ (31)

Konvenuje-li motiv zakletí času v křesle s pomalostí vyprávění (chtělo by se říci se zakletím času ve vyprávění), pak ornamentálnost stylu románu zase úzce souvisí s architekturou Zámku. Ve skutečnosti se jedná o vilu vystavěnou v secesním dekorativním stylu, který byl typický důrazem na ornamenty a detaily. Nezvyklý pětiúhelníkový půdorys stavby a její ladění do světlezelené a světleřůžové barvy je dílem italského stavitele Langiho, který navrhl rovněž interiér – včetně dřevěného křesla. Vzhledem k tomu, že Langi o vraždě svého zadavatele věděl, je zámek vystavěn jako kódovaný vzorec sdělení. Pavel Švanda v této souvislosti uvádí podobnost s Kratochvilovým románem *Avion* (1995) – mezi oběma prózami je ovšem zásadní diference. Kratochvil se při kompoziční výstavbě románu inspiroval skutečnou stavbou hotelu Avion. Jedná se o jedinečný architektonický počín brněnského funkcionalismu, umístěný do úzké proluky mezi domy na České ulici. V případě Ludvova románu žádný přesah k aktuálnímu světu nenalzáme.

Není pochyb, že název Krausova domu odkazuje ke Kafkovu románu *Zámek*, už proto, že stavba byla zahájena v roce 1919, tedy v době vzniku Kafkových vrcholných děl. Domněnku, že Zámek má upomínat také na Demlovův *Hrad smrti*, potvrzuje uvození románu úryvkem z Demlova *Zapomenutého světla*. Ludvova próza obsahuje i řadu odkazů na další katolické autory (několikrát opakovaně citát Bohuslava Reynka, v textu označovaného jako „*náš úžasný R.*“, již zmíněná Čepova kniha *Modrá a zlatá*, jinde zase *Polní tráva* a *Zápisky Jiljího Klenu* od téhož autora) a souznění se spirituálně orientovanými literáty třicátých let dvacátého století posiluje podle Aleny Příbáňové též motivace jednání Ludvových postav, která „*není racionální, ale podřizuje se nějakému instinktivně tušenému řádu, který postavy prostě akceptují*“¹⁴⁴. V souvislosti s expresivními prvky, kterými je charakteristická právě Reynkova poezie, je možno uvést také zdůrazňování barokního stylu zchátralého chrámu, který je místem finální scény, či pompéznost Ludvova stylu. Ve světle dvojí – kafkovské a demlovské – aluzivnosti lze tedy Krausův Zámek adekvátně interpretovat jako dům opředený tajemstvím a smrtí, ale také jako dům-přelud.

Ukázka

Prochází hřbitovem, zahlédl v jeho spodní části dvě mladé ženy, a ještě kousek dál staršího muže; jeho napůl holá *lebka* se odrážela ve slunci jako zrcadlo, štípala do očí stejně jako bílá *drť*, již hrabal zahradními hrabičkami se *světlerůžovou* násadou; zatímco *Ondřej Vlk* mířil k zadní brance dívaje se na něho, třikrát čtyřikrát se shýbl a prsty vybíral z *bílé* drti listí, potom je pomalým pohybem pěchoval do plastického kbelíku žluté barvy.

Dům našel snadno: secesní vila; zazvonil.

„Hledám *Karla Krause!*“ zavolal přes plot na muže, vyhlédnuvšího ze *šlehačkového* vikýřového okna, kromobyčejného architektonického výčnělku, jež jsou na *Zámku* tři.

„Já jsem *Kraus*.“

„Já jsem *Ondřej Vlk*.“

„Ach ano, jdu vám otevřít.“

Sportovní tašku s *Lacostovým krokodýlem* si položil na zídku plotu, tepaného z pětihraných tyčí jako palec silných, jejich špice *žrala* rez. Zapálil si *tureckou* cigaretu a prohlížel si dům a zahradu: *Zámek*? Možná... Ano, se vším vsudy určitě. *Zámek*. Ačkoliv o secesi v její vrcholné podobě bylo řečeno, že jde *od lesku francouzských králů k ostentativnosti moderní účelovosti*, tohle je *zámek*, a nejen pro drobnější, krajková gesta vízek, rizalitů nebo arkýřů; i přední část zahrady byla jako ze *zámku*. (Zadní už z *dosud* neznámých důvodů nikoli, ale to *Ondřej Vlk* v tu chvíli ještě neví.)

(43–44)

¹⁴⁴ Příbáňová, Alena: „Zelená a růžová“, *Tvar* 1997, č. 3, s. 21.

Vydání

Smrt a křeslo, Votobia, Olomouc 1996.

Reflexe

V rokokově pestrých elipsách je tento příběh retardován a zároveň nasvěčován z odlišných poloh. Zcela v duchu autorského záměru tak vyvstávají jeho obrysy velmi pozvolně a sestavují se do neurčitého obrazce, který nabude pevného tvaru až ve finální části textu. A zároveň tehdy se zprůhlední jeho de facto čítankovost a jednoduchost v rámci jistých žánrových konvencí, jež ovšem v obnovené realistické tragičnosti románu působí vzosně.

Petr Cekota: „Příběh smrti a křesla“, *Host* 1997, č. 1, s. 114.

Čtenářův vstup do fiktivního světa je neustále narušován, jeho pozornost je odváděna od celku k detailu, který schválně kontextové výstavby povznáší na úroveň mnohoznačného symbolu. Jako by textem a jím představeným světem neustále vibrovala jakási skrytá energie, která z přímého pojmenování činí náznakové označení, z detailu tajemný emblém.

Aleš Haman: „Próza malebné symboliky“, *Nové knihy* 1996, č. 46, s. 3.

Cesta k příběhu je záměrně zpomalována nejrůznějšími, zejména jazykovými prostředky: každé substantivum je obtěžkáno několika přívlastky, přístavky či doplňky, upřesňováno dlouhými řetězci adjektiv, text zvolna plyne v dlouhých a bohatě větvených, místy až nepřehledných souvětích, která čtenáře často nutí vrátit se znovu na začátek věty a uvědomovat si smysl sdělení, skrytý přemírou upřesňujících vedlejších vět.

Alena Příbáňová: „Zelená a růžová“, *Tvar* 1997, č. 3, s. 21.

Funkcí textu Romana Ludvy není učinit kousek světa průhlednější a vůbec ne už podat zprávu o některých lidech a zkušenostech, ale spíše tvořit kultivovanou, stylizovanou zástěnu, která autora i čtenáře šetrně uchrání před tím, co se stalo, nebo co by se jim snad ještě mohlo přihodit.

Pavel Švanda: „Drama loutek mezi podrobnostmi“, *Literární noviny* 1997, č. 14, s. 5.

Slovo autora

Záměr byl, kromě jiného, takovýto: spojit klidnou, přirozenou smrt mé babičky, tak jak jsem ji kdysi vnímal, tedy smrt skutečnou, s násilnou smrtí Krausovy babičky (její muž ji utloukl pohrabáčem), která hraje stěžejní roli v příběhu *smrti a křesla*, což je smrt vyfabulovaná. [...] Při psaní *Smrti a křesla* jsem měl jen námět, všechno podstatné, co se v knížce děje, přišlo během samotného psaní.

„Próza je biliár na umělém suknu. Rozhovor s Romanem Ludvou“ (rozhovor vedl Petr Hanuška), *Tvar* 1997, č. 11, s. 8–9.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: E. Gilk, *Postmodernismus v české a slovenské próze*, Opava 2003, s. 185–190.

RECENZE: A. Haman, *Nové knihy* 1996, č. 46; P. Cekota, *Host* 1997, č. 1; P. Motýl, *Jihovýchodní pošta* 1997, č. 3; A. Příbáňová, *Tvar* 1997, č. 3; P. Švanda, *Literární noviny* 1997, č. 14; P. Hanuška, *Mladá fronta Dnes* 31. 1. 1997; týž, *Tvar* 2001, č. 17.

Erik Gilk

BOHUSLAV VANĚK-ÚVALSKÝ: POSLEDNÍ BOURBON

(1996)



Bohuslav Vaněk-Úvalský (* 1970) ukazuje v románu s melancholickým názvem *Poslední bourbon* polistopadové kulturní dění očima mladého, zprvu horlivého, postupem doby však stále skeptičtějšího spisovatele a nakladatele. Próza s autobiografickými rysy zachycuje atmosféru české literární scény na počátku devadesátých let. Místo vážného vzpomínkového vyprávění je zde s lehkostí a vtípem rozehrána řada gagových i tragikomických situací, které jsou podtrženy funkčně zvoleným jazykem. V dalším Vaňkově románu *Zabrisky* (1999) je ústřední postavou znovu spisovatel, tvořící na zakázku ve stylu konkrétních autorů.

Nezávazná hravost se tu mění, hra získává pevné mantinely, místo bohémského života je tematizováno účelové používání slov, manipulace s fakty i životy. V próze *Brambora byla pomeranč mého dětství* (2001) autor využil dětskou perspektivu i způsob vyprávění k tomu, aby se s humornou nadsázkou a sarkasmem ohlédl za normalizačními léty. Kniha *Ženy Havel hygieny* (2003) předvádí v textových útvarcích připomínajících básně psané volným veršem nejružnější ženy, s nimiž se autor údajně v devadesátých letech setkal, stýkal či potýkal. Jejich mikropříběhy pak nonkonformním a nikterak idylizujícím způsobem vypovídají o naší polistopadové společnosti.

Hlavní postava *Posledního bourbonu* se počítá ke společensky marginalizovaným jedincům, nejedná se však o outsidera volbou, se kterým se můžeme setkat například v textech Václava Kahudy, ale o člověka, který se na periferii společenského dění ocitá de facto proti své vůli, konkrétně v důsledku nezájmu veřejnosti o současnou literaturu. Vypravěčem *hubotřasného románu* (tento podtitul neslo první vydání) je spisovatel a majitel neprosperujícího, pomalu a jistě krachujícího nakladatelství, který bez úspěchu „obráží“ knihkupectví s batohem plným poezie, tištěné na křídovém papíře. Nepomáhají mu ani lstivé marketingové strategie, když jedny a tytéž knihy nabízí podle zaměření konkrétního knihkupectví jako žalmy, spirituály, duchovněné spisy, skautské příručky, komerčněji zaměřeným knihkopcům předkládá kamarádovu poezii jako thriller psaný ve verších nebo jako neznámou část tvorby populárního prozaika Vivíka, v němž lze snadno identifikovat odkaz na Michala Viewegha. Jinde zas představuje dílka spolubydlícího básníka jako typické román-

ky pro ženy. „*Takovej Szpuzva, řekl jsem, to je regulérní červená knihovna. Je to tak červený, že ho chtěli vzít z fleku do partaje.*“ (120)

I přes vtipnost, hravost a ironizaci textu nejde o nezávazné předivo uvolněných fabulací (jako je tomu například u Milana Kozelky či Mariana Pally), autor svými tragikomickými příhodami čtenáři ukazuje sisyfovské snahy mladých literátů prosadit se nebo propagovat umění jiného druhu než populární mainstream. Zastánce nekomerční kultury je připodobněn k postavě Trpitele nesoucího břímě (batoh s knihami) a namáhavá distribuce „nikým nechtěných“ knih je přirovnávána ke čtrnáctému zastavení. Beznaděj a skepse pramení z obecného nezájmu o dění na soudobé kulturní scéně: „*Na čtení přišlo patnáct lidí, z toho devět autorů. Hráli jsme přesilovku. Bylo to O.K. Četlo se, někdo poslouchal, někdo se nípál v nose. Sem tam se zatleskalo. Večer napověděl mnohé o stavu nastupující literární generace: nikoho nezajímala.*“ (64)

První část románu nazvaná *Bohémou* je složena z epizodních historek a připomíná pikareskní román, respektive ironizuje postavu šibala (zde neoslyšeného proroka, trpitele, společenského outsidera). Druhá část s titulem *Bohem* je rozsahem mnohem menší a odlišuje se i pojetím narativu a kompoziční strukturací: intertextové názvy kapitol jsou nahrazeny strohým číslováním, samotné kapitoly jsou krátké, často obsahují jen jednu či dvě věty, dokonce i dialogy postav jsou roztrženy a včleněny do samostatných kapitol. Větné fráze jsou krátké, úsečné, jakoby vypravěč ztratil řeč, nebo na dlouhé vyprávění rezignoval. Když ztroskotaly prorocké snahy zvěstovat spasení literaturou, z proroka-bohéma se stává bytost povznesená nad všechno předešlé snažení. Místo bohéma promlouvá jedinec, který neplýtvá slovy, nevybrušuje svou řeč, naopak své vyjadřování opírá o opakované formule, hodně informací vynechává, zaměřuje se hlavně na zachycení jednotlivých příhod (které nejsou tolik reflektovány jako v první části), takže jeho výpověď připomíná dětské vyprávění: *s tím úchylem to bylo tak; bylo to takhle; s těma známýma to bylo takhle; s tím přátelstvím to bylo takhle: Spřátelili jsme se.* apod. Příklon k dětskému světu potvrzuje i protagonistovo kamarádství s klukem ze sídliště v údolí. Jejich přátelství však autor traktuje v souladu s postmodernistickým laděním celého románu: „*Kluk mi položil hlavu na rameno. Zapadalo slunce. Závěr jako z Holyvůdu.*“ (273) Třetí kapitola nazvaná *S Bohem* je rozloučením se čtenářem jediným slovem: *Sbohem*.

Ludický charakter tvorby Bohuslava Vaňka-Úvalského signalizuje už volba autora uměleckého jména, kterým se přihlásil k bohémскому pradědečkovi, údajnému společníkovi Jaroslava Haška. Autorův pseudonym svou archaizovanou formou připomíná rovněž jména osobností českého národního obrození. Podobně pak v *Posledním bourbonu* infiltruje devatenácté století do pojmenování některých postav (Tramvajský, Lipovský, Břejlovský, Puch-Majer). Fakt, že počínání hlavní postavy může připomenout obrozenské buditele, Vaněk využívá k hořce ironickému poukazu na paradoxní rozdíl v tom, s jakou vážností a úctou obvykle přistupujeme ke

snahám o obrození české kultury, a v současné společnosti převládajícím přístupem, vnímajícím literaturu (kulturu) jako nepříliš chtěné dítě, jako nepříliš užitečnou li-bůstku několika tragikomických podivínů.

Prostupování časových rovin patří do repertoáru postmodernistických tvůrců stejně jako zpochybňování zavedených hodnotových hierarchií či odlehčené (někdy až dehonestující) převyprávění zažitých příběhů, situací, obrazů. V dané souvislosti možno uvést Vaňkovo vyličení klasické pokušitelské scény, v němž roli hrůzyplného a respekt budícího Mefistotela zaujímá sádrový trpaslík.

Tragikomicky, místy až groteskně, s ironickým nadhledem je zpodobněn i protagonistův přítel a spolubydlící – básník Szpuzva, který se v tvůrčí povznesenosti nechává ještě méně než hlavní hrdina zasáhnout všednodenností, svůj život vydává za umělecké dílo, přičemž roztržitě konzumuje klišé, místo chleba kupuje tuš a frankovku... a až v závěru vyjde najevo, že zatímco se v Praze oddává múzám a básnickým extázím, někde na jihu Čech žije jeho manželka s dětmi. (Vaněk-Úvalský své postavy přibližuje především vnější manifestací osobních zvláštností, nepodniká hlubinné sondy do nitra postav, nechává je jednat a jejich počínání případně ironicky komentuje.)

Jazyk, snažící se co nejvěrněji zachytit spontánní řeč, je jedním z nejdůležitějších pilířů Vaňkovy prózy. Propojuje a zmírňuje epizodický charakter kapitol hravými aluzivními názvy z oblasti literatury, hudby, filmu apod. (*Nápady mlaskavého vodnáře, Sběratel Fowles, Vláčně sledované vraky, Léta přežrávání*). K slovním hříčkám patří použití klíčových jmen postav. Přátelé, nepřátelé či známí získávají nová pojmenování zvukomalebnou úpravou nebo přesmyčkami (Szpuzva – Roman Szpuk, Petr Kůrovec – Petr Borkovec, Antava Svatošová – Svatava Antošová), jinde podle významu – Hrobníkem je nazván poslední šéfredaktor *Iniciál* Karel Rada, jenž „pohřbívá“ časopis věnovaný mladým nezavedeným autorům. Využíván je rovněž sémantický potenciál skutečných jmen, jak ukazuje narážka na literárního kritika Martina C. Putnu: „*Stavil jsem se v Díře. Seděl tam v rohu slavný kritik Mc, jemuž jsme byli putna.*“

Pro Vaňkovo nakládání s jazykem jsou příznačné rovněž drobné úpravy slov a nekonvenční slovotvorba – ženy živící se nejstarším řemeslem nazývají *protistudky*, analogicky k existující formě slova děvkař tvoří neologismus *chlapař*, pod vlivem angličtiny modifikuje facku na *fucku*, údajně léčebné přípravky Herbalife černohumorně přejmenovává na *Herbadeath*.

Jazyk však Vaňkovi neslouží k pouhému popisu a evidenci světa, pohráváním si se slovy a významy, různými perifrázemi, blasfémii, travestiemi a paradoxním užitím autor poetizuje realitu, činí ji snesitelnější, hořký humor působí katarzně. Řeč se stává únikem z bezútěšné životní situace, použitím nadsázky se tvůrce vyhýbá sebestřednému naříkání, místo sebelítosti se i přes deziluzivní poznání objevuje na tváři lehký smích.

K výrazným vlastnostem textu Vaňka-Úvalského patří dialogičnost. Rozhovory postav často připomínají slovní přestřelky, v nichž dominuje jako nejpřevládající pistolník vypravěčova persona. Hravé promluvy postav přitom uvozují či doprovázejí pouze různé osoby slovesa *řici*, synonymních výrazů je užito minimálně. Důsledkem toho pak *Poslední bourbon* místy připomíná spíš divadelní hru než tradiční prózu.

Jak se Vaňkova kniha chýlí k závěru, životní podmínky nakladatele začínají být čím dál komplikovanější, od mladicky nerozvážného nadšení přechází protagonista k ironii a skepsi, typickým stavem se pro něj stává provizorium. Nejenže postupně vlivem vnějších okolností vyhasíná jeho nakladatelská aktivita, ale jako neúspěšný (čili insolventní) podnikatel musí opustit také podnájem. Symbolickým útočištěm se mu stává maringotka – mobilní příbytek na kolečkách obývaný kočovnými, cirkusáky, kolotočáři, lidmi nezakotvenými na jednom místě, poutníky bez trvalého bydliště. Hořkým podtržením chmurné situace je umístění maringotky na horu Závist místo na kopec Šanci, byť ten je bližší a svým názvem i nadějnější. Představa cirkusového prostředí navozuje obraz povrchní pozlátkovosti kulturní scény devadesátých let dvacátého století, ale také klaunovské směšnosti mladých tvůrců snažících se na ní prosadit.

V roce 2000 se autor k původnímu textu vrátil, některé jeho části přepracoval, jiné vypustil, což platí takřka o celé druhé části *Bohem*, ze které zbyly pouze některé motivy. V nové verzi už příběh neúspěšného nakladatele netvoří centrální téma, více je zdůrazněna soukromá sféra protagonistova života, do popředí vystupuje jeho vztah k dívce Astrid. Mění se i specifikace některých postav – z kamaráda Břeňka se stává podnikavý bratr připomínající též prozaické momenty každodennosti (půjčuje nepříteli úspěšnému sourozenci peníze, nosí mu maminkou vyprané prádlo, svými poznámkami jej vtahuje do reality).

Modifikován je také hollywoodský happyend: Mladík s klukem je nahrazen partnerskou dvojicí rozmlouvající o svém budoucím životě, přičemž se jejich dialogem mihne karikující ozvuk budovatelských filmů, kde se mladí lidé rozhodnou společně ruku v ruce kráčet dál životem.

V přepracovaném vydání dochází k vyostření, precizaci formy, celek má sevřenější a dynamičtější ráz. Ve větší míře je zužitkováno téma prodejnosti a komercializace literatury, kromě postav autorů populární beletrie jsou parafrázovány i jejich vyprávěcí styly a kompoziční postupy; v nové verzi autor evidentně aplikoval zkušenosti získané při psaní románu *Zabrisky*. Zvýrazněno bylo i nelichotivé hodnocení role soudobé literární kritiky: „*Nic z toho, co jsme udělali, etablovanou kritiku nezajímalo. Měla příliš vlastních starostí, aby se zabývala námi: jako rozmazlená hysterka se urážela s autory, které předtím zmedializovala, vyřizovala si účty tím nejhluchnějším způsobem, jen aby byla vidět, strnulá a samolibá na piedestalech, které si sama usochala, opájela se rolí soudců v rozhodování o tom, koho vpustit na směšný český Olymp. Ne, nešlo o kulturu. Šlo o moc. O moc málo.*“ (232, 2000)

Základním pojetím se *Poslední bourbon* řadí do linie české humoristické prózy, frekventovaným využíváním situačního humoru gagových scének pak připomíná filmové grotesky. V duchu postmoderního přístupu je kniha plná narážek, citací a odkazů na různé oblasti kultury („nízké“ i „vysoké“), autor si přitom se situacemi i jejich jazykovým ztvárněním se zjevnou chutí hraje. Podobnou hravost (a někdy i průhledy do literárního zákulisí) lze najít také například u Mariana Pally, Milana Kozelky, Emila Hakla či Petra Motýla.

Ukázka

– No jistě, řekl jsem, právě jsem jí nabízel Vivíkovu poesii, kterou vydal pod pseudonymem, a ona ji nechtěla. Jestli tohle dělá všem, tak se nedivte, že nic nemá.

– Co? řekla čtenářka, Vivíkovu co?

– Poesii, řekl jsem, psal to pod pseudonymem Szpuzva.

– Jo? řekla nedůvěřivě.

– Jistě, řekl jsem, jsou to jeho poslední věci. Možná že vám jeho romány připadají trochu plytké. Je to tím, že všechno dává do básní a ty romány jsou jen odpad. Schválně se koukněte.

Čtenářka si vzala s nedůvěrou Szpuzvovu sbírku.

– Vážně? ožila trochu prodavačka, fakt je to jeho?

– Jasně, řekl jsem, koukněte se taky.

– On je věřící? zapochybovala čtenářka.

– Věřící, řekl jsem, víří mezi vírou a prvoplánovým ateismem.

– Moc vtipný to není, řekla prodavačka.

– Jak by mohlo? řekl jsem. – Humor ukládá do povrchní beletrie, tohle je jeho pravé nitro.

– Vážně?, řekla, a proč nepíše pod svým jménem?

– Je příliš skromný. Chce, aby se jeho niterná zpověď četla kvůli obsahu, ne kvůli jménu.

– V životě bych neřekla, jak zranitelný je to chlapec, vzhledla od knihy čtenářka, je to dojemné. Dojímá mne to.

– Je moc dobrej, řekl jsem, bohužel tato doba mu neumožnila vydávat nic jiného než best-sellery. Je ostuda, že nikdy nevydal opravdový propadák.

(132–133)

Vydání

Poslední bourbon. Hubotřasný román, Krásné nakladatelství, Praha 1996; 2. přepracované vydání, *Poslední bourbon*, Petrov, Brno 2000.

Reflexe

Autor dokáže napsat svižný dialog, umí si vtipně pohrávat se slovy a vytvářet gagové situace. K dosažení humorného účinku mu stačí ironická sebereflexe a některé osvědčené prostředky k navození směšnosti – například variace na vztah zvířete a jeho „pána“. Postavy zalidňující jeho fiktivní svět jsou bizarní figurky, které autor převádí do světa románu z empirické sku-

tečnosti tak, že je mírně zkarikuje a opatří krycími přezdívkami. Pro zvědavějšího čtenáře bude zajímavé rozkrývat tyto odkazy, ale podstatnější je perspektiva, z jaké vypravěč na své okolí pohlíží.

Pod humornou maskou je skryta distance intelektuála od prózy životního obstarávání (jak by ji nazval existencialistický guru), honby za penězi, které nicméně umožňují přežít.

Aleš Haman: „Obnovená setkání“ (též o *Příběh o baziliškovi* Václava Kahudy),
Nové knihy 2000, č. 50, s. 21.

Vaňkův *Poslední bourbon* jsem nazval humoristickým románem, který nemá větší ambice než pobavit čtenáře. Daří-li se vedle toho autorovi poukázat na záludnosti rodného jazyka i tematizovat problémy nakladatelského podnikání či života jedné literární „generace“ („*Večer napověděl mnohé o stavu nastupující literární generace: nikoho nezajímala.*“) v rovině parodie a travestie, je to jenom dobře.

Snaha o filozoficko-existenciální uchopení látky dopadá ovšem nechťně trapně: „*Poctivě pracovat, řekl jsem, možná jsem měl poctivě pracovat. Mít ženu, dítě, moskvič, mikrovlnnou troubu. Přijímat výrobky tak, jak jdou, mluvit o politice a pojit někde u cesty.*“

Ivo Harák: „Hubotřasná jízda s Bohuslavem Vaňkem“, *Lidové noviny* 14. 9. 1996
 (příl. *Národní* 9).

Dalším pokušením, kterému Vaněk-Úvalský nevzdoruje s dostatečnou vehemencí, jsou esoterní drby z vlastního specifického prostředí s průhledně „zašifrovanými“ postavami – zřejmě pro obeznámené –, jejichž infiltrace do Vaňkova psaní nemile podmílá jeho humor a přibližuje jej neblaze proslulé komunální satíře. Jako by nevěřil tomu, že je přece jen o patro výše. Je pravda, že každý text je nutno někam zasadit, že realie a reality má zapotřebí, ty ale mají sloužit jen jako kanónenfutur, a nic víc.

Konečně největším hříchem je, že se autor občas pokouší myslet, což je v daném kontextu zcela nemístné a vyznívá to nejapně. Jako by nám nějakého myšlení bylo zapotřebí! Vychází z toho neslané nemastné, typicky české skuhrání, naříkavé úvahy prodchnuté zfrustrovaností a plačtivými pocity opuštěnosti.

M. H. [Martin Hybler]: „Humor za humny“, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1997, č. 8, s. 128.

V rozhovoru pro *Nové knihy* své textové zásahy autor charakterizoval slovy: „*Vyházel jsem exhibice, které brzdily děj. Kulisy šly pryč. Změnil jsem vztahy mezi hlavními protagonisty.*“ (Sic) Totéž interview pak obsahovalo i kvantifikaci změn: „*Třetina zůstala, třetina je přepracovaná, třetina nová.*“

Konfrontace obou textů potvrdila, že Bohuslav Vaněk-Úvalský románovou výpověď o tom, kterak se v první polovině devadesátých let vedlo tzv. nezavedeným básníkům a jejich nakladatelům, a to nejen na poli literárním a knihkupeckém, ale i milostném, upravoval vskutku v duchu citovaných vět, přičemž si počínal razantně až nemilosrdně. „*Verze 2000*“ působí sevřeněji, je epicky spádnější, dramatictější, její jednotlivé úseky jsou výrazněji pointovány,

důsledněji jsou dotaženy některé ozvlášťující stylizace (viz promluvy číšníka Pajčese à la Saturnin). Celek je po řemeslné stránce zvládnut nepochybně zručněji.

Nicméně osobně se asi budu vracet raději k původnímu textu, který je rozevlátější, hrajeví a snad též ironičtější.

Lubomír Machala: „Ještě jednou: Poslední bourbon!“, *Mosty* 2001, č. 16, s. 13.

Slovo autora

Zatímco v románu Poslední bourbon mohli čtenáři číst tvůj osobní příběh, působí Zabrisky víc chladně, konstruovaně, à la teze. [...]

Sopka taky není celou svou existencí žhavá. [...] Bourbon byla hlína, sranda o věcech, který mě v pětadvaceti pálily jako horký brambor. Příběh nakladatele, který se dostane na dno a nemůže se vydrápat. [...] *Zabrisky* už nejsem já. Je to moje figura v určité situaci na šachovnici. Čeká, jestli položím krále, nebo ne. V *Bourbonu* jsem si srovnával účty se svým životem. Smích byl katarzí.

„Velká hra a malí hráči. Nad novým románem (Zabrisky) Bohuslava Vaňka“ (rozhovor vedl Atilla Bouček), *Nové knihy* 1999, č. 45, s. 8.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: V. Novotný, *Tvar* 1996, č. 7, též in *Literární kritiky*, Praha 1997, s. 90–92; P. A. Bílek, *Tvar* 1996, č. 14; V. Wohlhöfner, *Český týdeník* 1996, č. 162; D. Anýž, *Mladá fronta Dnes* 6. 6. 1996; I. Harák, *Lidové noviny* 14. 9. 1996 (příl. *Národní 9*); P. Motýl, *Jihovýchodní pošta* 1997, č. 3; M. H. [= Martin Hybler], *Kritická Příloha Revolver Revue* 1997, č. 8; A. Bouček, *Nové knihy* 1999, č. 45; J. Nejedlý, *Nové knihy* 2000, č. 50; A. Haman, *Nové knihy* 2000, č. 50; L. Machala, *Mosty* 2001, č. 16.

Pavλίna Krupová, Lubomír Machala

IVAN MATOUŠEK: EGO

(1997)



Rozsáhlý román *Ego* byl Ivanem Matouškem (* 1948) dokončen již roku 1988 – na vydání čekal řadu let nejprve z důvodu pomalu se měnící politické situace v nakladatelstvích během perestrojového období, posléze kvůli své nezařaditelnosti a extenzitě. Matoušek celou svou tvorbou inklinuje k čtenářsky vysoce náročné, s tvarem i obsahem experimentující próze (*Album*, 1991; *Nové lázně*, 1992), která vyvrcholila jeho posud nejobjemnějším dílem *Spas* (2001).

Ego se skládá ze tří částí; první dvě se odehrávají v Praze, třetí též na Šumavě zhruba v rozmezí let 1977–1981 – rekonstrukce syžetu je však velmi obtížná a pro interpretační

účely i nepřilíš smysluplná. Matouškovův mnohovrstevnatý, metareflexivní text se sám označuje jako „*napůl mýtus, napůl realismus*“ (128). V jeho centru stojí hypersenzitivní hledač čistoty a smyslu života Jindřich Černík, nerozhodný, nevypočítatelný a labilní neurotik, intelektuál mnohostranně nadaný, ale bez schopnosti vést „normální“ existenci. Jeho duševní procesy nejdou (ani pomocí medikace) zkrátit a racionalizovat, neustále produkují otázky, pochyby, rozpory, nejistoty, nelady a nespokojenosti (jeho bohaté emoce jsou ale nazírány bez expresivní nálehavosti a patosu, v někdy až oploštělém odstupu jako věc mezi věcmi). Černíkovo zobrazované „ego“ je sledované a prolínané vyjadřováním autorského subjektu (s nejvyšším zájmem i ironickým nadhledem: „*Stále ho mám plnou hlavu.*“ 17); do Jindřichova „příběhu“ vstupuje řada dalších postav (rodiče, sestra Jana, hrdinovy lásky a partnerky, objekty jeho milostného zájmu, psychiatřka, redaktor textu, náhodní známí, ale i dítě „*malý princ*“, představující hrdinu v dětství, či stařec „*Neradostná Vyhlička*“). Hrdina je analyzuje, komunikuje s nimi, pátrá, jak se v textu ocitly (od čehož se odvíjí další směřování textu), přičemž neustále proměňuje perspektivy i optiku. Černíkovo vnímání a prožívání, zvláštní komplex imaginace, iluzí, chaosu a evidence, je nazíráno v mnoha situacích a kontextech, tu snad skutečných, tu zjevně fiktivních či projektivních. Celý román začíná protagonistovým stěhováním k rodičům, „návratem do dětství“; v reálném životě jeho žena čeká dítě. Černík v reminiscencích osciluje kolem několika dívek při svém hledání ideálu čisté lásky, zúčastňuje se večírku alternativní kultury, kurzu jógy a v poslední části putuje po Šumavě, kde nakonec pobývá v jakémsi hotýlku. Autor přitom stále re-

flektuje svou postavu i vznik samotného textu. Jindřichovi blízcí na druhou stranu vytvářejí jakási halucinatorní „symposia“ (Alena Přibáňová), kde o něm vypovídají a rokují, vstupují s ním do rozhovoru a opět mizí. Z nemožnosti odlišit skutečnost, sen a představy vzniká zvláštní amalgám, pro nějž je charakteristická lhostejnost k běžným literárním postupům a stylizacím – proud úvah, dialogů, zpětné přehrávání dějů, pohrávání s reálnými i ireálnými alternativami se konstituuje zdánlivě přímo před čtenářem.

Děni se skládá z kaleidoskopu banalit, zdánlivě bezpříznakové všednosti, rodinných a přátelských konverzací a promluv, často plytkých a bezobsažných, viděných groteskní optikou („*Bylo v tom zvláštní napětí, zvláštní svátečnost. Někdo trochu zapáchal, ale nikdo se nepohoršoval*“, 275), mezi kterými se vznášejí opravdu závažné události a velké existenciální otázky. Banalita zde dostává zvláštní význam a kouzlo, neboť odkazuje k zcela určitým jedinečným prožitkům, situacím a osobám, s nimiž tvoří neodmyslitelnou jednotu; navíc dokonalým zobrazením stereotypů je snad možné je uchopit a překonat. Matoušek v těchto souvislostech užívá sarkasmus a humor spočívající v náhlých vyšinitích z vazby, či naopak ve fixování pohledu, který pojednou umožní spatřit komiku či absurditu věci. Psaní románu je pro autora „úklid“, „přerovnávání a třídění“, „hledáním ztraceného času“; jeho hrdina neustále musí „být středem“ a trpí neschopností jím nebýt.

Pro Jindřicha je příznačná nemohoucnost snášet tíhu času, který znamená permanentní ztrátu: „*Neumírá se na konci, ale v každém okamžiku života.*“ (287) Zároveň ale chápe, že teprve definitivní uzavření nějakého procesu mu dává tvar a smysl, umožňuje zařadit jej do paměti, usouvztažnit k celku ega a jeho kontinuitě: „*Celý jeho život je jen nepřítomným přecházením od loučení k loučení. Teprve při loučení se probírá do přítomnosti.*“ (19) Potřeba snít a vzpomínat, zbytnělá reflexivnost, neustálé sebezpozorování a sebeprohlížení u něj vítězí nad potřebou být „*tady a teď*“, brání mu žít. Prožívá touhu po sebeutvrzení, nalezení a přesahu ve slávě, vlastním zvýznamnění či nesmrtelnosti, ale zároveň přesně vnímá jejich absurditu, iluzornost a chimérickost: „*Jedině nesmyslný život bude nesmrtelný.*“ (163)

Matoušek tu prezentuje i podobu vědomí moderního člověka, které je hyperreflexivní, rozkolísané, sebestředné a neschopné klidu; jeho hrdina se trýzní těžko únosnou skutečností, že „je“ až příliš, na druhou stranu jedinečně v intenzivní reflexi (text zaplavují metareflexe, vzpomínky na vzpomínky, složité řady odkazů) je schopen nalézat a odhalovat vztahy a souvislosti a prožívat skutečnou slast. Zároveň autor poukazuje na znepokojivé fenomény odcizování a fakt, že v chování každého, i nejvíce sebe-uvědomujícího si člověka se nalézá cosi neúprosně mechanického, co z možnosti jedinečné, nedeterminované a svobodné reakce na druhé osoby i životní události činí pouhou iluzi a klam. Ačkoliv dovedeme rozpoznat a přijmout, že svět tu není jen kvůli nám, může nás do světa vtáhnout a zprostředkovat nám jej pouze na sebe orientované ego.

Román začíná popisem aktu psaní vedoucího ke zjištění, že píšící objekt je autorova vlastní ruka. Vztah mezi žitým a psaným, mezi bytím a textem je jedním z hlavních témat díla. Jedno se stále proměňuje, přelévá do druhého: „*Co je literatura a co je život?*“; „*snad kdyby se dokonale napsala, tak by se od života nelišila.*“ (198) Smyslem psaní je „*s někým si popovídat, někomu se svěřit, svěřit svůj život jednomu člověku, vidět, nebo aspoň si představit, že vidí, jak ten jeden člověk ho poslouchá*“ (368). Zároveň se ale snaží dostat se ven z textu (247), který ho pohlcuje a stravuje, znejišťuje distanci mezi psaním a životem, neboť psaní zároveň život ochuzuje a redukuje, je dokladem a projevem ne-moci („*Pochopitelně, kdybych měl sebemenší příležitost žít, tak nebudu váhat ani vteřinu a psaní přeruším*“, 10), ovšem představuje také prostředek proti nudě a strachu: „*nějak ten prázdný čas zaplnit musím, jinak bych se buď nudil, nebo bych měl strach.*“ (296) Literatura se tu stává (možná jedinou) možností sebeuskutečnění, zároveň ale nebezpečnou obsesí a rizikem: „*Ach, jak je hrozné být vláčen svou tvořivou myšlenkou, obětovat jí i klid druhých, dokonce jít za její realizaci přes mrtvolu, a nezískat nic, všechno ztratit a zemřít neznámý a opuštěný.*“ (17) Text tak zároveň supluje život a stává se jeho nejvlastnějším projevem samým – ale i to je nevyhnutelně textem relativizováno.

Proces psaní splývá s procesem životním, například během neustálé rekonstrukce geneze textu se na Černíka obrací řada osob s dotazem, o čem román je – autor jim klopotně vysvětluje svoje záměry, ale podstatnější je, že v té chvíli – pokud jej dokázali negativně či pozitivně zaujmout, provést něco hloupého či zajímavého – je vpuští do textu, jehož je demiurgem. Čtenář tak může sledovat tvorbu díla „z ničeho“, ale též vidí i unikavost rozměru textu, neboť i přes všechnu otevřenost před ním zůstávají cesty ke konečnému tvaru skryty. Životní obsahy jsou neustále konfrontovány s umělostí literatury, jejíž podstatou je předstírání – nic není v díle hmatatelné, pravé, verifikovatelné. „*V knížce nás jeho nízkost tak nepobuřuje,*“ (216) poznamenává autor na okraj jednání hrdiny. Jinde na sdělení, že zemřel manžel jeho bývalé dívky, reaguje: „*Něco takového si přece ve svém románu představoval.*“ (263)

Všechny postavy defilující v hrdinově vědomí mohou být pouhé projekce subjektu, aniž bychom to mohli z textu jakkoliv rozhodnout – kauzalita a „reálnost“ postav je tu krutě obnažena jako záležitost konvence, domluvy mezi autorem a čtenářem; v obojím případě zůstávají stejně pomyslné. Místy se dá text vnímat i jako jistá karikatura technik moderního románu s jejich hypertrofovanou rafinovaností, přístup se může pohybovat mezi naprostou vážností k textu i jeho úplným znevážením.

Psaní zde vyvstává též jako proces manipulace s životem vlastním, životy jiných i skutečností samou, dílo se manifestuje jako znepokojivý přelud, nejistý, neuchopitelný a věčně otevřený, vyžadující od autora i čtenáře stále úsilí a hledání. Matouškův monumentální román se tak (vedle knih Daniely Hodrové, Michala Ajvaze, Jiřího Kratochvila, Bohumila Nusky) zařadil mezi významná díla české experimentální prózy devadesátých let.

Ukázka

Copak jen já hledám čistotu? – Čistotu, čistotu, ale vám to vadí moc. Hledáte čistotu jako alchymisté kámen mudrců. Co je vlastně ta vaše čistota? Je to váš velký egoismus. Nikomu nic nedopřejete, což pochopitelně i vám samotnému brání být šťastný. Zatímco ze svého života nechcete ztratit ani sebenepatrnější zážitek a pěkně si, jak sám říkáte, všechno píšete, v druhém byste naopak chtěl všechno, co prožil do té doby, než poznal vás, vymazat, aby byl „čistý“, tudíž hoden vaší přízně. Naopak asi běda mu, kdyby zapomněl cokoli, co prožil s vámi. Že by vás to taky trápilo...? Ale i kdyby se vám splnilo, že by nic z toho, co zapomenout nemá, nezapomněl a všechno ostatní zapomněl, stejně byste se litoval, protože by vás egoismus přesvědčoval, že někde v tom neuvědoměném těle ty prožitky stále jsou a dokonce i mimo váš dosah, mezi těmi, s kterými ta která M. měla něco společného.

(412)

Vydání

Ego, Torst, Praha 1997.

Reflexe

Výsledkem vypravěčského (a adresátského) mnohohlasí je brilantní hra s autenticitou a s textovou realitou – iluze tu není vystavěna a následně zpochybněna, ale každá skutečnost existuje současně v několika podobách, a všechny jsou v každém okamžiku stejně pravdivé.

Alena Příbáňová: „Faustovský román o ženách“, *Host* 1997, č. 8, s. 119.

Kolísání mezi er-formou a ich-formou může znamenat smazávání hranice mezi autorem a hrdinou, ale zároveň přesně odpovídá oné dvojakosti, či rozdvojenosti lidského jedince, sklonu vnímat sebe jako někoho jiného, koho hodnotím, o koho se zajímám, koho obdivuji či kritizuji, nebo také lituji.

Zuzana Fialová: „V kraji za zrcadlem Ivana Matouška“, *Souvislosti* 1997, č. 3/4, s. 459.

Matoušek čtenáře nenavádí k tomu, co si má o jeho hrdinovi myslet, ale představuje Jindřicha důsledně tak, jak se člověk zpravidla jeví – jako vazala myšlenkových a emočních stereotypů, které se navenek manifestují útržkovitě, bez osvětlujících souvislostí a zřetelného pozadí.

M. V. [= Marek Vajchr]: „Ein anderer Bildungsroman“, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1998, č. 11, s. 97.

Někomu to může znít krutě nebo drsně, ale Matouškovo psaní v tomto smyslu – ve smyslu literatury jako specifické, okázalé činnosti – literaturou není. Je to psaní bez point, neuzavřené, protože determinované jiným typem autorské vůle, než je obvyklá i ta nejsubtilnější spisovatelská pánovitost. Na jednu stranu se jenom zřídka v beletrii najdou stopy cílevědomější organizace textu, než je ta Matouškova, na druhé straně jsou jeho texty (v první řadě

Ego) prostoupeny volností, která je de facto staví mimo hranice literatury, tak jak bývá literatura běžně chápána.

Pavel Kosatík: „Neokázalý román Ivana Matouška“, *Tvar* 1998, č. 13, s. 6.

Slovo autora

Snažím se uchovat cosi, co zde existovalo, a učinit to nepomíjivým. Nechci si rozhodně vymýšlet něco nového, ale zachovat například okamžik žalu a dát mu vyšší smysl tím, že přetrvá a může znovu oslovovat.

„Zachovat okamžiky utrpení“ (rozhovor vedl Michal Schindler), *Revolver Revue* 1998, č. 38, s. 173.

Já od textu očekávám možnost citového sblížení s někým – s cizím osudem, příběhem. Od toho se odvíjí rozlišení, co mě jako čtenáře uspokojuje a co mě nudí, irituje nebo mívá. [...] Především autor sám musí vědět, oč mu jde, a pak teprve je namístě hledat formu, která by to co nejlépe vyjádřila – musí mít konkrétní cíl a zcela upřímně věřit, že stojí za to vyjádřit ho tím nejsdělitelnějším způsobem. Často dochází k paradoxu, že právě aby bylo možné něco sdělit, je nutno zvolit velmi obtížnou formu, kterou se čtenář musí prokousávat k subtilnějšímu sdělení.

„I mí hrdinové jsou solitéři“ (rozhovor vedli Pavel Kosatík a Božena Správcová), *Tvar* 1997, č. 6, s. 8–9.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: Z. Fialová, *Souvislosti* 1997, č. 3/4; A. Přibáňová, *Host* 1997, č. 8; A. Haman, *Nové knihy* 1997, č. 40; M. V. [= Marek Vajchr], *Kritická Příloha Revolver Revue* 1998, č. 11, též in *Vyložené knihy*, Praha 2007, s. 198–200; P. Kosatík, *Tvar* 1998, č. 13; M. Schindler, *Tvar* 1998, č. 13.

Jiří Zizler

BOHUMIL NUSKA: PADRAIKŮV ZÁNÍK

(1997)



Padraikův zánik Bohumila Nusky (* 1932) je rozsáhlý reflexivní román se znaky traktátu i pamfletu, vzniklý na počátku normalizace (1969) a předjímající hloubku její krize na základě zkušenosti s *Obludou*, tj. totalitním komunistickým systémem – dokončen a vydán byl však až po jeho rozpadu. Symbolický význam jména Padraik (irsky = Patrik) a načrtnuté paralely okupační velmoci (Anglie) a porobeného státu (Irsko) jsou rozváděny jen minimálně a mají pouze charakter ironizujícího krycího nátěru. Zpodobnění reality se sice vyhýbá přímému označení, ale v zásadě je transparentní a nic neskrývající. Lze tedy mluvit

nanejvýš o alegorii průhledné.

Padraik, humanitně orientovaný mladý muž s uměleckými sklony, usiluje v čase vlády *Obludy* o sebeuskutečnění, životní, ideový a tvůrčí koncept. Do široce se rozbíhajícího mohutného textu o jeho hledání a prožívání autor vstupuje s mnoha komentáři a zpětnými vazbami. Nasvětluje genezi a proces jeho utváření: „*Jeví-li se ovšem Padraik jako konstrukt, proti gustu žádný dišputát.*“ (102) Popisuje a katalogizuje například také všechny užívané jazykové prostředky a excesy, „padraikismy“, neustále relativizuje autenticitu a konzistenci hrdiny a vytváří tak složité komponovaný metatext aspirující na postižení rozporného postavení intelektuála v dekadentní době. Podobně jako svůj debut *Hledání uzlu* (1967) doplnil Nуска i tuto knihu vlastními kresbami.

Nuskova próza je pokusem o záznam alternativní existence v paralelním světě vlastního směřování i jazyka, jehož autonomie se ukazuje být pouhou iluzí, neboť společenský rozměr života nejde zrušit ani ignorovat. Vládnoucí a všeprostopupující *Obluda* určuje ráz života, mravnosti, kultury, destruuje všechny smysluplné aktivity a devastuje i hmotné produkty lidské tvořivosti; přes přetrvávající odpor se vlévá i do bránícího se člověka a dokazuje, jak slabé a chatrné jsou jeho obranné mechanismy. Padraikovu vojenskou službu autor prezentuje konfrontací výroků a myšlenek starých východních myslitelů, jež hrdina studuje, a typického zupáckého lexika šikanujících nadřízených; v juxtapozici moudrosti a omezenosti se otevírá otřesná a nepřekonatelná nesouměřitelnost dvou světů, přičemž poklidná uměřenost prvního se jeví v tomto kontextu jako nepříhodná a neúčinná útěcha.

K dalším vrcholným pasážím patří obšírný popis Padraikova činžáku a jeho obyvatel. „Dům“ je tu odrazem dané situace i metaforou společnosti: „*To není barák, to je Obluda.*“ (68) Včetně jejího marasmu, úpadku, atomizace, všudypřítomného strachu a fizlování. Úpadek líčí Nuska v jeho nejodpudivější podobě, zatuchlé, hnilobné a páchnoucí, sugerující výběrem slov pobyt v bažině či močalovitém terénu, kde navíc neexistuje ticho, jen vesmír nežádoucích, nesnesitelných a děsivých zvuků. Infernální ráz dostávají i místa věnovaná líčení Padraikova alkoholového období, naturalisticky se vyžívající v deskripci pokleslých výčepů a putyk, v nichž konzumenti, zbaveni takřka lidské tvářnosti, klesají až na dno nízkosti a hnusu. Jinou formou úniku nejen před *Obludou*, ale před sebou samým představuje odchod do venkovské klauzury, koketování s jógou a orientálními duchovními naukami či požitkářsky estétská absolutizace uměleckých zážitků.

Jazyk románu je bohatý, až barokně přebujelý, syntakticky propracovaný, využívající zvláště řady neologismů a přecházející místy až v jakési jazykové třeštění či trans, groteskní gestikulaci a schizoidní manýrování, pitvoření a škleb, žonglování a slovní ping-pong. Deformace a znásilňování jazyka, změť různých slovotoků je tu obdobou deformování světa a jeho entropie, hraje roli varovného křiku úzkosti, zahlcuje se až v blekotání a blábol. Větné celky doprovázejí a segmentují četná citoslovce a onomatopoická slova, výstižně i výsměšně ilustrující a pointující jejich vyznění jako bezmocné skřeky a kletby. Jazykové hrátky akcentují stejně tak svobodnou (a svévolnou) kreativitu jako rozpad hodnot, jsou únikem, sublimací, protestem, absurdní odpovědí dítěte, blázna či zenového mudrce na složitost světa a bezvýchodnost situace.

Padraikův jazyk zároveň autor parodicky i obsesivně tematizuje, analyzuje i systematizuje, ale také vystavuje opozici a zpochybnění všechny Padraikovy myšlenky, rozvolňuje je, opět skládá, aniž by přitom důsledně odlišoval autorskou řeč a řeč postavy, čímž se vzdává pozice suverénního demiurga textu: „*Jak rozlišit, kdy hovoří Padraik a kdy komentuje tlumočnick, když jedno do druhého plynule přechází, někdy i v jedné větě? Navíc, když čtenář je udržován v jakési nejistotě, neboť předložený záznam je začasté veden, nezřídka ovšem záměrně, v poloze jakéhosi ambivalentního zamlžujícího oparu.*“ (171) Pro text tedy platí, že „*každý úkaz, každá tečka, každá nepatrnost [...], na níž spočine bloudící zrak nebo myšlenka, stává se poctivým objevem, ztrácejícím jakékoliv dimenze a zřetězujícím se v nekonečné konsekvence*“ (200). Taková metoda často končí též neustálým rozředováním výpovědi a ústí v její neorganickou extenzitu.

„*Padraik je přechodným jevem, výplodem doby zmatků. Všechno je v něm možné, nic není vyloučeno – až na tu Obludu,*“ vymezuje Nuska typologické rozpětí svého hrdiny (102). Padraik představuje trest doby, fikci, autobiografii i výsledek pozorování. Přes všemožná omezení se pohybuje napříč škálou duchovní i kulturní nabídky, kterou vnímá víceméně jako soubor esteticky přitažlivých artefaktů. Svět se mu

manifestuje v nekonečném množství banálních, nepochopitelných a zvrácených projevů; skepse a kritický odstup brání jeho pádu do naivních identifikací a projekcí, ale zavádějí ho do prázdnoty a zklamání, neumožňují mu vyhledat pevnou a smysluplnou perspektivu.

Autor postupně osnovídá Padraikův „zánik“, tj. demonstruje postupné umdlévání a ochabování jeho vůle k prolamování hradeb bezprostřední skutečnosti a hledání smyslu, ústící v pustinu ducha a temnotu duše, v projevy nepřičetnosti, ustrnutí a znehybnění. V jeho ztroskotání sledujeme marný zápas o soběstačné samobytí, o vytvoření existence budované na jistotě vlastní identity a integrity bez hlubší vazby k druhým. Z Padraika se tak stává „*myška, lapená v pasti*“ (426) vlastního ducha. V postavě Padraika (a v celém románu) splývají opravdovost a sebeparodie při průzkumu hranic možností sebevyjádření a obnažení, finálně traktovaných skepticky: „*Zaupřímnost totiž může být vlastně extrarafinovaností, ultramarností – aby to poslední beztak nevyšlo najevo.*“ (308)

Pomineme-li dobové společenskopolitické souvislosti, artikuluje Nuskův román „*rozpad naší doby*“, zhroutení všech záruk, opor a jistot v čase přicházející postmoderny, věku bez étosu. To, co v šedesátých letech mohlo vypadat ještě jen jako znepokojivá a reverzibilní tendence, proměnilo se v následujících desetiletích v stále více ohrožující skutečnost. Svět se jeví jako nesourodý konglomerát myšlenek, ideologií a dějů, entropie a chaos, nesrozumitelně nepřehlednutelný a neobsáhnutelný, kdy „*vše je nesnesitelné a hrozivé*“. Ideál věčné touhy a vzpomínka na rajské časy jsou směšnými přežitky minulosti. V atmosféře všeobecné trivializace a bagatelizace, rozměňování a relativizace dochází k přesycení z intelektuálních podnětů, rezignaci na jejich hierarchizování – jedním z východisek je masochistická rozkoš z rozporů. *Obluda* pak už není pouhým totalitním režimem, ale formou a způsobem soudobého společenského bytí, tekutým pískem zmatku a anihilace bez mravních a kulturních základů, pohřbívajícím stále ještě individuálně prožívané, ale už obecně nesdílené a neobnovované esence kontinuity západní společnosti.

Ukázka

Vždyť sami jistě nahlédáte, již s ohledem na Padraikovy slovní eskapády a pitvorné novotvary, že už od počátku byl Padry vlastně typickým – schizoidem! A přesto se vposledku člověk zamilovává i do své fikce a nebude se nám chtít s ním rozloučit. Kéž by ta fikce byla alespoň nějakým obrazem doby a znamením času, v němž nic zatím nepoukazuje na lepší časy, ba právě naopak. Navíc, mnozí přátelé souhlasí s námi poslední dobou v tom, a budoucnost nám dá zapravdu tím spíše, že třebaže přijdou pod patronací oživlé *Obludy* jistě další různé přelivy a přeměny mód a návratů v neustálém gilglu, že nestačí už pouhé čistokrásno mladistvých snů a plánů, že nestačí pouze ovládat machu. Méchané! A na starý rozpor, zda bezohledná čistota, vůči současnému stavu Irska lhostejná, a nebo zda i aspekt morálna, zda umění nikoliv sice služebné, avšak k etickému jako přirozenému vyústění vedoucí, zbývá odpověď: z čistoty

úplného zasazení duše budiž vařeno a potom nemusí být strach ani o to etično. Hledejte na dně mísy! Zde ale příliš asi přetaženo, unáhlil se sám interpret. Závěr: Hulagašla!

(304)

Vydání

Padraikův zánik, Torst, Praha 1997.

Reflexe

Neznám druhé dílo v české literatuře, v němž by se střídalo tolik stylů, narativních rovin, přísně konstruovaných vědeckých úvah s místy sršícími erupcí metafor, pasáží stroze informativních s mystickým vytržením, harmonického přírodního citu, plného něžné lyriky, s naturalistickým, odpor vzbuzujícím propadem (zde dosahujícím patosu kafkaovské „estetiky ošklivého“).

František Kautman: „Pokusy o únik“, *Literární noviny* 1998, č. 31, s. 7.

Půdorysem prózy je nezbytnost a současně marnost lidského vztahu k celistvosti, u Nusky pojaté především kvantitativně. [...] Věrně a jemně je tu zachyceno, jak myšlení poskakuje mezi různými schematismy, symbolismy a banalitami ještě předtím, než se něco vymyslí. V těchto polohách pak Padraik vystupuje jako proměnlivý klaun, harlekýn, který je alegorií právě tohoto stadia myšlení. [...] Nuskovo univerzum, založené na rotaci symbolů a jejich vzájemném zrcadlení, vylučuje identifikaci bytosti činem a příhodou. Postavy a především protagonista sám jsou kumulativními slepenci obrazů, jejich perspektiv, smyslových kvalit apod. Padraik dospívá kroužením k zakládajícím schematismům, které se opakováním vyprazdňují, stávají stále mučivějšími, nepochopitelnějšími a sestupují na úroveň prostých smyslových dat.

Martin Hybler: „Velké trápení“, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1998, č. 11, s. 91.

Atmosféru trvající ničivé mutace normálního stavu společnosti a života v ní dotváří také autorovy samokresby, které jsou právě tak nedílnou součástí knihy jako text. Skrze galerii ne-lidských až znetvořených postav, expresivních vyjádření člověčích charakterů a nálad souvisejících s určitými úseky knihy tak přechází stísněující symbolika Nuskova díla i do vizuální oblasti.

Michal Schindler: „Padraikův zánik aneb Mezi námi Kelty“, *Tvar* 1998, č. 5, s. 23.

Padraik je prostě postavou svědeckou a drásavě vyzývavou se vším svým hledačstvím, rozeklaností, pády, úhyby před mocí a pokušeními, s tou svou touhou po absolutnu a „*skoku do Úplnosti, do velké Nadpropasti*“, čili oč mizivější je v románu napětí v rovině ryze epické, o to intenzivněji probíhá v rovině duchovní. [...] Čtenář se sice ani v poslední kapitole nedozví, v čem spočívá *Padraikův zánik* – ten je spíš zakódován ve varovné hrozbě zániku než v zániku samém, a to jako potenciální trest, nebude-li člověk schopen vzdorovat Obludě, ať přichází na svět v jakékoliv podobě.

Věroslav Mertl: „Dvakrát Bohumil Nuska“, *Host* 1999, č. 6, Recenzní příloha s. 3.

Slovo autora

Pojednávaná próza byla koncipována jako záznam postupného rozkladu a vývoje schizofrenní psychózy jedince (imaginárního Padraika, zastupujícího širší společenství, tehdejší dočasnou „národní jednotu“ atp.). Ona graduující se beztvárnost, včetně stálých repetič, verbigerací, kumulací slov, neologismů má právě symbolizovat schizofrenní rozklad a postupně narůstající rozpad.

Bohumil Nuska: „Ještě k Padraikovu zániku“, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1998, č. 12, s. 163.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: J. Slomek, *Literární noviny* 1997, č. 51/52; M. Hybler, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1998, č. 11; M. Schindler, *Tvar* 1998, č. 5; A. Haman, *Nové knihy* 1998, č. 8; F. Kautman, *Literární noviny* 1998, č. 31; V. Mertl, *Host* 1999, č. 6.

Jiří Zizler

KAREL ŠVESTKA: COUVÁNÍ DO ČASU

(1997)



Kniha Karla Švestky (* 1926) *Couvání do času* obsahuje přepracovaný cyklus vzpomínkových črt *Ohlédnutí* (publikovaný poprvé roku 1985 nákladem Národního výboru v Tasově) a prózu *Pastely* (1. vydání 1995) – teprve jejich souborné vydání výrazněji upozornilo širší veřejnost na dosud zcela neznámého autora. Švestka prožil v Tasově téměř celý svůj život (s výjimkou let strávených při „budování socialismu“ za trest na Ostravsku) a tasovský genius loci, poznamenaný vlivem Jakuba Demla a Stanislava Vodičky, silně určuje i charakter a zaměření jeho tvorby – přesto ale zůstává prozaikem celistvým a nezaměnitelně jedinečným.

Švestkův přístup k látce vychází z přesvědčení, že „každý z nás v sobě nosíme svou knížku“ (12). Jeho texty jsou utvářeny proudem vzpomínek, pásmem reminiscencí a epizod, obrazů a výjevů: „spouštím vědro hluboko do minulosti pro vzpomínky, spouštím je až na samé dno své paměti.“ (14) Vzpomínka se tu stává až jakousi nejvlastnější substancí života, jež svým vybavováním podstatného a důležitého zachovává kontinuitu, totožnost a třešť života. Z detailů schraňovaných pamětí vzniká celek světa, vzpomínáním neustále zpřítomňovaný a oživovaný, umožňující subjektu setkat se s minulostí a sám se sebou v odžitém čase. Existence vzpomínky je předpokladem vyprávění a vypravěčství, z něhož Švestkovy texty vyrůstají. Autor exponuje vyprávění vlastní, ale i příbuzných, blízkých, známých, náhodných návštěvníků apod. Tok vyprávění vede k udržování tradice, ozvláštňuje a zpestřuje život, ale především udržuje nit následnosti, souvislosti a uvádí do světa, sděluje zkušenost a utváří zvláštní sounáležitost a soubytí určitého společenství. Příběh je důkazem autentického prožívání a zakoušení života, způsobem, jak naplňovat čas a vzdorovat prázdnotě, má až magickou, záchovnou a obnovnou moc.

Švestka užívá svědectví druhých, ale nezastavuje se u něj: z náznaků, indicií, autopsie i intuice a vlastní představivosti „nahlíží za záclony“, domýšlí obrazy a situace, jejichž shlédnutí mu nebylo a nemohlo být dopřáno. Často pracuje s příběhem, jehož úhrnný celek nezná nikdo, či pouze jeden člověk, jenž si jeho tajemství bere do hrobu. Přistupuje přítom ke svým spoluobčanům s nesmírnou empatií, láskyplnou shovívavostí a melancholickou nostalgií. Vstupuje do osudů nejsvéráznějších postav, záhadných introvertů, nešťastníků, podivínů i obecních bláznů, lidí mar-

ginalizovaných, v nichž objevuje zvláštní vznešenost až svatost (Maruša, Tereška), zobrazuje tristní zpustlost a marasmus (Josífek). Citlivost pro lidskou situovanost umožňuje autorovi nazírat pozoruhodnost a zvláštní úděl i místo každého jedince zabydlujícího svět.

Příběhy se dotýkají a prostupují: autor postupuje „*cestami zpátečními a klikatými*“ (81). Z historek vyvěrá kolektivní zkušenost, slita z životních prožitků, názorů a postojů postav, tvořících procesy, které „*po jednotlivcích, ale i pramíncích, utvoří zástup*“ (282). Provádí nostalgickou bilanci odchodů i ztrát, v konfrontacích včerejška a dneška bolestně zaznamenává ubývání času. Ve své fantazii oživuje samotné předky a nechává je sledovat práci jejich potomků. Důležité místo má v jeho pohledu tragika života – zabývá se převážně vyprávěním a osudy starých lidí, bezmocných a vyhasínajících, dosud však disponujících pamětí. Stejně se věnuje i projevům bídy a nuzoty, tvrdému zápasu o chléb a starostem o živobytí, zachycovaným vždy s citem pro lidskou důstojnost, akcentem na hodnoty obživy a domova (manuální práci zobrazuje v rovině povinné dřiny, ale i slastně prožívané dovednosti a fortelnosti) a bez idylizace a zastírání všudypřítomné bezohlednosti a krutosti, škodolibosti a opovrhování. Častým koncem portretovaných osob bývá nepřírozená smrt, úraz, vražda nebo sebevražda, zabití. Hojně záběry pohřbů stvrzují úctu a víru v hodnotu lidského života.

Švestka vypráví příběhy odehrávající se často na pozadí času svátečního, neobvyklého nebo příjemného: Vánoce, pouť, prázdniny, setkávání příbuzných a přátel. Zásadní roli v nich také zaujímají konkrétní lokality, každé místo je spojeno s lidmi, kteří k němu patřili či vztahovali se, s příhodami, skutky a událostmi, se svým časem, v němž zažívali svou slávu i svůj pád, jsou v nich vepsány dramata i zločiny. Každý dům je celý složený z dějů („*dům, který toho tolik viděl a který toho tolik ví*“, 287), příběhy jsou do něj zabudované a mohou se, jak nasvědčuje prožitek vyprávěčovy erotické iniciace, dokonce opakovat ve stejné podobě. Autor proto hledá významy a spojení v „*osudech lidí a domů, jak jsou spolu zapletené a propletené, mnohdy nazadmo*“ (291). Podobně celé trsy asociací, tváří, pocitů a příběhů vybaývají Švestkovi místnost tatínkova obchodu, síň, dveře, ložnice. Protože život probíhal prostřednictvím míst a věcí, stává se jejich revokace nástrojem k uchování onoho odplynulého času a bytí. Švestka zdůrazňuje i dobový význam specifických činností, například zadělávání chleba jako svého druhu obřad a svátostný úkon, v němž se zrcadlila hodnota potravy jako prostředku získávaného z „*potu a námahy*“, ale i jako posvátného daru.

Jádrem textu je ale především osobní příběh autora a jeho růstu i životní pouti, obraz jeho dětského, chlapeckého i dospělého setkávání se světem. Celek se odhaluje postupně, z náznaků a s cudnou zdráhavostí – Švestka přišel ke svým rodičům jako adoptované, „*koupené*“ dítě a musel se vyrovnávat s jistou stigmatizací – proto je i jedním z témat díla proces splývání s nepřírozeně získaným rodinným společen-

stvím a bydlištěm, do jejichž sfér přišel jako cizinec. Potýká se dlouhodobě s problémem přijetí, které je nakonec symbolicky stvrzeno při pohřbu strýce, kdy je rodinou povolán k čestné poslední službě – uložit nebožtíka do hrobu.

Vypravěč do svého prostředí vrůstá, ale něco jej z něj přece jen vyděluje: jsou to jeho „vnitřní oči“, jeho senzitivita a vnímavost, jež mu umožňují vstřebávat více dojmů a uvědomovat si více relací než druzí. Od malička cítí stálou přítomnost tajemných bytostí a nevysvětlitelného, přízračného i pověřčného prvku. Významné místo v jeho životě získává příroda, zvláště řeka a vodní element vůbec. Voda pro něj představuje též jakési absolutní pokušení, pokušení sebezáhuby, fascinaci propastí nebytí, ale i touhu po přesahu. Hypnotický a magnetizující vliv vody (její oči hada jsou „strnulé, bezedné, zmrazující“, 101) zastupuje jakési odevzdání se absolutnu, kde „budeš vidět všechno“ (217). Pro Švestku má voda emoce i náladu, energii, je vábivá, povolná, divoká a vášnivá, nevyzpytatelná, a znamená tak pro něj zároveň vír života s jeho stránkou extatickou i pohlcující, a zároveň je svou živelností a ženským charakterem předzvěstí erotických tužeb a zážitků.

Plynutí vody je také analogií plynutí času, který proměňuje tvářnost světa – Švestka však usiluje o perspektivu jednoho času, v němž jsou všichni lidé, příběhy a osudy neustále přítomné. Čas přináší sice neustálé střídání kontinuity a diskontinuity, slučování a odtrhování, ukončování a začínání, ale v subjektu s pamětí je možno rozpory odstranit a čas sjednotit; svět je pak roztodivný i důvěryhodný, žalostný i radostný zároveň. Proto Švestka střídá vzpomínání, anticipace i současnou perspektivu. Autor pracuje jednak se střídým, jadrným a zemitým popisem či reprodukcí promluv v dialektu, jednak užívá rozsáhlé, chrlené pasáže plné nespoutané imaginace, blížíci se jazyku surrealistů, Bohumila Hrabala či svého objevitele Vladimíra Binara; bez významu není ani už vzpomenuť blízkost Jakuba Demla a Stanislava Vodičky.

Právě osobnosti tasovského tiskaře, příteli literátů a spisovateli Stanislavu Vodičkovi (*Tam, kde usínají motýlové*, 1978; *Jepičí okamžiky*, 1990) je věnováno pásmo *Pastely* (tak nazýval Jan Zahradníček Vodičkovy lyrické miniatury). Švestka zde vzpomíná zejména na vzájemná setkávání a hovory (týkající se často fenomenálního zjevu Jakuba Demla, na něhož napsal Vodička vzpomínky). Próza začíná Vodičkovým pohřbem (a v textu zase Vodička vzpomíná na pohřeb Demlův) a shrnuje vzájemné setkávání Švestky a tasovského tiskaře, v němž sehrála důležitou roli společná cesta do Olomouce přes Brno v květnu 1945, která svou inferálností znamenala ukončení Švestkova dětství. Vodičkovy vyprávění připomíná zlatý prach z jeho tiskařského zlacení, který Švestku v jinošství uchvátil a hluboce mu utkvěl v paměti jako znak neuchopitelné a podivuhodné krásy, okouzující lyričnosti života.

Švestkova pozdě objevená tvorba vstoupila koncem devadesátých let do linie tzv. autentické literatury, ale zároveň se také váže k dílu Jana Čepa, kronice Josefa Jedličky *Krev není voda* i k české imaginativní próze.

Ukázka

Před domem byla lípa, pod ní kámen, kanál a rmen. Šel jsem nedávno kolem. Jenom lípu jsem uviděl, kámen už tam nebyl a kanál byl zanesený větvemi a bahnem, protože jsem ho už nečistil lezením pro míč. Kohosi jsem se ptal. Děti si tam prý už nehrají, mají hřiště a doopravdovský kopací míč. Ale na hřiště prý chodí málo. Při řeči jsem nenápadně ohledával prsty kmen. Jízva po blesku byla téměř zatažena. „A co v noci, když je vítr, nenaříká?“ ptal jsem se. Ale to jsem neměl, poznal jsem, že si o mně myslí kdovíco. Rozpačitě jsem sklopil oči. Do rmenu, který tam pod lípou ještě rostl, ale zakrslý, a nevoněl...

(98)

Vydání

Couvání do času, Torst, Praha 1997.

Ceny

Cena Egona Hostovského za rok 1997.

Reflexe

V časovém prolínání (někdy na nebezpečné hranici samoúčelné manýry; ale Švestka je natolik umělec, básník, že ji nepřekročí) dochází k náhlým propadům několika vrstvami času stejně jako k plynulému „couvání“, v němž se pohybujeme jakoby v otevřeném paternosteru, kdy se zatmívá při sestupu do další etáže.

Mojmír Trávníček: „Každý v sobě nosíme svou knihu“, *Alternativa nova* 1997/98, č. 3, s. 124.

Ale žádná tíseň nás nezalehne, vypravěčské kouzlo nám poskytne blažený pocit, že i my jsme součástí nějakého životního proudu, který má sílu a schopnost všechnu bolest, utrpení a zlo překonávat, sám sebe očišťovat.

Milan Jungmann: „Životní moudrost třetího Tasovana“, *Nové knihy* 1997, č. 24, s. 3.

Ať totiž zacouvá v čase či do času kamkoliv, všude vypravěč a jeho sdílné postavy narážejí na samé těžké chvíle, na tíživou skutečnost, která jakožto „jednou prožítá hluboko vroste do člověka, tak hluboko a s takovými kořeny, že s tím člověk už navždy splyne, jako by to byla nějaká jeho součást, jako nějaký jeho orgán, například srdce“.

Vladimír Novotný: „Retrospektiva z drobnokreseb“, *Tvar* 1997, č. 16, s. 23.

Karel Švestka nazval svůj cyklus vzpomínkových próz *Couvání do času* a čas jako by opravdu byl jednotícím médiem vyprávění, v němž jako ve filmu puštěném od konce lidé couvají, utíkají nazpět a příběhy začínají u rakví obklopených květinami, svíčkami a truchlícími pozůstalými.

Jiří Olič: „Film paměti pozpátku“, *Lidové noviny* 11. 9. 1997, s. 13.

Jsem přesvědčen, že právě cesta od těkání k sevření slova jednotícím příběhem a jeho umocnění v básnickém obraze by měla být další cestou Švestkovou. Jeho prózy by se projasnily, pročistily, kontury by se staly zřetelnějšími. I tak však dvě „oficiálně vydané“ knihy Karla Švestky [...] patří k vrcholům českého svěžívotopisného prozatérství. Mimo jiné také proto, že jsou literaturou, nikoliv exhibicí.

Ivo Harák: „Další z tasovského okruhu“, *Literární noviny* 1997, č. 37, s. 7.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: Š. Nosek, *Souvislosti* 1997, č. 2; M. Jungmann, *Nové knihy* 1997, č. 24, též in *Dokořán* 1998, č. 6; V. Novotný, *Týdeník Rozhlas* 1997, č. 33, též in *Tvar* 1997, č. 16; J. Med, *Literární noviny* 1997, č. 23; I. Harák, *Literární noviny*, 1997, č. 37, též in *Nepopulární literatura*, Ústí n. Labem 1999, s. 97–99; J. Olič, *Lidové noviny* 11. 9. 1997; M. Trávníček, *Alternativa nova* 1997/98, č. 3; A. Palán, *Katolický týdeník* 1998, č. 2.

Jiří Zizler

JAN BALABÁN: PRÁZDNINY

(1998)



Sbírka šestnácti drobných povídek *Prázdniny* představuje prozaický svět Jana Balabána (* 1961), jehož kontury se začaly rýsovat už v předchozích knihách *Středověk* (1995) a především *Boží lano* (1998), a současně znamená jeden z jeho autorských vrcholů. Na její úspěch se autor pokusil navázat souborem krátkých próz *Černý beran* (2000), jejichž kompozice prozrazuje, že jde vlastně o svěbytnou novelu, novelou *Kudy šel anděl* (2003), která se dočkala, podobně jako sbírky povídek *Možná že odcházíme* (2004) a *Jsmetady* (2006), velmi pozitivního přijetí především u odborné veřejnosti. Zmíněné knihy dosvědčují, že základním Bala-

bánovým útvarem je povídka, jejichž žánrových postupů autor využívá a spoléhá na ně i tam, kde je opouští ve prospěch holých koster příběhů bez pointy. Povídky jeho jednotlivých sbírek jsou však současně jakýmisi satelity, které stále obkružují jedinou, do nekonečna variovanou situaci tísně a osamění. Jejich jazyková a stylová propracovanost, vnitřní naléhavost a jemně cizelovaná atmosféra, v níž se příběhy odehrávají, však současně zaručují, že nejsou vnímány jako vlastní, postupně se rozmělnující opakování, ale jako stále nové variace, podoby. Jednotlivým sbírkám je pak společné, že povídky jsou často vzájemně propojeny nejenom tématem či návratnými motivy, ale také postavami.

Poetika Balabánových povídek má specifickou a nezaměnitelnou podobu nejenom díky fikčnímu světu, který se jejich prostřednictvím otevírá, ale i pro jejich styl, o němž už můžeme mluvit jako o Balabánově typické narativní technice. Ta je založena na vyprávění, které se rozvíjí pomocí krátkých vět oproštěných od přívlastků. Tyto věty získávají podobu věcného konstatování, jímž se obhlíží skutečnost vyprávěného příběhu. Jednoduchá syntax a věcnost ostře kontrastuje se silnou subjektivizací vyprávění. I když je jeho základem třetí gramatická osoba, vyprávěný svět je ve skutečnosti podáván prostřednictvím postavy, které se dotýká. Postava se stává reflektorem a vnímanou skutečností tak silně individualizuje. Zmíněný kontrast mezi věcností a jedinečným osobním prožitkem tak nastoluje už v rovině stylu princip odcizení, který je vlastním půdorysem fikčního světa Balabánových postav. To je posíleno i způsobem užití dialogu. Na rozdíl od tradiční podoby vyprávění, kdy dialog slouží jako dějový prvek, jímž se příběh či situace dramatizují a posouvají

kupředu, má Balabánův dialog opačnou vlastnost. Čas se jeho prostřednictvím zastavuje a podrobuje zkoumání. Rozhovory se stávají spíše vyhrěznutými vnitřními monology, prozrazujícími cykličnost a bezvýchodnost prožívané situace.

Z hlediska stylu je neméně důležitý i rozsah jednotlivých povídek, které jen zřídka přesáhnou tři až čtyři tiskové strany. I tento způsob posiluje fragmentarizaci vyprávění a zakládá další kontrast. Krátkost jako by měla založit přehlednost vyprávěného světa, ve skutečnosti však jen podtrhává jeho vnitřní rozklad. Příběhy vlastně ani nezačínají, ani nekončí. Pointy či katarze se u Balabána nedočkáme. Vstupujeme do příběhu a zase z něj vystupujeme jakoby uprostřed. Navzdory tomu víme, že to podstatné se stalo právě nyní. Před našima očima. Přesto, že se k nám dostává jen v podobě fragmentu ozvěny, rozeznává se v jejím echu totalita vyprávěného života, vyprávěné zkušenosti. Za jejím pojmenováním je však třeba sestoupit hlouběji do světa Balabánových próz.

Balabánovy *Prázdniny* jsou zvláštní variantou cyklické povídkové sbírky. Ačkoliv na sebe jednotlivé povídky dějově nijak nenavazují a jen těžko či obtížně bychom je také mohli poskládat do nějaké kauzální a časové řady, přesto jsou spojeny něčím více než jen společným pocitem či stylem. Jsou rámovány dvěma ústředními postavami: Pavlem Nedostálem a Ivanem Satinským. To oni jsou soustřednicemi marginálií, do nichž se rozpadl jejich život. Vedle povídek, které jsou vyprávěny jejich vlastní optikou, jsou tu však i povídky, v nichž je hlavní pozornost zaměřena na jiné postavy (Pavlova otce, jeho bývalou ženu, Pavlova známého Štěpána Jeřába nebo Satinského družku Taťanu). Záhy se ovšem ukáže, že jejich plastické obrazy slouží i k vykreslení především mentální podoby obou protagonistů, jejich životů a osudů. Rovněž touto formou je tak založena sémantická hierarchie vyprávěných světů. O dvou ústředních postavách se dozvídáme nejenom ve formě jejich vnitřního sebeodhalujícího monologu, ale i pomocí svědectví dalších postav. To způsobuje mimořádnou plastičnost a naléhavost výpovědi. Rámcovost vyprávění je potvrzena oběma hlavními postavami v okamžiku, kdy se vzpomínkově (u každé zvlášť) protne jejich vzdálená společná minulost.

Je tu však ještě další, hlouběji ve struktuře vyprávění uložený moment, který povídky navzájem propojuje. Jeho důsledkem v tomto případě není vnější soudržnost vyprávěného světa, ale jeho vnitřní sepětí. Časově se povídky dějí v cyklickém uzavření jednoho roku. Přírodní rok však není syžetově zvýrazněn či zvýznamněn, je latentně přítomný v pozadí sledovaných dějů. Vnáší tak do vyprávění zvláštní prostorovost, která je spjata s opakováním, s něčím, co přerývanost a mozaikovost osudů postav promítá na velké dějové plátno. Zdá se, že se tragický rozměr jejich pátrání po možnostech přežití tímto způsobem ještě zřetelněji prohlubuje v tušeném koloběhu, v návratnosti, v opakování.

Další typický rys Balabánova psaní souvisí rovněž s výstavbou postav. Ty přicházejí vyvolány vlastním jménem většinou už v první větě povídky. Náhlá fokalizace,

náhlé zaměření na postavu prostřednictvím vlastního jména umožní čtenáři, aby ji okamžitě identifikoval jako jedinečnou a nezaměnitelnou, naléhavě se opírající o identitu jména. Balabánův způsob pojmenování postavy je součástí strategie, která přitáhne postavu do průsečíku pohledu vypravěče a čtenáře. Skutečnost vlastního jména je také tím posledním, co spojuje postavu s jevovým světem. Pro vypravěče i čtenáře se stává branou, jíž se sestupuje do světa vztahového, do vnitřního světa postav, v němž je už každá sama za sebe. Zvláštnost charakterizace Balabánovy postavy spočívá v tom, že vypravěč nepodává výčet jejích vlastností, k jejímu charakterizování nepřispívá ani tolik situace, do níž vstupuje a která ji „rentgenuje“, ale postavu přibližuje, představuje především vztah k sobě samé. Princip utváření postavy je opřen o nepřímou a polopřímou řeč, místy přecházející v proud vědomí. Postava tak přestává být pozorovaným objektem, ale stává se subjektem prožívání a autor tak umožňuje čtenáři snáze se s ní identifikovat. Její vyprávění tak vlastně bezprostředně spoluprožíváme.

Svým myšlenkovým založením přísluší Balabánovy povídky k existenciální literatuře, která prozkoumává lidskou situaci a objevuje odcizení, úzkost, neidentifikovatelný strach a prázdnotu. I příběhy Balabánových postav rezonují těmito tématy. Jejich hrdinové prožívají krizi středního věku umocněnou rozpadem rodinných a přátelských vztahů. Vnitřními monology osahávají podobu své životní prohry a prozkoumávají své další možnosti. Setkáváme se s nimi uprostřed noci na cestě do ledničky, ve chvíli, kdy se obracejí do minulosti, aby odtamtud vytáhli zbytek vzpomínky na svět, který ještě měl zřetelná pravidla a v nějž ještě bylo možné věřit. Potkáváme je ráno ve strašné kocovině, o Silvestru v nádražní hospodě mezi bezdomovci a v přítomnosti na chvíli zapůjčených vlastních dětí, v zimním dnu v chátarajícím letním kině na jakési rodinné vycházce, ve chvílích, kdy někam vstupují či přicházejí, aniž bychom se dozvěděli východisko či cíl oné cesty. Předměty a jevy každodennosti tu ční ve své obłudné bezsmyslnosti, právě tou však významově zatíženy. Atmosféru vyprávěného světa umocňuje i zvláštní povaha času Balabánových povídek. Vyprávění nás uvádí do jakéhosi strnutí. Děj je zastaven a potězkáván. Příběhy jako by se děly vytěsňeny na okraj času, jako by jej negovaly. Ale právě touto operací čas zbytnuje a stává se tím, co zjišťuje vnímání a prožívání postav – a jejich prostřednictvím i vnímání čtenáře.

Příběhy se navíc odehrávají v ostře konkrétním světě. Je jím především vnitřní svět prožívání. Přítomnost vnějšího světa zůstává spíše tušená. Empatií postav je převáděn do podoby osobního prožitku. Jeho místopisné pojmenování je spojeno s Ostravou jako s ponorným městem s obnaženými střevy továren a hutí, na vídrholci sídlišť, kde se ozvěnou často vrací jen vlastní jméno té které postavy. Byt, kuchyně, hospoda jsou nejčastějšími kulisami příběhů. Vyjdeme-li spolu s postavami do exteriéru, pak je zastihneme v obnažující podzimní blátivé atmosféře, v dusnu, které „*tísni letní den jak špatné svědomí*“, v krajině, kde je jen „*prázdná škarpa, křoviny, zamlžená pole*,

a to je všechno“ (19). A jen občas a takřka navzdory se to právě v takovém prostoru zablýskne náhlým zjevením jakési ušmudlané a jen plaché blízkosti.

Za monology postav se před čtenářem neotevívá jen zmarněný svět jejich iluzí, jejich přežívání a naučená stereotypnost, do níž se uchýlily jejich životy, ale i zvláštní touha po světě, který má vyšší smysl. Po světě s kostrou řádu, v němž věci i lidé mají své místo, a tím také smysl. A to je další kontrast, který se napíná mezi stylem a významem Balabánových próz – fragmentarizace, rozbití osudů a příběhů postav vrhá bodové světlo na jejich touhu po celistvosti a odhaluje její nedosažitelnost. Co zůstává, je prožívané osamění s jen občasným a někdy i paradoxním potvrzením blízkosti někoho druhého.

Jan Balabán patří v současné české próze k nejvýraznějším představitelům kratších prozaických žánrů. Ve výrazu životní tragiky a v prověřování otázek existence a individuality pak navázal zřetelně na linii čepovskou. S Janem Čepem se však rozchází použitými výrazovými prostředky. Pro oba prozaické typy je sice charakteristická strohost, avšak ta Čepova je opřena o výrazovou a obrazovou prostotu, kterou odráží i jednoduchá syntax. Balabánova strohost je strohostí nemilosrdného pozorovatele, který věcně váží vyprávěné životy. Přestože oba používají také podobný typ vypravěče, v němž se úročí vědoucí zkušenost, cítíme u Čepova vypravěče i určitou úzkost, kterou má za své postavy a která jej k nim přibližuje. Balabánův vypravěč je oproti tomu mnohem chladnější a nemilosrdnější. Citové pouto k vyprávěnému světu jako by už zevšednělo permanentním opakováním stejných úzkostí. Zvláštní „nedějová dějovost“ je pak opět rysem, který oba spisovatele zřetelně spojuje.

Ukázka

Chlapec si vytáhl otcovy spodky skoro až pod ramena a vyrazili cestou mezi rybníky ke starému lihovaru. Lednový vítr se zařezával Pavlovi do holých kotníků, ale stejně mu bylo dobře. Lužní lesy vystřídaly průmyslové areály a divoké skládky. Rozježděná cesta byla samé bláto, které se na ně lepilo. Kateřina byla najednou zamazaná až po zadek a mokrý Andy se zahříval během. To je život. Pavel vykládal dětem příběhy ze svého skautského dětství. Trochu si vymýšlel, trochu tomu věřil. Pověsti o zimním táboření a splavování horských řek, už ani neví, co sám zažil a co mu vyprávěli jiní. Tati, ty máš na zádech úplně špinavou bundu, řekla mu Kateřina. To víš, když na ní Ludvík seděl. Všichni se rozesmáli. Ke všemu se ještě Andy na jedné z divokých skládek vyválel v jakémsi červeném svinstvu a páchl jako skunk.

Tak došli na svinovské nádraží. Na odstavné koleji tu stojí staré obytné vagony, ve kterých žijí nějací lidé. Z komínových rour se kouří, ozývá se hudba z rádia a halasně hovory. Už asi slaví Silvestra. Takový vagonek by nám docela stačil, že tati. Na nádraží zašli do bufetu. Pavel si dal konečně pivo a dětem čaj. Cestující a pijáci po nich pobaveně pokukovali. To je teda rodinka. Tak smutno v tom bufetě bylo, tak pěkně smutno. Ještě jedno pivo a oplatky a půjdeme, venku už se smráká.

Jen aby nás pustili do tramvaje. Pustili. Nikdo ani nehlesl, když si zablácení posedali na sedadla. Měli jakousi zvláštní nedotknutelnost, která jinak přísluší jen malomocným a bezdomovcům. Pavel Nedostál se s láskou díval na své potomky, na červeného psa, na svoje holé kotníky, na lidi kolem a říkal si: Bože, to byl rok. Ludvík a Kateřina si tiše špitali o tom, že budou o půlnoci odpalovat petardy.

(31–32)

Vydání

Prázdniny, Host, Brno 1998; 2. vydání, Host, Brno 2007.

Reflexe

Zdá se však, že skepse [*Prázdnin*] není totální, zbývá tu jakési (neurčité) místo pro naději. [...] Mezi často mnohomluvnými, (rádoby)efektivními, exhibicionistickými, plytkými literárními i „literárními“ výpověďmi mnoha svých vrstevníků vyniká Jan Balabán nejen přesností a střídmostí výrazu, intenzitou prožitku a senzitivním smyslem pro detail, ale především opravdovostí svého hledání i bilancování.

Blanka Kostřicová: „Dvakrát Jan Balabán“, *Literární noviny* 1999, č. 3, s. 11.

Ona bezvýchodnost hrdinů má své kořeny v jakési vnitřní nemohoucnosti dělat cokoliv. [...] V Balabánově knize však má nemohoucnost duchovní mnohem složitější, snad i skutečnější rozměr.

Ondřej Macura: „Beznadějné pohledy na ještě beznadějnější prázdno“, *Tvar* 1999, č. 9, s. 20.

Proto je naděje přítomna jen v jakémisi nulovém stupni, ve vyprázdnění z bezcitných zbytečností. V té únavě zpřetrhaných spánků, použitých věcí a odmlčených lidí, hluboko v povídce se vždy něco pohne. Od zbytečného k marnému. V tom druhém se dá poněkud žít.

Petr Hruška in Jan Balabán: *Prázdniny*, Brno 1998, přebal.

Slovo autora

Vycházel jsem zde [ve věci názvu sbírky] spíše ze slovního základu toho pojmu – prázdno, pocit prázdnoty. To je ostatně také abstraktně vyjádřeno v ústřední povídce oním drastickým příměrem břicha po potratu, které je dokonale prázdné.

„*Prázdniny* Jana Balabána vycházejí z prázdna“ (rozhovor vedl Slávek Lup),
Moravskoslezský den 28. 12. 1998, s. 12.

Člověk je kromě jiného vypravěč. Lidská kultura byla vždy nesena jazykem. Jazyk je jedním z důkazů přetrvávající kultury, překračující jednotlivé životy. [...] Jazyk je důkaz absolutní potřeby duchovního statku, je to cosi nehmotného, není to nikde zakódováno. Všechny učebnice nebo slovníky jsou jenom popisem fenoménu, který je neuchopitelný. A jak si člověk jazyk dokáže osvojit? Jedině skrze příběh, skrze naslouchání a vyprávění příběhů. [...] Fakt,

že lidi ještě pořád baví poslouchat příběhy, vykládat si je a pamatovat si je, svědčí o tom, že je to potřeba. Podobně jako kdyby člověka nebavil sex: nebudou se rodit děti. Někdo říkal, že sexuální přitažlivost je finta přírody, aby lidstvo nevymřelo. No dobrá finta! Díky za ni. A podobně dobrá finta je i zájem o příběh. Až tento zájem zmizí, tak budeme skutečně sami, izolované mrtvé bytosti; příběh přináší lidství.

„bez příběhů je lidem úzko...“ (rozhovor vedl Miroslav Balaščík a Tomáš Reichel),

Host 2004, č. 7, s. 4–9.

Bibliografie ohlasů

KNÍŽNĚ: S. Urbanová, *Souřadnice míst*, Ostrava 2003, s. 103–116.

RECENZE: P. Hanuška, *Hanácký a Středomoravský den* 12.–13. 12. 1998; J. Bielecki, *Sedmá generace* 1999, č. 1; P. Janáček, *Host* 1999, č. 2; L. Magdoň, *Host* 1999, č. 2; B. Kostřicová, *Literární noviny* 1999, č. 3; O. Macura, *Tvar* 1999, č. 9; V. Novotný, *Týdeník Rozhlas* 1999, č. 20; S. Lup, *Moravskoslezský den* 7. 1. 1999; J. Salvét, *Rovnost* 3. 2. 1999; J. Chuchma, *Mladá fronta Dnes* 19. 4. 1999.

Tomáš Kubíček

VLADIMÍR MACURA: GUVERNANTKA

(1998)



Těsné propojení beletrie a literárněvědného bádání u Vladimíra Macury (1945–1999) jako by symbolicky stvrzoval i fakt, že prozaická prvotina *Něžnými drápkami* vyšla v roce 1983, stejně jako jeho odborný knižní debut nazvaný *Znamení zrodu*. Povídkový cyklus, upomínající svým ironicko-hravým přístupem k milostným a erotickým vztahům a zápletkám na Kunderovy *Směšné lásky*, však nebyl prvním Macurovým prozaickým dílem. Tím byl román *Občan Monte Christo*. Dumasovsky, ale také opět kunderovsky stylizovaný příběh pomsty podvedeného manžela, situovaný do normalizačních časů, ovšem mohl vyjít až v roce 1993.

Tehdy byl vnímán jako součást z politických důvodů opožděného postmodernismu v české literatuře – mimo jiné pro svůj výrazně intertextuální charakter. Postmoderní přístup, tentokrát však k tradiční historické látce, uplatnil Vladimír Macura rovněž v tetralogii *Ten, který bude* (1999), jakémsi beletristickým pandánu vlastního sémiotického a kulturologického modelu národního obrození z monografie *Znamení zrodu*, kterou v rozšířené podobě vydal znovu v roce 1995.

Jednotlivé díly Macurovy tetralogie vycházely nejprve samostatně a byly koncipovány v žánrech příznačných pro obrozenskou dobu: *Informátor* (1992) jako novela, *Komandant* (1994) se skládá z tzv. živých obrazů, *Guvernantka* (1998) má podobu elegie, *Medikus* (jen ve společném vydání 1999) zase paměti. Zmíněný historický cyklus rovněž potvrdil, že fenomén hry byl pro Vladimíra Macuru klíčový. Vracel se k němu v celé své tvorbě a dokonce také vydal, byť jen časopisecky, povídkové pásmo *Hra na něco* (příloha časopisu *Tvar* č. 13 z roku 1995). Hra pro něj neznamenala pouze zdroj zábavy, příležitost k prezentování důvtipu či paradoxů, ale vnímal ji především jako svobodu. Uplatňoval hru v nejrůznějších podobách a významech: divadelní, jazykovou, karetní, dětskou apod.

Titul cyklu *Ten, který bude* není jen víceslovným rozvedením názvu Amerlingova projektu obrozenského vzdělávacího a vědeckého centra Budeč, ale je to také začátek rozpočítadla, které postupně vyvolává na scénu protagonisty jednotlivých děl. Postavy jsou to přitom jak zcela smyšlené, tak mající historické předobrazy. Každá z nich prochází celou tetralogií, pouze jedenkrát jim je však přisouzena hlavní role. Informátorem císařské policie se stává mladý literárně ambiciózní Vídeňák Johan-

nes Mann (hlavní postavou *Něžných drápků* byl nejčastěji „muž“), který se pohybuje v pražské obrozenské společnosti, zpravuje o ní rakouskou vládu a paradoxně zahyne s revolučním praporem na jedné z barikád v červnu 1848. Do zákulisí svatodušních bouří dává Macura nahlédnout prostřednictvím Josefa (Pepiho) Friče, komandanta radikálních vzbouřenců. Jeho teta Antonie Reissová, známá pod literárním jménem Bohuslava Rajská, tvoří spolu s Františkem Ladislavem Čelakovským, jehož byla druhou manželkou, ústřední dvojici *Guvernanky*. Tragicky, ostatně jako všechny části, vyznívá i závěrečný díl, tvořený zápisky Ferdinanda Máchala, který byl osobním lékařem císaře Ferdinanda Dobrotivého, k němuž se (marně) upínaly mnohé naděje českých obrozenců. V *Medikovi* ale více než v ostatních dílech nabývají na síle i další tóny, na intenzitě získávají groteskní a sarkastické prvky.

Próza *Guvernanka* vyrůstá ze základních rysů elegie, kterou lze definovat jako žalozpěv dvou hlasů stýskajících si po něčem vzdáleném a nedosažitelném. Macurova elegická variace je časově vymezena léty 1845 a 1852, po něž trvalo manželství básníka a vysokoškolského učitele Františka Ladislava Čelakovského s Antonií, rozenou Reissovou, která se také pokoušela o básnickou tvorbu a patřila mezi české obrozence. Dění je lokalizováno do Prahy, kde měli protagonisté svatbu a kde po oněch sedmi letech krátce za sebou umírají. Hlavním dějištěm je ovšem Vratislav, tehdy pruské město Breslau, na jehož univerzitě Čelakovský v letech 1842–1849 z pověření berlínského ministerstva působil.

Ústředním tématem *Guvernanky* je pomíjivost a konečnost lidského života, smrt nejbližších, známých i neznámých (Čelakovskému a jeho první ženě Marii záhy po narození zemřela dcerka Hedvika, Marii pak usmrtil tyfus, jen tři měsíce žila Františkova a Antoniina dcera Anna, ve Vratislavi během jejich pobytu řádila cholera, stejná nemoc zabránila Čelakovskému po návratu z Vratislavi navštívit rodné Strakonice, při porodu zemřela Antoniina sestra...). Hodně prostoru v textu zaujímají popisy nemocí, které mnohdy smrti bezprostředně předcházejí, identifikovány jsou nejen její příčiny, ale i následky, popisovány jsou rituály, které ji doprovázejí a kterými živí prokazují úctu mrtvým, snažíce se tak rovněž uchovat co nejdéle alespoň památku na ně. Jsou zde reflektovány možnosti lidského boje se smrtí, opakují se úvahy hledající něco trvalého, co by člověk mohl na světě po sobě zanechat, a tím alespoň částečně na smrt vyvrát: „Musí tu zůstat po nás přece něco trvalého jako znamení, že jsme byli. Nějaký jazyk, národ, nový pravopis, báseň. Znovu a znovu se k tomu vracím. Cosi pevného, určitého, nepochybného. Jako zadostiučinění.“ (140) Nakonec však přichází jen bezbřehá lítost, lítost nad marností všeho... Sugestivitu, naléhavost a přesvědčivost textu bezpochyby umocnil fakt, že se do osudů postav intenzivně promítala autorova osobní zkušenost, jeho vyrovnávání se s těžkým onemocněním manželky i svým.

Macurovou prózou však neprolíná pouze konfrontace člověka se smrtí. Dvě od sebe i graficky odlišené vypravěčské linie se nejednou vztahují ke stejné situaci,

vyjadřují rozdílnost mužského a ženského vnímání a hodnocení reality. Konfrontováno je také mládí a stáří, přístup k okolnímu dění opatrný s radikálním, touha po velkých rázných činech s přesvědčením o nutnosti postupných drobných kroků, střetávají se zde klasicistní představy o umění s romantickými.

Autor nepřisoudil elegii jen funkci tematického a formálního základu své výpovědi, ale využil ji také jako prvek iniciující ústřední zápletku žárlivého střetu Čelakovského s jedním z jeho studentů. (První verzi tématu učitele žárlivého na studenta obsahují už *Něžné drápky*. Zde ostatně nalezneme i synopsi románu *Občan Monte Christo*.) Georg Szykowski totiž Čelakovskému místo práce o elegii předložil svou *Breslauer Elegii*, která básníka a pedagoga popouzela nejen zřetelnou byronovskou inspirací, nýbrž také tím, že se zalíbila Antonii. Rozhořčený Čelakovský inscenuje zkoušku věrnosti své manželky, která v ní sice obstojí, ale paradoxně se posléze pokouší všemožně Szykowski kompenzovat své odmítnutí. Macura v dané souvislosti sugestivně demonstruje, jak si krátkou pozemskou existenci i lidé nejbližší navzájem zcela nesmyslně naplňují trápením, a navíc odhaluje, jak mnohé činy vycházejí ze zcela mylných předpokladů, jak mnohdy jednáme na základě úplně falešných motivů.

Významné místo zaujímají v *Gubernantce* otázky víry. Odvěké tázání se po existenci Boha je zde konkretizováno například v opakovaných Antoniiiných otázkách adresovaných mrtvé předchůdkyni přicházející za ní ve snách. Marie odpoví Antonii pouze jedinkrát: „*Blázínku. Všechno je přece na vaší straně. I Bůh je jenom na vaší straně.*“ (115) Zcela svérázným přístupem k náboženství se vyznačuje postava Čelakovského, který svou manželku i přítele, básníka a kněze Vinařického, s oblibou znepokojoval reinterpetací biblického mýtu o vyhnání Adama a Evy z ráje. První lidé totiž podle něj při zkoušce s ovocem ze stromu poznání neselhali, nýbrž obstáli, protože prokázali svou samostatnost. Přestali být pouhými pimprlaty a prokázali, že člověk je schopen řád nejen dodržovat, ale i vytvářet. Za to jim Bůh daroval svobodu a propustil je z ráje. Svůj osobitý přístup k Bohu Čelakovský rozvíjel také v úvahách, podle nichž on jako nástroj v rukou božích nepotřebuje věřit ve svého hybatele, tak jako pero nepotřebuje věřit v člověka, který jím píše. Naopak Bůh musí věřit v něj, že splní svůj úkol, že vydrží nápor spojený s jeho vykonáním. Tyto reflexe vrcholí v explicitu knihy, kdy se Čelakovský vzpouzí smrti výctem toho, co má ještě udělat, a kdy se na Boha obrací: „*Dej mi, Pane, prosím znamení, že mi věříš, že setrváváš ve své hluboké víře.*“ (166)

Macurovu elegickou skladbu kompozičně rámuje motiv tzv. many nebeské. Nepříliš častý botanický úkaz v povětří se vznášejících kořenů krtičníku překvapil rodinu Čelakovských na jedné z vratlavských procházek, líčených v úvodu *Gubernantky*. Hrst těchto žlutavých kuliček tehdy nechal otec uschovat svému synovi Ladislávkovi do jejich herbářových sbírek. Ladislávka, jemuž se snaží předat i své přesvědčení, že jedině práce má naplňovat lidský život, pak na smrtelné posteli prosí, aby mu krabičku s „manou nebeskou“ přinesl.

Opakování motivů, jejich rozvíjení, zmnožování konotací je pro Macuru jedním ze základních prostředků vytváření textu. Za leitmotiv zvolil také ženskou dělohu, místo ukrývající tajemství zrodu lidské existence. V souvislosti s jejím latinským pojmenováním uterus připomíná též anglický výraz utter (promluvit) a možnost, že právě odtud se ozývá prazákladní a věčná řeč lidského rodu. Zprofanované tvrzení, že ženy myslí a cítí dělohou, které ve snaze znevážit manželčiny námitky používá rovněž František Ladislav, se tak dostává do zcela odlišného, úctyplného kontextu.

Vrací se, a to třikrát, také motiv milování se při Toniččině nemoci. Poprvé a podruhé jde o dva pohledy na stejnou scénu, vnímanou s útrpnou snášlivostí na straně jedné a na straně druhé víceméně jako naplnění neodbytné biologické potřeby. Potřetí, kdy na smrt nemocná Antonie sama přichází za Ladislavem, má tento horečnatý akt charakter vzpoury; vzpoury zdůrazňující, že jde o jediný prostředek, jímž člověk může dosáhnout vítězství nad smrtí – sice ne osobního, ale obecně lidského.

Opakování některých motivů spoluvytváří vazby mezi jednotlivými díly Macurovy tetralogie. Když například Čelakovský na podzim 1848 dorazí do Prahy na oslavu pěti set let trvání tamní univerzity a místo zakázaných oslav se mu dostává od každého poukazů na stopy červnových zápasů a zmatků (což ho silně znechutí, sám totiž před revolučními požadavky preferoval pravopisnou reformu) – vznikla tak kondenzovaná připomínka dějů podrobně vylíčených v *Komandantovi*. Postava Johanna Manna se několikrát vynořuje hlavně v Antoniině pásmu – jednak jako jeden z jejích dřívějších obdivovatelů, jednak pro svou „hrdinskou“ smrt na barikádách. Před koncem prózy, když se Antonie chce alespoň pohledem rozloučit s odsouzeným Pepim Fričem, deportovaným do komárenských kasemat, zahlédne místo něj v kolemjedoucím kočáře lékaře Máchala (dost možná ale šlo o jeho pacienta Ferdinanda). Společný je také motiv pimprlat voděných na provázcích principálem: v *Gubernantce* funguje jako leitmotiv, v *Medikovi* se stal jedním ze základních témat i stavebních principů.

Macurova tetralogie je propracována do nejmenších detailů, včetně těch jazykových. V *Gubernantce* se objevují vedle dobových výrazů a vazeb také jazykové hříčky, organicky a efektivně jsou v tomto směru využity i lingvisticko-etymologické disputace Čelakovského se studenty (například úvaha nad rozdílem mezi krkem a šíjí se stává jedním z dalších leitmotivů textu). Lidová přísloví, další předmět Čelakovského badatelského a sběratelského zájmu, patří k identifikačním znakům jeho vypravěčské linie – *Přičinlivý žije dvakrát. Život na povříse visí. Špatný dům bývá, kde kohout mlčí a slepice zpívá. Tisíckrát nic tahouna umožilo. Nakonec smrt všechny v jeden snopek sváže.*

Prozaické návraty do devatenáctého století, které ve větší či menší míře souznějí s postmoderním diskurzem, nejsou v české polistopadové próze ojedinělé. Za všechny možno připomenout *Cestu do pekel* Václava Vokolka či *Hastrmana* Miloše Urbana. K Macurou oblíbeným reinterpretačním tradičním mýtů a příběhů možno nalézt

v soudobé české próze paralelu třeba v díle Jiřího Drašnarova *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu*, ve slovenské literatuře pak například v románu Dušana Mitany *Hľadanie strateného autora (Rozhovory s Luciferom)*. Originální přínos Vladimíra Macury v tetralogii *Ten, který bude* (a zejména pak v *Guvernante*) spočívá především v jeho civilním traktování osudů osobností známých z literárněhistorických prací a učebnic, v jeho zasvěceném a neidylyzujícím zpřítomnění jejich všedních životních radostí a starostí, aniž by bylo zkesleno či zneváženo to, čím každodennost přesáhli, nebo alespoň usilovali přesáhnout.

Ukázka

Má tu být elegické *distichon*, hexametř se má snoubit s pentametrem jako muž se ženou, mužský hlas a ženský hlas se střídají, doplňují se, nejskvostnější klasický rozměr to je, nic není lepšího než tento dvojzvuk, než tento souzvuk mužské a ženské duše. A přece jsou o samotě – muž i žena, přece jsou každý zvlášť. A v jakém *metrum* že to píše náš poeta? Raz dva tři čtyři pět šest – dvanáctislabičný *iambus*! Co je to za míru? K čemu je to dobré? A tady a tady – slabika chybí a tady přirozeně zase přebývá! Ani na prstech neumí počítat a už se chce pouštět s Klopstockem do křížku! Hlavně, že se Bohem ohání! Bůh mu nakonec vjede do básně na oslu jako *deus ex machina* a celý ten zmatek má dojít vykoupení? A kde je ten Bůh vlastně? Nevidím ho tam. Leda osel zůstal a líně okusuje bodláčí.

(27–28)

V poslední době je mi prostě všeho nesmírně líto, všech okolo, jak se rodí a pak zase umírají, jsou tu tak krátce, jenom aby poznali smutek z uplývání, jako květiny vadnou, Hedvika a Marie, malý Klemens, Hanynka a Boženka, Emma a Wilhelm Krausovi, moje Aninka, ale i ti bezejmenní, které jsem neznala, jenom z čísel v novinách jsem se dovídala, že byli a umřeli, ve Vratislavi, ve Strakonících, všude kolem. I těch, co žijí, ještě žijí, je mi líto, sebe samé je mi líto, dětí, Františka.

(153)

Vydání

Guvernanka, Mladá fronta, Praha 1997; 2. vydání in *Ten, který bude*, Hynek, Praha 1999.

Ceny

Státní cena za literaturu 1998.

Reflexe

Epický obraz Čelakovského, který Macura ve svém románu *Guvernanka* vytvořil, se může zdát pro obdivovatele českých obrozenců, ctitele bronzových pomníků českých vlastenců, nepřijatelný, svatokrádežný. Nemyslím si to. Macura Čelakovského odbronzoval, zlidštil ho, byť ho nevybavil zrovna ideálními lidskými vlastnostmi (ukázal ho jako ješitu, žárlivce, málo

citlivého souložícího manžela, politického konzervativce, ba zbabělce apod.). Pomocí elegie ho včlenil do proudu času a ukázal ho jako osobnost, která pochopila osudovou sílu ubíhajícího času, v němž má člověk naději jen v *papírovou věčnost* (*Guvernantka*, s. 60). „*Vlastně v tom je podstata ELEGIE... Když život neskutečně rychle proteče a zmizí.*“

Bohuslav Hoffmann: „Literární věda a beletrie v čase postmoderním (Pokus o portrét literárního vědce, sémiotika a prozaika Vladimíra Macury)“, in *Přednášky z XLIII. běhu Letní školy slovanských studií*, LŠSS FF UK v Praze, 2000, s. 143.

Na Macurovi se ukazuje šťastné spojení literárního teoretika (podobně jako u D. Hodrové či J. Kratochvila) a praktika. Vypravěčský úhel se neustále proměňuje z muže na ženu, přičemž vnitřní monology a rozličné názory na tutéž skutečnost jsou čtenářskou lahůdkou. Přes archaizující ozvláštňení jazyka neztrácí text čtivost a dramatičnost.

Filip Tomáš: „S Macurou u Čelakovského a Rajske“, *Právo* 17. 12. 1997, s. 8.

Zbývá tedy otázka, je-li Macurova „*Guvernantka*“ celkem úspěšným populárně-vědeckým pokusem o oživení našich národních klasiků, nebo spíše umělecky neodpovědnou historizující prózou.

Markéta Kořená: „Bude literární věda literaturou?“, *Lidové noviny* 14. 3. 1998 (příl. *Orientace*).

Rafinovaný dvojhlas, který tu Macura zkomponoval, má mnoho jemných odstínů, řadu vrstev, které dohromady vytvářejí komorní drama. To přibližuje nejen dobu a – pro některé možná trochu rouhavě – její protagonisty, spor generací, svár mužského a ženského principu, ale je také – jak to snad ani jinak v postmoderním věku nejde – dramatem psaní, táže se skepticky po smysluplnosti tvorby, po pachtění za kunderovskou „nesmrtelností“. Zdá se ale, že takové romány, jako je *Guvernantka*, už tím, že existují, obsahují i kladnou odpověď.

Jiří Rulf: „Vladimír Macura: Guvernantka. Elegie je stýskání po vzdáleném a nedosažitelném“, *Reflex* 1998, č. 12, s. 53.

Slovo autora

Fascinuje mě možnost psát fiktivní příběh, vymyšlený příběh v mezerách mezi dokumenty. Tedy psát tak, aby se nedal najít dokument, který by to, co vyprávím, vyvrátil. Aby nikdo nemohl říct, poslyš, ale tvá fabulace odporuje tomu a tomu dopisu a tomu a tomu sdělení, které máme dochováno. Chtěl bych psát tak, aby vše, co známe z dokumentů, vytvářelo pevnou kostru, kterou jen drobným pootočením, mírným dotvořením mohu změnit tak, aby sdělila to, co mám na srdci. Říkám tomu sám pro sebe technika samorostu. Přijímám prostě daný historický materiál, a tam, kde bohyně Klió není ve střehu, nenápadně zasáhnu. Přesto však, že mi velmi záleží na tom, aby mé prózy fungovaly jako jakési retro minulého století, neusiluji o rekonstrukci. Ve stylu „retro“ jen pojmenovávám to, co cítím jako důležité právě teď, na konci století dvacátého, a já osobně. Historická kulisa mě samozřejmě baví a chtěl bych ji mít

co nejpravděpodobnější, ovšem nerad své prózy beru jako historické romány. Když se díváme na Formanova *Amadea*, taky ho nevnímáme jako historický film, i když jeho historická stafáž je přesvědčivá a fascinující.

„Rád měním kůže“ (rozhovor vedl Jan Sulovský a Lubomír Machala), *Aluze* 1998, č. 2–3, s. 52.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Žilina, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1995, č. 2, s. 59–66; B. Hoffmann, *Tvar* 1999, č. 14; týž, *Přednášky z XLIII. běhu Letní školy slovanských studií*, Praha 2000, s. 139–149; P. Gierowski, *Česká literatura* 2002, č. 5, s. 507–510; P. Janoušek, *Česká literatura* 2003, č. 5, s. 546–559.

RECENZE: M. Jungmann, *Nové knihy* 1997, č. 47/48; F. Tomáš, *Právo* 17. 12. 1997; F. Všeticka, *Alternativa nova* 1997/1998, č. 9/10; V. Novotný, *Týdeník Rozhlas* 1998, č. 7; B. Dokoupil, *Tvar* 1998, č. 4; P. Janoušek, *Tvar* 1998, č. 6; J. Rulf, *Reflex* 1998, č. 12; J. Peňás, *Respekt* 1998, č. 21, též in *Deset procent naděje*, Praha 2002, s. 68–69; M. Kořená, *Lidové noviny* 14. 3. 1998 (přil. *Orientace*); J. Chuchma, *Mladá fronta Dnes* 4. 5. 1998; M. Valášek, *Lidové noviny* 25. 6. 1999; D. Hodrová, *Tvar* 1999, č. 14.

Lubomír Machala

JOSEF ŠKVORECKÝ: NEVYSVĚTLITELNÝ PŘÍBĚH ANEB VYPRÁVĚNÍ QUESTA FIRMA SICULA

(1998)



Nevysvětlitelný příběh Josefa Škvoreckého (* 1924) sice na první pohled nepatří do kontextu autorova díla, jde však o tzv. klamání tělem. Dobrodružný příběh z antiky a pseudovědecké bádání o osudu jistého rukopisu je ve skutečnosti niternou výpovědí. *Nevysvětlitelný příběh* nenápadně a přitom nenásilně zapadá do celého dosavadního autorova života a tvorby: je v něm obsažen vzdálený odlesk Dannyho Smiřického, osudy spisovatelů, kteří se znelíbí moci, hrátky se slovy a idejemi, ale také je to zřetelný hold slovesnému umění, detektivním příběhům, velkým spisovatelům a hlavně Edgaru Allanu Poeovi.

Škvoreckého román je formálně členěn na tzv. *Questův rukopis* (*Narratio Questii*), odborný výklad editora Patricka Oliviera Enfielda a dopisy čtenářů, provázené další reakcí editora. Na první pohled je zřejmé, že text má vzbudit dojem seriózní badatelské práce, totiž kritického vydání nově objeveného antického pramene. Protože jde již o čtvrté vydání (ovšem první v českém jazyce), je původní text, tedy *Questův rukopis* a editorův komentář, doprovázen reakcemi čtenářů předchozích, cizojazyčných vydání.

Hlavní postavou příběhu je, jak napovídá titul románu, římský mladík a posléze muž, občan Questus Firmus Siculus, současník Augustův a Ovidiův. O jeho životních osudech vypovídá sedm pergamenových svitků, nalezených výpravou profesora Langhorna v mayském Copánu. Cesta latinského textu přes Atlantický oceán se ihned stává jedním z diskutovaných témat. Samotný text je Questovou autobiografií, jakoby deníkem či zaznamenanými vzpomínkami od doby veselého dospívání k vyžívání v muže. Questus na sebe chtě či nechtě prozrazuje mnohé – očividné jsou jeho technický talent i touha po objevování a cestování. Nejdůležitější je však otázka identity a osudu Questova otce, kterým není nikdo jiný než Publius Ovidius Naso, římský básník, jehož životní příběh dodnes vzbuzuje otázky a zájem badatelů. Právě jemu věnuje Questus ve svém vyprávění nejvíce prostoru, přičemž mimo jiné objasňuje konec básníkovy života. Ten nezemřel v Tomidě (Konstanci), jak se obecně předpokládá, ale pod pseudonymem se odebral do Vindobony (Vídne), kde psal divadelní hry-frašky. Úryvek jedné z nich Questus zaznamenal. Vzhledem k tomu, že se léta na pergamenovém svitku negativně podepsala, stává se Questovo vyprá-

věni s postupem času více a více fragmentární (a je doplňováno na základě odhadů a interpolací). Co se stalo s Questem Siculem později, o tom nám *Narratio Questii* mnoho neříká. Jisté je, že z Říma odjel na lodi, hnán svou cestovatelskou touhou, a nakonec se dostal do zatím neprobádaných končin.

K samotnému *Narratiu* jsou připojeny *Vysvětlivky* a *Komentář* editora P. O. Enfielda věnované popisu řeckých reálií a vědeckému výkladu některých sociálních jevů a technických detailů, zmíněných v *Narratiu*. Kromě toho Enfield dospívá ke spekulativním závěrům ohledně Ovidiovy smrti, o destinaci Questovy poslední životní cesty a o technice, kterou pro svou plavbu použil. Editor dochází k závěru, že nadaný římský vynálezce Questus zkonstruoval parní stroj, pomocí kterého překonal Atlantik.

Finální částí knihy jsou *Dopisy čtenářů*. Ke každému z nich je připojen zvláštní komentář, v němž editor Enfield vyhodnocuje věcný přínos čtenářských postřehů a informací pro možné odborné závěry. V prvním dopise upozorňuje Francouz A. Fouillet na podezřelou podobnost Ovidiovy frašky (jak ji částečně zachytil Questus ve Vindoboně) a hry reálně žijícího francouzského dramatika George Feydeaua *La Puce à l'Oreille*. V dalším dopise se od jistého pana Ceeha z Berlína dozvídáme, že během druhé světové války byl na Kerguelenách objeven ponorkou UB 1809–49 pergamen, který obsahově navazuje na „mayské“ *Narratio Questii*. Svitek s názvem *Zpráva Q. F. Situla o událostech na ostrově Tesalus* líčí další z Questových výprav, tentokrát do nitra Antarktidy, a editor Enfield poukazuje na to, že Questův životní příběh jako by se propletl s příběhem fiktivním – románem E. A. Poea *Vyprávění Arthura Gordona Pyma z Nantucketu*. Konečně ve třetím dopise upozorňuje francouzská znalkyně díla Julesa Verna M. Blaise na to, že ve Verneově románu *Ledová sfinga* byly na konci vymazány pasáže zmiňující ostatky neznámého římského ozbrojence, jehož štít nesl sotva čitelné znaky *Q...MVS SIC...*

Klíč k uchopení tohoto románu nabízí sám autor již v samotné dedikaci, která zní: „*Zdeně tento žert k čtyřicátému výročí.*“ Další indicií je pak již jméno „překladatele“ románu do češtiny – Daniel S. Miritz (Škvorecký se již jednou podepsal touto zkomoleninou jména svého románového alter-ega Daniela Smiřického, a to pod vydání Hrabalových *Ostře sledovaných vlaků*).

Tedy *žert*. Román je opravdu do velké míry žertováním mezi autorem a čtenáři i literaturou jako takovou. Je zároveň hrou, která autora jistě baví a která může bavit i čtenáře, pokud na ni přistoupí – například tak, že se vydá po stopách v textu porůznu rozesetých. K těm patří v první řadě osobní jména, popřípadě názvy děl – v mnoha případech odpovídají historické skutečnosti: Publius Ovidius Naso bezpochyby žil, stejně jako francouzský dramatik Feydeau. Reálně existující je i jeho hra *La Puce à l'Oreille*, v češtině známá pod titulem *Brouk v hlavě*. Jules Verne a jeho román *Ledová sfinga* jsou českému čtenáři též obecně známí. Jiná jména jsou zakódována v akronymech a slovních hříčkách – iniciály fiktivního editora Patric-

ka Olivera Enfielda odkazují zcela jasně na Edgara Allana Poea a tato aluze je dále v textu zdůrazňována několikrát poukázáním na Poeův (jediný) román *Vyprávění Arthura Gordona Pyma z Nantucketu* (*The Narrative of A. G. Pym of Nantucket*, 1837); stejným směrem navádí také typové označení německé ponorky, která měla nalézt další fragment Questova vyprávění, vycházející z životních dat tohoto amerického spisovatele (1809–1849).

Škvorecký však nevzývá pouze Poea, k němuž chová již dlouho čtenářskou a badatelskou náklonnost. Pokud první část Questova rukopisu nalezla výprava Miskatonické univerzity vedená profesorem Howardem Phillipsem Langhornem, čtenář znalý makabrních a fantastických románů pochopí v této konstrukci odkaz na dalšího amerického prozaika, H. P. Lovecrafta. Výše zmiňovaní autoři navíc tvoří specifický triumvirát: na Poeův román volně navázal Lovecraft ve svém díle *V horách šílenství* (*At the Mountain of Madness*, 1920) a také Verne ve své *Ledové sfínze* (*Le Sphinx des glaces*, 1897). Škvoreckého *Nevysvětlitelný příběh* tak tedy tvoří jakousi předmluvu, či spíše *předehru* k této trojici.

Jinou skupinu jmen v románu tvoří ta, s jejichž nositeli se Škvorecký osobně setkal, ať už je to „verneoložka“ Muriel Blaive, či profesorka němčiny Eva Althammerová. U odhalování těchto výpůjček a aluzí však může mít nepoučený čtenář problémy a román v této rovině funguje spíše jako privátní žert mezi Škvoreckým a jeho přáteli, případně nejasvěcenějšími odborníky.

Konečně i ke jménu samotného hrdiny lze přistupovat jako k šifře: latinské *Siculus* svádí, především při dalším skloňování, k záměně za české „šikula“, jde tedy o jisté *nomen omen* v souvislosti s Questovým technickým talentem a vynálezavostí. Podobně pronomen *Questus* v sobě nenápadně ukrývá anglické slovo „quest“, tedy „výprava“ či „pátrání“. Jsou to vše indicie pro čtenáře zdůrazňující, že pátrání a odhalování (a hra s tím spojená) jsou základní kameny Škvoreckého románu. Pátrání v něm je navíc násobené: v první řadě je to Questovo pátrání po osudech svého otce, Ovidia; dalším je pátrání editora Enfielda a jiných badatelů po osudu Questově a jeho rukopisu a konečně text aktivuje pátrání čtenářovo po mnoha odkazech a aluzích na literaturu i realitu, které jsou v románu neoddělitelně propojeny. Tato metaliterární detektivka však není detektivkou dějovou, jakou bylo například Škvoreckého *Lviče*. Je to hra, ve které nemusí být všechny otázky zodpovězeny a ne všechny linie musí dodržovat striktní logiku.

Ve Škvoreckého *Nevysvětlitelném příběhu* převládá nad logickými detektivními postupy radost z vyprávění a z vytváření fikčního světa, který jakoby obohacoval i reálný svět čtenářův o nové historické objevy a vysvětlení. Podobnou hříčku s fikcí, realitou, historickými objevy a Julesem Vernem vytvořil u nás už dříve Ludvík Souček v trilogii *Cesta slepých ptáků* (*Cesta slepých ptáků*, 1964; *Runa rider*, 1967; *Sluneční jezero*, 1968). Škvorecký je ve své metaliterární detektivce někdy přímočarý (propojení *Questa* s Poeovým *Pymem*), jindy naopak až enigmatický, záměrně mlhavý. Tak

z části Ovidiovy hry, kterou Questus zhlédl a zapsal ve Vindoboně a která obsahuje evidentní erotické narážky, by čtenář mohl usuzovat, proč musel Ovidius odejít do vyhnanství. Ve Feydeauově frašce, která je tomuto pseudoovidiovu textu podezřele podobná, se také vše točí kolem nevěry – nakonec k ní však nedochází, na což již v románu upozorňuje P. O. Enfield. Byla tedy za Ovidiovým vyhnanstvím nevěra, či nikoliv? A je to v tomto románu vůbec důležité? Není, *Nevysvětlitelný příběh* je jasným důkazem, že ani život, ani literatura nefungují vždy podle striktních pravidel logiky a rozumového poznání.

Pokud by snad případný čtenář neodhalil přes všechny návody a odkazy princip pátrání a hry, na kterém je román vystavěn, je pro něj na závěr knihy připojen explicitní klíč v *Poznámce autora*.

Nevysvětlitelný příběh, jak předznamenáno, vskutku nevybočuje z celoživotní autorovy tvorby a Questus Firmus Siculus není nikdo jiný než Danny Smiřický posunutý v čase o dvě tisíciletí. Questus stejně jako Danny začíná coby pubertální mladík se zájmem o erotično, oba mají ve svém životopise krátkou vojenskou kariéru a nakonec i faktickou emigraci, která je ovšem u Questa spojená s dobrodružstvím, objevitelskou cestou přes moře. Questus má však mnoho společného také s Poeovým A. G. Pymem a Škvorecký tuto paralelu ještě podtrhl tím, že si do svého románu „vypůjčil“ několik vět z Poeova románu. Vzájemné vypůjčování či téměř krádeže literárních motivů a celých pasáží navíc vzdáleně připomínají ironické scény z akademického prostředí, jak je známe ze Škvoreckého *Inženýra lidských duší*.

Škvorecký však nevychází jen ze své literární a životní minulosti. Hlásí se především k fantaskním příběhům plným neznámých objevů a kontinentů, velkých dobrodružství a nebezpečí, které byly tak vlastní Poeovi, Lovecraftovi a mnoha jiným. Škvorecký se ale ve svých téměř osmdesáti letech představil také jako autor, kterému „nestačí“ jenom fantastický příběh: z jednoduché fabule vytváří komplikované metaliterární bludiště pro pobavení své i čtenářovo, cílem je hra o literatuře, s literaturou a v literatuře.

Nevysvětlitelný příběh však zároveň přesahuje hranice komedie se spoustou omylů a ptá se také, jaký panuje vztah mezi literaturou a realitou, jak hluboce se může prolínat reálný a fikční svět a jaká je moc napsaného slova. Paralela mezi Ovidiem, vyhnaným pro své verše, a autorem samotným je nabílední (i když by zároveň v rámci fikčního světa mohl Ovidius a jeho – románová – divadelní hra o nespáchané nevěře tvořit variantu třeba k hrdinovi Kunderova *Žertu* a jeho nešťastné pohlednici).

Nejenom sílu slova demonstruje a zpochybňuje Škvoreckého román, relativizuje a zlehčuje také hranice lidského poznání, logiky a vědeckých metod, kterými „zkoumá“ svůj (pseudo)manuskript. Jde o úvahu hlubší a kritičtější, než když před třiceti lety ironicky demystifikoval seminární práce studentů literatury ve svém *Inženýru lidských duší*, kde šlo spíše o vtip, byť namířený proti akademičnosti vzdělání. Jde

o rozpad referenčního rámce jedince v (post)moderní společnosti, byť schovaný za dobrodružný příběh římského mladíka a moderního čtenáře.

Postupy alternativní historie v současné české próze uplatnil kromě Josefa Škvoreckého například také Josef Nesvadba, a to v románu *Peklo Beneš* (2002). *Nevysvětlitelnému příběhu* se ovšem svými otázkami verifikace lidského poznání, se ztrátou schopnosti a možnosti reference k realitě a smazávání hranice mezi realitou a fikcí více blíží Urbanova *Poslední tečka za Rukopisy* (vyšla také 1998).

Ukázka

Svitek III.

Fragment 1.

...ale Proculeia se jen smutně usmála a zavrtěla hlavou. „Mně taky není úplně jasné, jak to má (asi 3 sl.) Agricola“, ale Questus je hlava. (2 ř.) jsem se o to nepokoušel. Proculeia hleděla na moře, vídal jsem ji často s tím výrazem. Seděla na terase a já nevěděl, co se jí asi honí v hlavě. Smrt otcova...

Fragment 2.

...Jel jsem do Říma a nemohl jsem vypudit z hlavy myšlenku na matku, jak náhle, s jakousi vášní, skoro vykřikla: „Mstí se mu!“ a hned zmlkla a už jsem z ní...

Fragment 3.

...smutné čtení. Pamatuješ, jak jsme tamhle v knihovně poprvé četli Umění milovat? To jsme netušili, že –“ zadíval se na moře, slunce se mu zatřpytilo v jezdeckém prstenu...

(37)

Vydání

Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula, Spisy Josefa Škvoreckého, sv. 11, Ivo Železný, Praha 1998.

Překlady

Anglicky (2002): *An Inexplicable Story, Or, the Narrative of Questus Firmus Siculus*, Key Porter Books, Toronto.

Reflexe

Škvoreckého nový román je (zcela v duchu Poeově) románem o mysteriu života a literatury, které neustále překračuje hranice rozumového poznání. Naivita Questova se pouze obtížně dopátrává pravdy o okolnostech života a smrti jeho otce. Vědecky racionální vykladači jeho textu pouze vrší na sebe falešné záhady, protože věci, které nejsou rozumově vysvětlitelné, pro ně neexistují. Řetězení omylů je hlavním kompozičním principem, který ironizuje snahu racionalizovat a systematizovat i rozumem neuchopitelné. Tak jako v *Příběhu inženýra lidských duší* čerpá Škvorecký ze své zkušenosti z amerického a kanadského univerzitního prostředí. Jeho lehká, zábavná próza v duchu a stylu Poeově klade otázky po vztahu člověka k tomu,

co přesahuje jeho poznání. [...] Jako celek dospívá text teprve v závěru k odhalení všech literárních mystifikací, záhady však zůstávají záhadami a Škvorecký bořitelem falešných mýtů, tentokrát ne ideologických, ale spíše noetických a literárněvědných.

Helena Kosková: „Nový román Josefa Škvoreckého“, *Tvar* 1999, č. 7, s. 13.

Jde o text, který i v případě tak variabilního spisovatele, jakým je Škvorecký, vypadá na první pohled neobvykle: jako nějaká literární stavebnice poskládaná z průhledně mystifikujících součástí, jež si pro zábavu sestrojil a vzájemně propojil excentrický profesor literární komparatistiky na penzi, na níž se příjemně nudí, a tak se zabývá fantazírováním à la „co by kdyby“. Skutečně, čteno bez alespoň přibližného vědomí kontextu a bez jisté znalosti autorových preferencí a zálib může poslední Škvoreckého knížka působit jako výstřelek, jako něco sice „pozoruhodného“, erudovaně „složeného“, ale zároveň podivného a do sebe uzavřeného. Zkrátka jako rozmar starého literáta a učence, v každém případě pak nejméně „realistická“ Škvoreckého kniha, jež je celá zasazena do světa literární umělé reality a je vlastně odkazem jen a pouze k literatuře.

Jiří Peňás: „Edgar Allan a Smiřický. Poeovská pokušení Josefa Škvoreckého“, *Respekt* 1999, č. 5, s. 18.

Dvě slova z exponovaných míst textu, která nový román Josefa Škvoreckého až dotud nejpřesněji vysvětlují, jsou žert a stroj. Slovo žert dostává čtenář hned úvodem v dedikaci „*Zdeně tenhle žert...*“ – tedy jako svého druhu klíč ke všemu, co bude následovat. [...] Slovem stroj se tu pak odpovídá nejen na jednu z hlavních otázek nastolených questovskými zlomky. Přiléhá i k chodu románu samého. Jeho různé součásti do sebe zapadají jako ozubená kola, skladebný rytmus má patřičné tempo i gradaci. Pokud jde o vypravěčský výkon v užším slova smyslu, je to jistě zásluha autora. Così z mechanické dokonalosti *Nevysvětlitelného příběhu* jde však na vrub i žánrovému východisku. [...] Teprve poslední třetina románu tedy vnáší skutečné tajemství ne snad do Questova příběhu, ale přímo do vztahu mezi literaturou a skutečností, jenž je jako problém v románu neustále na různých úrovních nastolován. Naděje, že lze odpovědět na otázku Jak to bylo doopravdy, mizí v nenávratnu.

[...] Nový román Josefa Škvoreckého se tak v posledku z kritické detektivky proměňuje v láskyplný hold literatuře, která neexistuje dříve ani později než život a z níž se nedá ani na nejavantgardnějších plavidle interpretace doplout nikam jinam než zase do literatury.

Pavel Janáček: „Ovidius, Poe, Verne, Škvorecký a román, který jede jako stroj“, *Mladá fronta Dnes* 8. 2. 1999, s. 12.

Bibliografie ohlasů

KNÍŽNĚ: H. Kosková, *Josef Škvorecký*, Praha 2004.

STUDIE: P. Bílek, *Týden* 1999, č. 42, s. 52–54, též in *Danny* 2000, prosinec, s. 34–36; V. P. Polách – I. Procházková, *Cesta tam a zase zpátky v české literatuře*, Praha 2003, s. 173–186, též zkráceně in *Danny* 2003, č. 1, s. 18–26; A. Vidmanová, *Česká literatura* 1999, č. 5, s. 554–557.

RECENZE: J. Jandourek, *Souvislosti* 1998, č. 3/4 (37/38); H. Kosková, *Tvar* 1999, č. 7; J. Peňás, *Re-spekt* 1999, č. 5, též in *Danny* 2000, prosinec, též in *Deset procent naděje*, Praha 2002, s. 85–88; J. Lukeš, *Literární noviny* 1999, č. 6; J. Suk, *Nové knihy* 1999, č. 8; P. Janáček, *Mladá fronta Dnes* 8. 2. 1999, též in *Danny*, prosinec 2000; J. Loewy, *Lidové noviny* 26. 10. 1999; P. Adler, *Danny*, 2003, č. 1.

Vladimír P. Polách

JAN VRAK: OBYČEJNÉ VĚCI

(1998)



Obyčejné věci Jana Vraka (* 1967) jsou první autorovou prózou po dvou básnických knihách (*Boewulf*, 1990; *Ostrava*, 1990). Po *Obyčejných věcech* následovaly méně vypjaté prózy – knihy bez lineárního příběhu tvořené drobnými postřehy a zamyšleními. Tuto část Vrakovy tvorby nejlépe vystihuje podtitul zatím poslední z nich – *Dokonalost nože* (2004), který zní *...z knih, ze snů a skutečnosti*. Do tohoto okruhu patří ještě knihy *Osm hlav* (2000) a *Potom* (2003). Jan Vrak je také autorem biografie *Pan Kamarád* (2001).

Už zběžný pohled na grafickou podobu textu *Obyčejných věcí*, na rozvětvený poznámkový aparát za hlavním textem, poznámky pod čarou i nad čarou, užití různých fontů a typů písma atd. čtenáři naznačuje, že bude svědkem literárního experimentu. *Obyčejné věci* jím vskutku jsou – a to především pokusem o sebenalezení toho, kdo se právě *takto* strukturovaným textem chce vyslovit.

Hlavní hrdina a vypravěč Jan Vrak se snaží poznat historii svého rozvětveného rodu. Objevit si pro sebe, odkud pochází, jaké dědictví musí převzít, kým vlastně je. A protože už není nikoho, kdo by mu mohl podat nějaké informace (všichni příbuzní jsou již po smrti), musí si osudy předků, a tedy svůj původ, zrekonstruovat sám. Ze vzpomínek, odkazů, dávných vyprávění. „*S tímto psaním je to, jako když nejméně dvacet let jen otvíráš dveře od pokoje, do něhož nechceš vstoupit.*“ (10)

Neobvyklou podobu textu *Obyčejných věcí* podmiňuje skutečnost, že proces sebenalézání je zde do značné míry vlastně procesem hledání způsobu, jak o sobě vyprávět. Vypravěč nechce a nemůže využívat už objevených vyprávěcích postupů. Pak by neobjevoval sebe, svůj původ, ale nějakou společnou duši, ducha: „*[...] ,zlý čaroděj [...] patří do prvních tvarů písmene [...], do proseb vět, do ukojujících souvětí, do uchopovaných jistot odstavců, do klidného vpíjení se kapitol, do pokračujících dobrodružství příběhu, do samého konce protahujícího se dědictví ohromných knihoven.*“ (10) Jde-li Janu Vrakovi o postižení svého rodu, tedy vlastní minulosti, vlastní čili jedinečné, musí i jedinečně vyprávět, nemůže sklouznout „*k jistotám odstavců*“. Proto také text klade velké nároky na čtenářovu pozornost a spoluúčast.

Stoosmdesátistránkový text je rozdělen na základní text, který nese název *Obyčejné věci* (9–133), a část, kterou autor pojmenoval *Poznámky k Obyčejným věcem*

(135–180). Samotný základní text je navíc nadále členěn – objevují se tu poznámky nad i pod čarou, někdy tvořeny jedním slovem (11), jindy rozvedeny do pěti stran (11–15). Texty, které se nacházejí v *Poznámkách* nebo v poznámkách, ovšem nemají v pravém slova smyslu poznámkový charakter. Někdy sice opravdu pouze doplňují základní text o další informace a zvyšují tím čtenářovu znalost kontextu právě znázorňované situace, jindy je citována dlouhá pasáž z dost možná fiktivní kroniky obce Náklo, často však jejich obsah tvoří vlastně kontinuální pokračování základního textu. Přesun do poznámky se v takovém případě může jevit jako bezúčelný, čtenář však při návratu do základního textu shledá, že situace nebyla prostě uprostřed rozvíjení přerušena a pouze mechanicky přenesena do poznámek, nýbrž že se zde, v základním textu, rovněž kontinuálně pokračuje, vyprávěč se jen nechá vést jinou událostí s původní situací nějak souvisící. Na prvních osmatřiceti stranách základního textu (dále už se totiž odkazy k poznámkám neobjevují), čtenář neustále listuje knihou, vyhledává, vrací se, přenáší informace – ovšem pokud přistoupí na hru a nechá se odkazy vést. V opačném případě však zřejmě musí text odložit úplně.

Ve Vrakově knize lze identifikovat několik podnětů k vyprávění, k hledání rodinných souvislostí. Autobiografický vyprávěč a protagonista se přestěhoval z rodného Slezska do hanácké vesnice Náklo, ze které pocházela jeho prababička, čímž vykonal migrační pohyb v právě opačném směru. V novém bydlišti však neustále naráží na věci, které ho nenechávají v klidu, vrací ho do sítě vztahů minulosti – do města, v němž se narodil a ze kterého sem utekl, do světa, z něhož vzešel, ale kterému nikdy neporozuměl, světa, který mu smrtí příbuzných zmizel: „*Matka do telefonu suše oznámila: ‚Maxa umřel, a já ‚bečalem‘, protože s ním je část nedopovězeného.‘*“ (114) Svou roli při rozhodnutí vyprávět také mohl sehrát fakt, že už od dětství cítí Jan Vrak dědičnou vinu za některé činy svých příbuzných – pradědeček Karl kolaboval s nacismem, otec vstoupil do komunistické strany. Svým vyprávěním je možná chce konečně pochopit, smířit se s nimi: „[...] *za ním běžel tou hroznou hanáckou rovinou jeho praděd Karl Roczbroi a prosil o milost, aby byl milosrdný a dobře ho vykreslil ve své knize, a on na něho volal z té výšky, musím tě mít rád.*“ (170) V neposlední řadě by se Jan Vrak tímto způsobem rád rozloučil s milovanou tetou Pauli: „*Teta Pauli, má Auguratrices, hadačka budoucnosti, ochraňovatelka před zlem a jeho duchy, jejich vyvolávačka a zařikávačka jejich moci minulé.*“ (149)

Kolektivní a individuální minulost se v textu *Obyčejných věcí* prolínají. Sestup do minulosti rodu je vždy i sestupem k minulosti národů střední Evropy a vždy i sestupem k sobě. Tyto sestupy jsou podnikány třemi hlavními proudy. Pasáže, v nichž je skládán obraz minulosti rodu, tedy období, k němuž vyprávěčova osobní paměť sahat nemůže, jsou prokládány scénami s rodiči (například cesta do nemocnice za tetou Pauli, procházející celým textem jako rámuující příběh), jež si vyprávěč uchoval z dětství v paměti, a faktografickými údaji z kroniky obce Náklo. Vyprávěný prostor tedy tvoří rodné Slezsko, nákelské reálie a všechna důležitá místa, kde žili vyprávěčovi předko-

vé. Otevírání a mapování tohoto prostoru se děje sledováním mnoha mikrodramat, v nichž jsou jednotlivé osudy zainteresovaných lidí a věcí neúprosně propojeny.

V důsledku toho, že osudy jednotlivých příslušníků geograficky i časově pokrývají téměř celou Evropu dvacátého století, se dá říci, že rodová sága v druhém plánu přechází v eposej dějin Evropy uvedeného věku. Rod, rodina jsou představeny jako síla, která vrhá jednotlivce do určitých souvislostí a určitého okruhu lidí, a tím vytváří prostředí a zážitky významné pro sociální i osobní identifikaci tohoto jednotlivce. V knize jsou prostřednictvím spleťtých osudů sledovány různé typy a roviny příbuznosti a přínařezitosti, do nichž bývá jednotlivec vřazen, aniž by si sám mohl vybírat – *rodina*, *rod*, *národ* atd. Vyprávěním se však vypravěč snaží převzít aktivní roli v příbězích rodinných příslušníků, vědomě si je přisvojit (aby právě vůbec bylo možné říci, že hovoří o *svém* rodu).

Rekonstrukce ztraceného světa v *Obyčejných věcech*, jakkoliv je závislá na fantazii vypravěče, musí splňovat hned několik podmínek. Především se opírá o resuscitaci zapomenutého jazyka: „Stal se hlavním hrdinou zmizelého světa, *zmizelého jazyka* – hrobů; *jména ryta do kamene jazykem, kterým napsat příběh – svůj – neumím.*“ (126) Některé „věci“ hledaného světa ani nejdou vyjádřit česky. Ve vyprávění se volně přechází z češtiny do polštiny, ze slezského do hanáckého dialektu, ať už v jednotlivých pojmenováních („*stál v polích a ruku svíral pod pažů a po tváři mu tékly slzy*“, 76), nebo v celých dlouhých promluvách: „*Janusz, już niemom vode, już niemom pramień, jestem starom babkom, nie moge chodzić do lasa, do gur a všisko, co bylo kiedysz, jest diszaj v bolašti i taźkym kamieņu karzelkami zamkniente.*“ (150)

K rekonstrukci také musí být připuštěno více hlasů: „*Nikdo nermulvil, lepkavost čehosi je hnala vpřed* – ,i když se nikomu nechtělo nikam chodit – *matka šla první. Otevřela ty dveře s kulatým okénkem. Byli v pokoji s úhlopříčnou prasklinou na stropě* –, a s okny, která nešla otevřít, *a té nesnesitelné a nedýchatelné lepkavosti bylo ještě více, až k zalknutí.*“ (20) Tato polyfonie (graficky signalizovaná například přechody od normálního písma ke kurzivě či použitím uvozovacích znamének) ukazuje, že vypravěčův hlas nikdy není „čistý“, sdružuje v sobě mnoho jiných hlasů, odposlechnutých nebo vymyšlených. Slouží však ještě jednomu důležitému účelu: znejasnit, kdo právě mluví. Zpochybňování identity předmětů i osob, záměna vlastností, uvádění navzájem nesouhlasících dat, jsou v textu *Obyčejných věcí* typické rysy znázorňování.

Smyslenost, propojenost všech postav a nespolehlivé údaje, hlavní znaky textu, jsou přitom k sobě v přímé úměře. Osudy postav se proplétají velmi často prostřednictvím nějaké *obyčejné věci* nebo činu. Například raketová pistole, kterou ve válce používal děda Karl, pocházela z uherskobrodské zbrojovky, v níž byl za války totálně nasazen vypravěčův otec Ludvík Vrak. Nebo: děda Karl je nejdříve vězněn a poté poslán na frontu u Stalingradu za napadení německého velitele, který se dvořil jeho milé, přičemž bratrem této ženy byl Miroslav Veselý, spolužák vypravěčova otce Ludvíka Vra-ka, čili právě ten člověk, který otce přiměl ke vstupu do komunistické strany. A dále:

Maxa a Karl, strýc a děda Jana Vranka, bojovali u Stalingradu každý na opačné straně fronty, kde se z nich stali jediní přeživší vojáci této bitvy – aby si po krvavých jatkách společně vykouřili cigaretu. Uvolněná obrazotvornost a neskrývaná nespolehlivost zdůrazňuje, že při hledání a nacházení podobných souvislostí nejde o to, co a kdy se skutečně stalo – vždyť celé vyprávění je přiznaná fabulace (vypravěč přímo říká, že z vyprávění tety Pauli o tom, jak to všechno bylo, si už nic nepamatuje, 38) –, ale o to, že právě takhle to *mohlo* být, že takové možnosti jsou zcela v řádu lidských dějin.

Samozřejmě se nabízejí otázky, jak může výmysl pomoci vypravěči při cestě za poznáním, a také, zda při hledání minulosti a identity vypravěče může prospívat vyprávění, v němž a jímž se neustále znejasňuje, kdo jej vypráví, a v němž je právě identita lidí i věcí tak často zpochybňována? Na první otázku patrně nejzřetelněji odpovídá samo Vrakovo rozhodnutí vyprávět, fabulovat – kdyby si myslel, že cesta k poznání vede jinudy, určitě by tak učinil. Rovněž se lze domnívat, že už tím, jak Jan Vrak rekonstruuje rodinné dějiny na pozadí dějin „velkých“, jak oběma rozumí a jak se k nim staví, sám sobě dává na srozuměnou, co je vlastně zač.

Druhá otázka vyžaduje odpověď rozsáhlejší: Zásadní roli ve vyprávění totiž hraje fenomén, který Jan Vrak nejčastěji nazývá *zlým duchem*. Zlý duch je pojmenování pro zlovolný princip, který provází dějiny celého jeho rodu. Dostává různá jména – „*rarach*“, „*poltergeist*“, „*slezský čaroděj*“ – a vtěluje se do mnoha podob, jednou se projevuje jako diktující komunistická moc, jednou jako nevysvětlitelná pohnutka zkratového činu, jindy jako příčina epileptického záchvatu (viz opakované zpochybňování identity). Dějiny vypravěčova rodu se tak současně jeví být dějinami zlého ducha. (Přestěhování do Nákla symbolicky završuje celou rodinnou ságu. Jan Vrak jím opisuje jakýsi dějinný kruh, dostává se do míst, odkud podle rodinné tradice zlý duch pochází.) Někteří členové rodiny svým aktivním podílem zmnožovali síly, které rozhodovaly o osudech milionů (kolaborující praděda), někteří naopak patřili právě mezi ty, kteří byli těmito silami zasaženi (děda Karl, strýc Maxa, teta Pauli). Dalším a s ostatními souvisícím popudem k návratům do minulosti je proto odhodlání vypořádat se jednou provždy se zlomyslným duchem, jehož působení pociťuje vypravěč už i sám na sobě (epileptické záchvaty, stále se ozývající hlasy, určité nelichotivé sklony): „*Stal se hlavním hrdinou boje se sedmi hlavami zlého ducha.*“ (126)

Vypravěč tak stojí před téměř neřešitelným problémem: jak vést souboj s duchem, když duch je nedílnou součástí jeho vlastní identity (koluje v jeho krvi s krví předků) a s jeho případným odstraněním hrozí i ztráta podstatné součásti samotného vypravěče? Na druhou stranu: pokud vypravěč ducha nepřemůže, bude jím nadále ovládán. Nevšímat si ducha nelze, neboť se na každém kroku plete do cesty. A odmlčení je ještě daleko horší, pak se totiž neděje vůbec nic (nedochází k žádnému poznání, celý proces je zastaven). Vypravěč sám nikdy nemůže poznat, zda za něj v tu chvíli právě nehovoří zlý duch. Od počátku si je dobře vědom, že duch může být docela dobře spoluvypravěčem. První věty *Obyčejných věcí* zní: „Báseň, na je-

jímž vzniku se spolupodílel pokoj, s prasklinou úhlopříčnou na stropě, tento nebo jiný. Nebo duch^{ia} zlý, který se v těchto pokojích zabydlel?“ (9)

Dokud se vypráví, hrozí, že tím, kdo má slovo, je duch. Ale to, co je na jedné straně hrozbou, může být na straně druhé jediným způsobem, jak zlého ducha nacytat: jediné ve vyprávění se totiž může duch prozradit. Ani pak ho samozřejmě nepůjde izolovat a vyjmout. Jako úkol si tedy vyprávěč *Obyčejných věcí* může stanovit pouze nepodlehnutí nadobro, nenechat pasivně slovo duchovi, zabránit mu v tom, aby to byl on, duch, kdo nakonec bude vyprávět jeho, Vrakův, vlastní příběh. Tato zvláštní sofistika tvoří hybný princip celého psaní *Obyčejných věcí* – vzpomeňme na citovanou pasáž ze strany 10, kde se explicitně vysvětluje, proč se vyprávění nesmí spokojit s obvyklými „jistotami odstavců“. Chce ztížit práci zlému duchovi, nenapodobitelným skládáním vět mu unikát. Opět se však lze tázat, zda ony nespolehlivé údaje (a vlastně celý komplikovaný text) jsou skutečně účelnou obranou proti duchovi, a nikoliv právě důsledky jeho působení...

Postupem času se vyprávěč přesvědčuje, že se mu může podařit zachránit duši před zlým duchem. Duše je tvořena právě ze zapomenutého a hledaného jazyka: „[...] duši svou ti nemohu dát, nevím, kde její je místo, nevím, z čeho je složena, i když si myslel, že právě mohla by být ze slov Pauliných.“ (106) Zapomenutá slova tety se nyní pokouší převyprávět, jeho duše je rozprostřena do vyprávění, které se stále rozvíjí, není dáno jako cosi hotového ke spolknutí – jako se nad zlým duchem nedá vyhrát, nedá se s ním ani prohrát, dokud se vypráví.

Vrakův autorský projekt poznávání minulosti a sebe sama je nakonec úspěšný. Ale vyvolává smutek. Pokud se totiž daří udržovat jedinečnost a neobecnost svého vlastního příběhu a pokud tím pádem může Jan Vrak zodpovědně prohlásit, že tento příběh jeho minulost i přítomnost uchopuje věrně, vyplývá z toho pro něj neradostný důsledek. Odvyprávěné už nelze změnit: „Není větší prázdna než prázdno z vykonaného poznání a pokroku, není větší marnosti, než když se ohlídím, jen čtyřicet let zpět, a není nejmenší naděje, že by se něco jen o malý kousek mělo hnouti.“ (127) Vyprávěč najednou vidí, že už nemůže zasahovat do vyprávěných událostí – právě proto, že tady a teď se mu jeví jako výstižné, právě s tímto vyprávěným se ztotožňuje. A pocit, že s ničím nelze ani o kousek „hnouti“ je také jediným možným důkazem toho, že si vyprávění neplynulo jen tak nazdařbůh, že jím něco bylo opravdu poznáno.

Próza Jana Vraha obsahuje i dějové vyústění všech důležitých příběhů – například už vzpomenutá cesta s rodiči za tetou Pauli do nemocnice dospívá ke své pointě – a postavy, jejichž osudy vyprávění sledovalo, se hromadně setkávají ve vyprávěčově snu – to vše v poslední kapitole s názvem: „...k mým prosbám k mému vyslyšení.“ (128–133) Vyprávění na tomto místě poskytuje hlavnímu hrdinovi jakési rozhrěšení. Janu Vrakovi je totiž po probuzení z onoho snu dovoleno prožít smíření, které – spolu s učiněným poznáním – odměňuje celé jeho hledání.

Pokus začlenit Vrakovu knihu tam, odkud se sama celou svou stavbou vyčleňuje, musí být vždy něčím doplněn. Budeme-li *Obyčejné věci* vkládat po bok rodovým epepějím jiných českých autorů, zmíníme, že na rozdíl od Jedličkovy ságy *Krev není voda* (1991), kde autor bilancuje a podává spíš ospravedlnění toho, co v životě dělal nebo dělat nemohl, a od Drašnarovy prózy *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu* (1996), kde vypravěč vystupuje jako zaznamenavatel a shromažďovatel globálních hrůz současnosti, je Vrakův ponor do minulosti především vzdáním holdu některým předkům, odpuštěním jiným z nich a nejvíce zjišťováním toho, co pro něj znamená být právě *jejich* potomkem. Snaha přičlenit *Obyčejné věci* k experimentálním prózám naráží na obtíž, že se nejedná o experiment, jehož výsledkem by bylo vcelku indiferentní zjištění, co lze v literatuře získat například zapojením moderních technologií. Máme tu totiž niterný pokus dobrat se vlastní identity. Nabízí se spíše srovnání se zarputile egoickým textem Kahudovy *Houštiny* (1999), s nímž má Vrakova próza společnou výrazovou neobvyklost i jeho soustředěnou podřízenost hlavnímu účelu – vydat počet sám ze sebe. I tu však lze nalézt jeden významný rozdíl. *Houština* je důsledně já-ská, nepouští ke slovu jinou perspektivu, každý zážitek v sobě nese odkaz pouze k izolovanému a osamělému já, podává vyčerpávající výčet vzpomínek osamělečkých prožitků, v nichž se současně jasně ukazuje, proč a jakými dobře známými mechanismy byl vzpomínající od malička uzavírán sám do sebe – a tento vzpomínající se svým psaním de facto dobírá zoufalého potvrzování vlastní osamělosti. S jistým zjednodušením lze říci, že *Obyčejné věci* nejsou tak zavínuté do perspektivy první osoby, mohou připustit jinou perspektivu, jiné hlasy a jiné osudy – vypravěč *Obyčejných věcí* nepocituje tak bezvýchodnou osamělost jako vypravěč *Houštiny*.

Ukázka

Ale nakonec přiložil k ráně obvaz z *glovy martvego žolnieľa Armii Červonej Manfreda Babuczca*, jehož jméno vyčetl ze *zkrvavené kšonžki žolnierskiej*, poté co ho rozstřílel z bezprostřední blízkosti raketovou pistolí – vyrobenou na jaře 42 v uherskobrodské zbrojovce, ve které je totálně nasazen *Ludvík Vrak* – poté, co nůž zbavil ho té kaše, co byla posledním článkem s pečlivě upraveným nehem ...

... a chytl se pažbiček znetvořivšího jej Schwarzelose vz. 7/12 a střílel hodinu a střílel den a měsíc, a proudy *Kazachů, Uzbeků, Tatarů, Arménů, Rusů, Čečenců, Lotyšů, Litevců, Moldavanů, Poláků* v ruských uniformách, *Němců* v ruských uniformách zabíjel po desítkách, stovkách a tisících – *anděl*, nejmladší chlapec z rodu *Roczbroiova*, otec mé matky – bratr tety Pauli – dědeček – kterého jsem *zase* uviděl v *svojich čterdžestu latach*.

(99)

Vydání

Obyčejné věci, Votobia, Olomouc 1998.

Reflexe

Vrak [napsal] svou románovou výpověď hlavně pro ty čtenáře, kteří vnímají psaní a četbu především jako nepřehledně zauzlený poznávací proces, v němž je možno se ztratit bez odhalení pointy.

Martin Pilař: „Telegrafické recenze“, *Host* 1998, č. 7, s. 79.

V této dokumentární i beletristické třišti získávají jednotlivé fragmenty půvab svou samoučelností a určitou vyvázaností z celku, která román zpestřuje a tematicky obohacuje. Vrak jako autor dává o sobě vědět svou básnickou manýrou, z níž nejnápadnější je asi už poněkud ohrané obracení slovosledu. Třeba říci, že patos a vpády lyričnosti naštestí nepřekrývají původní syrovost příběhů [...].

Libor Magdoň: „Telegrafické recenze“, *Host* 1998, č. 7, s. 80.

Působí to na první pohled skutečně jako neuspořádaná kořist z jakéhosi ztroskotaného archivu, nahodile sesbíraná bez zjevného pokusu o utřídění. Ale když už se pokolikáté vrátíš k odkládané lektuře, začínáš pocítovat přece jen skrytý řád, přinejmenším autorovo umanuté hledání ve zlomcích příběhů a událostí, které se řadí ke strhujícím příběhům naší doby.

Mojmír Trávníček: „Neobyčejné věci“, *Host* 1999, č. 2,
Recenzní příloha, s. 6.

Průnik k podstatě tohoto dílka a jeho následné pochopení mi podle všeho měla umožnit dadahra s pravítkem náhodně nořeným do knížky a četba takto vybraných stránek. Pro někoho pozoruhodný textový sendvič, pro mě nestravitelná, protože ještě syrová sekaná.

Petr Běleš: „Telegrafické recenze“, *Host* 1998, č. 7, s. 80.

Neznám žádnou jinou prózu, která by zmíněné prostředky [grafické možnosti, indexování atp., pozn. O. V.] aplikovala v takové míře a tak důsledně. Nasnadě je otázka, zda jde o pouhou schválnost, hru, či nezvyklý významotvorný prvek. Asi od každého trochu.

Lubomír Machala: „Neobyčejně o obyčejných věcech“, *Literární noviny* 1998, č. 36, s. 5.

Jako by nám autor každým zvoleným prostředkem textu, každou předloženou deformací, každým rozbitím právě dotvořeného opakoval: je mnoho významů, je mnoho vypravěčských strategií. [...] V *Obyčejných věcech* je položen důraz nejen na osudy, postavy, události vyprávěči blízké, ale také na „Já“, na individuální prožívání, na individuální poznávání jevů a činů zamlčovaných, individuální chápání událostí v osobní a společenské historii překrucovaných [...]. Tak, jako je zřetelná autorova touha po velkém příběhu, tak je také zřetelná neodbytná potřeba poznat, pochopit a najít subjekt – osobnost.

Iva Málková: „Krajiny paměti a nepaměti“ in Urbanová, Svatava – Málková, Iva:
Souřadnice míst, Ostrava 2003, s. 151 a 153–154.

Slovo autora

To, že o sobě říkám, že mám fantazii, neznamená, že ji skutečně mám. Některé lidi jsem o tom přesvědčil, a jiní mi nevěří, ani co by se za nehet vešlo. V *Obyčejných věcech* ti, co mi věří, se mohli dočíst o mé tetě Pauli. Sestře mého děda, která mi vyprávěla příběh mé rodiny do roku 1945 [...]. Můj otec [...] byl komunista a pamatuji se, jak mu to jednou jeho strýc Josef Šimoník, můj prastrýc Josef Šimoník zvýšeným hlasem někdy v sedmdesátých letech vyčítal. Otec neříkal nic. Jen před ním stál, co by taky říkal. Bylo mi tehdy otce líto a moc jsem tomu nerozuměl. Chytl jsem ho za ruku. Často, když jsme si měli něco říct, něco si vysvětlit, jsme se chytali za ruku a nic neříkali. Měl jsem rád, když mě otec za ruku chytl. Neměl jsem rád, když se mě kdokoliv jiný dotýkal [...]. Celý jeho, můj a náš život nebylo jen ono mlčení, byla tady teta Pauli a ta mluvila. Mluvila polsky. Mluvila německy. Já jsem ani jeden z těchto jazyků neuměl. Přesto si ještě dnes dovedu představit, jak mě její řeč doslova hypnotizovala. Celý jsem těžkl a nehybněl. Mrazilo mě v zádech. A chtěl jsem, aby to nekončilo [...]. „Aby to nekončilo“, to je přesně ten stav, když dočtu knihu, která je knihou. Přepadne mě zoufalství, „co teď bude, když to skončilo“? A to je myslím to, co bych přál každému čtenáři.

„Chtěl bych se těch lidí v knize dotýkat“ (rozhovor vedl Petr Hanuška), *Tvar* 2002, č. 4, s. 9.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: I. Málková, *Česká próza 90. let 20. století*, České Budějovice 2002, s. 142–145; táž in S. Urbanová – I. Málková, *Souřadnice míst*, Ostrava 2003, s. 144–156.

RECENZE: M. Pilař – P. Běleš – L. Magdoň – V. Novotný, *Host* 1998, č. 7; A. Haman, *Nové knihy* 1998, č. 30; L. Machala, *Literární noviny* 1998, č. 36; týž, *Romboid* 1999, č. 9; M. Trávníček, *Host* 1999, č. 2; A. Železná, *Sedmá generace* 1999, č. 2; V. Novotný, *Týdeník Rozhlas* 1999, č. 8; P. Hanuška, *Tvar* 2001, č. 17.

Oldřich Vágner

PETR „HRABOŠ“ HRABALIK: VIDĚNO SUDEM

(1999)



Petr „Hraboš“ Hrabalik (* 1962), bytostný rocker, se po počátečních básnických sbírkách s neotřelými názvy (*Bujaré výlety perverzní pomazánky*, 1991; *Pokusné stavy šílenství*, 1993; *Intim sprej*, 1997) přeorientoval na prozaické útvary. Útlá knížka *Expedice Paris '90* (1995) je záznamem cestování čtyř přátel do Paříže, ve kterém se objevují motivy procházející celou autorovou tvorbou: nonkonformní existence, hudba, dobré pití, drogová exaltace. Pro další prózy je příznačné osudové spojení s pražskou vinárnou U Sudu, jejíž název infiltroval také do jejich titulů: *Viděno Sudem*, volné pokračování *Mimo Sud* (2000), soubor fejetonů *Sběrné sudoviny* (2002).

Viděno Sudem autor označuje za zásadní dílo tzv. barového fotbalismu, čímž vystihuje tematickou základnu celé prózy. Centrálním dějištěm svérázné reportáže z mistrovství světa v kopané ve Francii roku 1998 se stává horní bar vinárny, ve kterém zanícený fotbalový fanoušek sleduje a komentuje televizní přenosy jednotlivých zápasů.

Kapitoly jsou nadepsány jmény dvou zápasících týmů, datem a časem jejich utkání. Fotbalové události tak mají přímý vliv na kompozici prózy, na její syžetové i fabulační utváření. Neznamená to však, že by se dějová náplň každé kapitoly rodila stejně. O některých zápasech vypravěč prohodí jen pár slov a kapitolka pak čítá jen několik řádků, jinde jsou místo fotbalu zaznamenány bujaré oslavy či fantaskní příhody. Rozsahem se text řadí k novele, ale svou jasnou a vyhraněnou koncepcí připomíná subjektivizovanou sportovní reportáž, sondu do života jednoho barového společenství, osobní deník. Dokumentárnost je v tomto případě podtržena i přesnou datací v názvech kapitol, připojeným přehledem výsledků z mistrovství a humorně pojatým slovníčkem, osvětlujícím výběrově fotbalovou terminologii. V komentářích a glosách ke sledovaným utkáním v sobě autor nezapře znalce naší a světové rockové hudby, výkony na hřišti srovnává s děním na koncertech či s poslechem oblíbených kapel. Fakta jsou kombinována s fiktivními příhodami, kromě reálných údajů se lze v knize dočíst také o existenci mimozemských civilizací, ve kterých se vyskytují stejní zarputilci propadlí fotbalu. Kromě prvků sci-fi autor implantuje do textu též řadu scén odkazujících na další žánry triviální literatury, ať už to je groteska, gangsterka či kovbojka.

V určitých pasážích se kromě využití žánrů populární literatury uplatňuje další postmoderní postup – manifestace antiiluzivnosti. Iluze zachycované reality je potlačena a je naopak zdůrazněna konstruovanost reflektovaného textu: „P. S.: *Jen tak mimochodem, čtenář si určitě povšiml jisté prvoplánovosti posledních dvou odstavců, takže vcelku správně nabyl dojmu, že jsem si ten závěr vymyslel. Ale nebylo to špatný, což?*“ (29) Oslovením čtenáře se utváří bližší kontakt mezi recipientem a tvůrcem, implicitní autor se zviditelňuje a odhaluje literární genezi zobrazovaného světa.

Prostředí hospod, restaurací, vináren patří v české literatuře k oblíbeným literárním motivům i tématům. Už v období národního obrození sehrálo toto místo důležitou socializační roli, nabízejíc otevřený prostor pro komunikaci v češtině. Během dvacátého století se v české literatuře zásluhou Jaroslava Haška, Bohumila Hrabala a dalších spisovatelů stala tzv. hospodská historika velmi oblíbeným narativním prostředkem. Hovory ve vinárně U Sudu se však vyznačují poněkud jinou determinací i atributy. Nemají totiž primární funkci zdroje zábavy, tím se stává sledování fotbalu. Ve vypravěčově ich-formě se projevuje subjektivní prožívání sportovních přenosů, nejedná se tedy o suchý, lakonický záznam utkání, ale o komentář ovlivněný nespoutanou imaginací. Jazyk občas sugeruje chaotické či fantasmagorické vnímání reality, podnícené kouřením „ušlechtilých travin“. Uprostřed sledování je pak přehozena výhybka směrem do jiného časoprostoru, kde se hlavní hrdina například v galaktickém souboji utká s odpornou nestvůrou.

Autentický nespisovný projev je prokládán knižními formulacemi, Hrabalíkem očividně s chutí vymyšlenými a používanými. Záleží na čtenáři, zda v nich zahlédne stopy ironické nadsázky, intelektuální poetickou hravost či poláčekovský naivismus malého kluka, který se pokouší napodobit mluvu dospělých a učebnicové vyjadřování. Kromě přechodníků tak v Hrabalíkově textu narazíme na jmenné tvary adjektiv (*podíval se jemně zčazen; zápas pln skvělých akcí; zjevně nasrán* apod.), nadneseně působí také postponovaná adjektiva (*pivo gambrinické; goal potomků Bismarkových*) nebo formulace typu: *Tu náhle konec půle; Jak krásná jsou prokletí tajů a zákoutí života, jež je spjat s hrou hybnou míčovou, zvláště pak fotbalovou!*

Přítom velmi záleží na tom, kdo bonmoty pronáší. Patent na svěží, jiskřivý humor vlastní a ten správný vhled do sportovního dění má dle všeho pouze uzavřené společenství štamgastů vinárny. K ústředním vinárenským divákům zápasů patří sám vypravěč, rocker, odborník na český bigbit a nejžhavější fotbalový fanda, dále hudební publicista, tajemně zachycovaný v textu pouze redaktorskou značkou –*rd*– (v úvodním poděkování za měsíc společného sledování zápasů si ji můžeme přiřadit ke jménu Radka Diestlera), a žurnalista J., pochybná existence nacházející se v důsledku požívání omamných či povzbuzujících látek věčně jinde než ostatní. Tito muži tvoří trojici hlavních zasvěcenců, těch, kteří jsou zaměřeni na obraz a zároveň jsou i „v obraze“.

Do party „my kluci co spolu mluvíme“ nemá možnost se nikdo dostat, nově přichází do vinárny U Sudu je většinou vnímán jako cizí, nezvaný element. S despektem

je pohlíženo na metalovou skupinu z jižní Moravy, jindy se nezávislí intelektuálové podivují nad tím, co z těch kopáčů (tj. dělníků) leze za věci. Ani podnikatelé nejsou vzati na milost, rocker ironicky hodnotí vizáž jednoho z nich slovy: „[...] muž ve *fiarovém saku, perfektně padnoucím na úplně jiného muže.*“ (106) Z osazenstva vinárny je respektován pouze záhadný muž v plstěném klobouku, a to díky výjimečné intuitivní (a správné) prognóze utkání.

Přes averzi štamgastů vůči novým hostům vábí vinárna U Sudu stále více návštěvníků. Sociálně uzavřený prostor se teritoriálně otevírá, vinárna se mění v rozsáhlé podzemní město: *„Je to prostě labyrint, který se odlišuje kupříkladu od Prahy jen tím, že zaplatpánbů nemá svého primátora a taxikáře. Kriminalita je díky užívání magických travin nulová a politiku vinárny lze shrnout do lapidárního dejte nám pokoj. Snad právě proto počet obyvatel rok od roku stoupá, a dokonce existují i návrhy o napojení vinárny na pražskou podzemní síť metra.“* (56)

Vypravěč se však nespokojuje pouze s teorií rozšiřování vinárenského prostoru směrem do podzemí a například také tvrdí, že nejdůležitější činnost – sledování fotbalových zápasů – má svůj dosah i mimo hranice naší planety. Mediálně zprostředkovaná utkání tvoří pojítko nejen mezi pozemskými fanoušky, vysílání směřující mimo naši planetu prodlužuje svou působnost (a s ní také důležitost) do odlehlejších koutů vesmíru. To potvrdí také návštěva mimozemšťanů ve vinárně a v epilogu dokonce vyjde najevo, že samotný vypravěč byl návštěvníkem ze vzdálené planety, který si nemohl nechat mistrovství světa ve fotbale ujít.

Ve *Viděno Sudem* občas probleskne také zmínka o území mimo vinárnu a zelený trávník, ale je dáno jasně najevo, že svět nespádající do fotbalového dostřelu (prostorově či významově) není důležitý. V roce 1998 se konaly kromě fotbalového mistrovství světa také parlamentní volby, které jsou v textu sice zachyceny, ale s výsostným nadhledem a (místy až křečovitým) humorem metaforizujícím jak tuto politickou událost, tak i zástupce jednotlivých volebních stran; kriticky je v dané souvislosti zmíněna také prodejnost a volební angažovanost některých kapel. Kritice neujde ani svět komerční zábavy (klíčové jméno Michal Zadávit kombinuje základ skutečného jména s vypravěčovou intencí, co by se s touto znovuvzkříšenou socialistickou hvězdou mělo stát), rozpínavost nadnárodních společností, nový drogový zákon apod. Tyto úvahové pasáže jsou však v textu marginální, vyplňují pouze hluchá místa přestávek mezi poločasy nebo jednotlivými zápasy a nanejvýš dotvářejí originální sportovní zpravodajství.

V neposlední řadě se Hrabalíkova kniha dotýká fenoménu fanouškovství. Jedna z postav se začte do prózy Oty Pavla *Dukla mezi mrakodrapy* a hodnotí její literární kvalitu: *„když o fotbale někdo umí napsat, moc hezky se to čte. Takže pro mě by se to ani nemuselo hrát, ale stačilo by o tom psát.“* (22) K Hrabalíkovým předchůdcům lze kromě Oty Pavla připojit také *Klapzubovu jedenáctku* Eduarda Basse nebo Karla Poláčka s jeho *Muži v ofsajdu*. Ani čas uplynulý od vzniku zmíněných knih nic nezměnil na zarputilosti fandovství a srovnatelná je též expanze fotbalového světa do života

literárních hrdinů. Obdobně i ve vzpomínkové autobiografii Nicka Hornbyho *Fotbalová horečka* (1992, česky 2001) se posedlost tímto sportem stává hlavní postavě životní náplní. Kapitoly jsou stejně jako u Hrabalika nadepsány jmény soupeřících týmů, tentokrát však účastníků anglické fotbalové ligy. Podobně jsou rovněž některé autorské konotace – klub Arsenal je například na jednom místě označen za předvoj anglického punk rocku. Hornby zachycuje mnohem delší časový úsek, v němž se životními mezníky nestávají obvyklé osobní či rodinné události, ale vítězství nebo prohry oblíbeného týmu. Stupeň emocionální angažovanosti je u anglického spisovatele ještě výraznější, než je tomu u českého autora. Hornbyho dikce není tak květnatá a obrazná, posedlost jeho postavy má spíš trýznivý charakter. Oba tvůrci si však vychutnávají adrenalinovou fotbalovou atmosféru. Angličan se sebeironií, hořkostí a napětím, Hrabalik s lehkostí, (někdy až samoučelným) vtípem a fantazií. Hornbyho verze fandovství je více reflexivní, beletrie je propojována s esejistikou, sebezpytný pohled se snaží hledat ve sportovní aktivitě i jiný než čistě zábavný účel. Příznivec kopané v Hrabalikově podání sice také vzrušeně sleduje hru, ale ta se ho nedotýká existenciálně, je na ní méně závislý, proto jsou jeho komentáře a glosy lehké, humorné a svěží.

Postavíme-li vedle sebe tři typy fanoušků různých dob, sociálních oblastí či zemí, vychází nám následující: Poláčkův fanda sice zaníceně povzbuzuje svůj tým, může však fungovat v běžném životě. Hrabalik i Hornby nechávají své hrdiny hluboce ponořit do fotbalového dění, svět kopané a území za hranicemi stadionu jsou nekompatibilní, muži se tak dostávají do ofsajdu, pozice mimo běžné společenské zařazení, do „postavení mimo sociální hru“.

Ukázka

Nedělní zhulení je rozhodně lepší než se nechat přejet kamionem, to vám potvrdí asi každý, ale ještě radostněji se člověku hulí, pokud jeho tým o poločase vede. To pak myšlenky létají éterem jako vzdušné polibky televizních baletek a všechny trapnosti světa se vejdou do uzlíčku s buchtama. Pokleslé čelisti přítomných nedovolují vypustit zbytečná slova, takže básně, rodící se v mysli, záhy umírají, nikdy nespátřivše světlo světa. Proces neustálé změny se zpomaluje a vy naň nahlížíte z tolika pohledů, že to i racionálně uvažující levou část mozku festovně rozrajuje. To se vám pak všechno to lidské pinožení a pachtění, nákupní horečka, reklamy na „chčiju čips“, seriály z neexistujících amerických pláží i první český android Karel Gott zdají tak malicherné asi jako poselství výherních automatů. Potutelně se usmíváte a mír ve vašem srdci promlouvá ke všem krutým tohoto světa: „Zanechte bitev! Vraťte se domů! Čekají vás králíci, drůbež, kočky, psi a... no ty... jak se to sakra menuje... jó, ženy a děti!“ [...] Ovšem to, co nás čekalo druhou půli, ještě více naplnilo (hlavně moje) očekávání. Ihned 10 minut po přestávce dostal Ariel Ortega přihrávku od Batistuty, prolétl mezi dvěma obránci co uherský hulán a prakticky obdobným obloučkem sdělil ukazateli skóre, jak konkrétně se nyní věci mají. Asi v 73. minutě oplatil Ortega Batistutovi přihrávku na hranici velkého vápna a ten po lehkém zpracování míče křížnou střelou po zemi zvýšil na 3:0. Prakticky to samé se

opakovalo asi o šest minut později, Batigól z velkého vápna opět rozvlnil jamajskou síť. Jásám skoro už jen z povinnosti. Za další čtyři minuty sejmul jamajský bek Ortegu ve velkém vápně a Batistuta z penalty završil čistým hattrickem svůj (i Ortegův) úžasný den – 5:0! Prostě vítězství báječnější než nadívání slavící z Madridu politici křenovou omáčkou!

(43)

Vydání

Viděno Sudem, Maťa, Praha 1999.

Reflexe

Z Hrabalika se sypou dobré hlášky: „...*Případný pád z pódia by pro mě skončil stejně špatně jako angažmá Martina Frýdka v Leverkusenu*“, ve vinárně se zrovna nachází možná „*víc lidí, než kolik chodilo na Julisku na Duklu*“, „*druhý poločas byl jen o něco málo záživnější než comebackový koncert Sex Pistols*“. [...] Co bych nemusel, jsou pasáže s návštěvami Marťanů u Sudu (to je asi ta „Hrabošova“ oblíbená sci-fi), polopatická dovysvětlení, že zrovna tahle situace se ve skutečnosti neodehrála přesně tak, jak bylo právě vylíčeno, a taky překombinované vtípky, které v autorovi zamrzly asi tak z časů gymnázia („*Mrkání kukadly jí jde jen o něco lépe než grilovanému kuřeti spřádání plánů o založení letecké společnosti*“).

Josef Chuchma: „Jak se Hraboš válel v Sudu, sjížděl fotbal a pak to sepsal“, *Mladá fronta Dnes* 14. 9. 1999, s. 19.

„A mosíš to napsat tak, aby každý viděl, že nejsi žádný Chuchma, který o tej knížce napsal včera do *Mladé fronty Dnes*, že je hlupá, ale sám přitom není bůhvíjaký, neboť nepoznal, že je moc pěkně napsaná, a jen se rozčúlil, že tam o něm ten Hraboš napsal, jako o tom Oldoj Chumchoj, že je natrublý, když píše takové hlupé komentáře o fotbale a fotbalových komentátorech, jako napsal ten Chuchma Chuchmoj.“ A dále ten Jura Juráňů řekl: „A měl bys to napsat tak, aby si to přečetli aj v tej Praze. [...]“ Tož, to vám tak píšu:

Próza, román, či spíše novela Petra Hrabalika, řečeného Hraboš, jest autentickým vyjádřením vnitřního bytí příslušníka jedné z těch generací, kterým se rovněž plným právem říká generace ztracená. Jeho tíživá výpověď o krizi dnešního českého světa je prostoupena groteskním smíchem, neboť vyrůstá z esenciálního emocionálního prožitku, ze zážitku tak silného, jakým jest pro každého moderního člověka sledování mistrovství světa v kopané neboli fotbale, například toho, které bylo před časem konáno ve Francii.

Alois Burda: „Viděno Sudem“, *Tvar* 1999, č. 17, s. 7.

Proč byla vůbec kniha napsána? A pro *koho*? Je výrazem obdivu ke sportu, nebo spíš reklamou jednoho pražského baru a portrétem několika jeho štamgastů? Skutečnost, že její strůjce dovede bohatýrsky pít a kouřit, už čtenář zná z jeho předešlé prózy *Expedice Paris '90* a stejně poznal také jeho odpor k zbohatlíkům a politikům, obzvláště pak k rychlokvašným podnikatelům a intelektuálům. Potud vše v pořádku, kdo by je ostatně miloval? Přistupuje k nim

však obdobným literárním stylem jako například brilantní *Poslední bourbon* Bohuslava Vaňka-Úvalského – a právě z tohoto srovnání nám vychází podstatný rys jeho psaní: samoučelný exhibicionismus. On jediný je totiž správně „in“, on jediný umí žít na plné pecky. Vše se podřizuje jen a jen jeho umu konzumovat omamné látky a jím tolik milovaný fotbal se stává pouhou záminkou k ještě větší spotřebě a zpětné ventilaci okouzlení sebou samým.

JH: „Fotbal (ne)viděný zhuleným alkoholikem“, *Nové knihy* 1999, č. 41, s. 4.

Myslím, že se Hrabalik v budoucí literární historii zařadí v plynulé řadě „Haškův chlastací automatismus“, „Hrabalův psychedelický automatismus“ do souhrnného hesla „psychedeličtí autoři zbavení balastu intelektu“. Do mohutného proudu cesty západního 20. století k dosáhnutí skutečné podstaty PHH svým rockerstvím, huličstvím a paříčstvím neodstranitelně patří. Jen by mě zajímalo, zda až už nebude k cestě na druhý břeh potřeba pařby, bude ještě existovat takový humor, který (mimoděk) vyluzuje Petr Hraboš Hrabalik. A to přes všechnu pravdivost parafráze našeho národního přísloví: Proč chodit za Hrabalíkem, když máme Hrabala.

Tomáš Koloc: „Bez balastu v čirém chlastu“, *Tvar* 2003, č. 6, s. 20.

Slovo autora

Viděno Sudem, *pokud si dobře pamatuji, měl být původně článek o mistrovství světa ve fotbale nahlížený návštěvníkem restaurantu.*

Měl. Podobnej jsem psal i o MS 1994, ale nakonec z něj zbyla jedna velká přednáška na dětském táboře, kterej vedl Zdeněk Suchý. Tam jsme přijeli, odehráli mač s místními mladými borci, slavně zvítězili a pak jsem měl přednášku o MS 1994 – křída, tabule, dokonce jsem tam velice odborně, asi dvacet minut, rozebíral ten signál století, kterej předvedli Švédové Rumunům...

A kdy se z článku stala kniha?

Myslel jsem si: článek, to napíšu levou zadní. Až na podzim, po šampionátu, sám začal žít vlastním životem, říkal jsem si, že bych tam mohl dát repliky, který potom zazněly při sledování pozdějších zápasů. Což se pak stalo modelem pro *Mimo Sud*, kdy jsem si psal poznámky a papírky si schovával – pravda, spoustu jsem jich ze zjevných důvodů po sobě nepřečetl.

Stalo se po jejím vydání něco – jako Třem sestrám v případě Kovárny –, že se Sud stal součástí nějaké výčepní turistiky?

Ani ne. Čtený médium, knížku, neobklopuje taková aura, jaká doprovází rockovou hudbu. Knížku si koupilo asi 1 200 lidí v celý republice a ve vinárně ji mělo pár lidí. Navíc ti, který tam chodí, moc nečtou.

„Pokusné stavy šílenství“ (rozhovor vedl Radek Diestler), *Reflex* 2001, č. 8, s. 55.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: A. Burda, *Tvar* 1999, č. 17; JH, *Nové knihy* 1999, č. 41; J. Chuchma, *Mladá fronta Dnes* 14. 9. 1999; J. Kašpar, *Právo* 8. 6. 2000 (příl. *Salon*); T. Koloc, *Tvar* 2003, č. 6.

Pavλίna Krupová

VÁCLAV KAHUDA: HOUŠTINA

(1999)



Románem *Houština* navazuje Václav Kahuda (* 1965) na linii započatou předchozími prózami. Po několika kratších textech vydává pětisetstránkový opus, jenž se ve své podstatě nijak radikálně neodlišuje od starších prací. Scelujícím elementem se stává práce s jazykem, inklinující v určitých pasážích spíše k poezii než k prozaickému tvaru. Nejepečtější z dřívějších textů je *Příběh o Baziliškovi* (1992), *Technologie dubnového večera* (2000, spolu s druhým vydáním *Příběhu o Baziliškovi*) je koncipována jako pábitelský rozhovor dvou přátel nad pivem. *Veselá bída* (1997) a *Exhumace* (1998) mají blíže k estetice *Houštiny*, snoubící krásu a ošklivost,

posvátno a živočišnost. Styčné body próz lze nacházet rovněž v motivické rovině a stejně tak i v poetice, s níž autor ztvárňuje své vize. V *Houštině* vstupují do popředí autobiografické prvky, jedná se o svého druhu vzpomínkovou knihu, směřující však (především v poslední kapitole) k jakési obecnosti a univerzálnosti.

Už název románu slouží jako metafora – evokuje spleť živoucích, uhnívajících i mrtvolných struktur, které nejsou uspořádány v přehledném řádu, ale tvoří spíše chaotickou zmeť bující do všech stran. Během čtení nás autor zavléká do několika houštin. Tato místa nesou atributy záhadnosti, neprostupnosti a nebezpečí. Houští, houštiny a křoví mohou odkazovat k rozličným skutečnostem: ke způsobu myšlení a koncepci textu, k jeho formální i obsahové stránce, k místu pobývání, k složitě strukturované paměti, k pojetí jazykové složky, v neposlední řadě název probouzí k životu také konotace sexuální.

Hlavní a vlastně jedinou důležitou postavou je samotný vypravěč, průvodce vzpomínkami na dětství, školu, zaměstnání. Veškeré sondy do minulosti mají příděch zmaru, zániku, skepse. Od útlého věku se vyprávějící hrdina vyděluje od ostatních – cítí se cizincem uprostřed skupiny dětí ve školce i ve škole, pokojné útočiště nenalézá ani ve vlastní rodině. Pečeť outsidera si nese i do mladických a mužných let. Samotu cítí uprostřed spolužáků, setkávání vrstevníků vnímá jako koncentračnictví mladých, vyjadřuje zhnusení nad davovostí, je mu odporné tvoření sebezáchovných tlup. Na jednu stranu je ostatními vyloučen jako podivín, morous, deviant, on sám se ale také vyděluje a svou jinakost považuje za zvláštní kvalitu. Je povznesen nad své okolí, pohrdá jím, na lidské hemžení a pinožení pohlíží svrchu, respektive z pozice

pozorovatele a komentátora. Vytčené stanoviště je ukryto v houštinách, poskytuje však otevřený prostor pro výhled do krajiny. Pro ostatní nepřístupný, utajený, jeho kýženou pozicí je být vidoucí a sám přítom neviděn. „*Samota je mé území. Můj svět. Je to průzračná obrovská nora. V pění životů. Procházím sklovitým magnetickým bludištěm. Míjím akvária plná shonu a zmatku. Pomíjím lomoz a křik.*“ (166)

Ostatní lidé jsou zaznamenáni pouze jako kulisy k rozprostření vypravěčova já, jsou to statisté a figurky bez rozsáhlejší charakterizace, ke kterým hlavní postava nedokáže (a nebo nechce) najít cestu. K jejich vykreslení často stačí jeden vybraný vizuální či povahový znak. Mladík například po celou dobu hledá naplnění vztahu k blízké osobě, jeho dívky si jsou však navzájem podobné a zaměnitelné, nemají výrazné individuální rysy, i přes snahy o sblížení (především v intimní rovině) zde nevidíme samostatně jednající osoby, více se podobají jen projekcím mužových vášní a pudů. „*I já hledám soubor vlastností, kterým se říká... žena.*“ (251)

Ženského fenoménu se dotýkají i motivy obecnější. V širším slova smyslu autor používá symboly mateřství – pohlaví, dělohu, rození, plod, dítě. Ve vytvářeném světě hrají důležitou roli také rokliny, údolí, strže a dutiny, které jako by volaly po průzkumu, po naplnění. Jako pohyblivá dutina je charakterizováno i vypravěčovo já. Prázdnota uvnitř vyvolává ambivalentní představy – odkazuje k vybrakování a poškozování intimní citové sféry jedince schizofrenní matkou, přizemními příbuznými, neurotickými učitelkami, tupými spolužáky: „*Po letech, kdy z otloukánka jsem vyrostl ve zlého, plachého siláka. Změnily mě léta v mohutného mlčenlivého hochu. Byl jsem věčně zamračený. Vždy připraven odpovědět na nevinou provokaci sérii promyšlených krutostí.*“ (146–147) Uprázdňený prostor v duši však dává také možnost vzniku nových skutečností. Vytvářením mimoběžných světů se vědomí vzdaluje od nicotné, zničující reality. Už ve školní lavici hoch z velké části jen *putuje mozkovou plání*.

Postupem doby na toto naplňování už jedna mysl nestačí, v poslední všeshrnující kapitole dochází k rozestoupení mysli, k rozprostranění vědomí do více životů, respektive k transmutaci směrem k obecnější rovině. Stylisticky se změny odrážejí ve vystřídání ich-formy er-formou, textové úseky v šesté kapitole jsou kratší, některé věty připomínají až jakási gnómičká tvrzení. Znovu se objevují události z předešlých kapitol, jsou graficky vyděleny kurzivou a ztrácejí povahu soukromého záznamu jedné osoby – hlavní postavou je zde muž –, zástupce pohlaví, rodu, lidského typu. Ani toto směřování není nakonec definitivní: v závěru dochází k zasvěcujícímu splynutí vědomí s veškerenstvem v oslnujícím, očištném třpytu.

Celou prózou se proplétá motiv tělesnosti – ve vzpomínkách vypravěč zabíhá do věku tří let, zážitek fyzična je zbarven prvními erotickými náznaky, v pozdějších obdobích jsou zaznamenány sexuální hry se sestřenicí, aktivním se stává chlapec a dívka je pouhým nástrojem jeho masturbace. Vyjití z uzavřenosti já se neuskutečňuje ani v oblasti nejintimnější, i v těchto nejsoukromějších chvílích zůstává úzkostný jedinec sám.

Motivace vzniku psychických komplexů není zcela zřejmá, není ani důležité přesně analyzovat kořeny hrdinova podivínství. Přesto se už v dětství objevují signály, že prostředí, v němž hoch vyrůstá, není zcela běžné. Během matčiných hysterických záchvatů se chlapec uzavírá jednak rodině, jednak celému ostatnímu světu. V momentech úniku od reality vznikají zvláštní představy bizarní vnitřní skutečnosti, bubliny času naplňované vizemi vydědění společnosti. Sám sebe označuje za mimozemšťana, cizince, vetřelce.

Vzhledem k záznamům vývoje jedince od dětství do dospělosti připomíná román žánr zachycující dospívání a zrání hrdiny. Nelze opomenout ani existenciální ladění prózy a ve valivém, nekorigovaném toku textu ani autentické momenty. Příznačná je disproporce mezi zobrazovanou postavou dítěte a vypravěčem, stylizovaným v ich-formě, který za ni promlouvá, reflektuje situace, v nichž se dětská postava nachází. I přes rozdílný věk hlavní postavy se nemění úhel pohledu vypravěče na prožité události – vychází neustále z jednoho centra. Dochází k oddělení času vyprávění a vyprávěného. Dětské zážitky jsou viděny očima dospělého muže, jenž si tak k zachycovaným situacím zachovává odstup. Vzpomínky jsou vyvolávány stále tímž médiem, nemají funkci jen prostě zaznamenat růst a vývoj jednoho zvláštního individua, reflexivní složka je dominantní i přes chronologickou lineárnost popisovaných dějů. Časovost je upozaděna ve prospěch reflexe prožívaných událostí. Čas ve skutečnosti nehraje důležitou roli, příhody, sny a fantasmagorie proplovají vědomím bez logické posloupnosti. Jestliže v prvních pěti kapitolách byla chronologická linie vyprávění přerušována a potlačována, v poslední části dochází k ještě větší erozi posloupnosti, text je sázen jako mozaika, tříšť, krátké záblesky a střípky už jednou zaslechnutých příhod.

Rozpor mezi vypravěčem a dětskou postavou není jediným užitím kontrastu, autor si tento kompoziční postup v *Houštině* zvlášť oblíbil. Jedním dechem je schopen s provokativní otevřeností a zjevnou rozkoší popisovat odpudivé zvrácenosti a posléze načrtnout obraz třpytivé krásy. Typické jsou bryskní přechody od špíny k čistotě, od hnusu k zářivosti, výjimkou nejsou ani konfrontace hrubosti, bezcitnosti, vulgarity s něhou, soucitem, s nezkaženou touhou po blízkosti druhé osoby. „*Je to zvláštní, když řekne se ,kunda...‘ a za chvíli ,hvězdy...‘. Tamto je potom mň černé a tohle zas mň lesklé.*“ (463) Bez skrupulí jsou otevřována témata intimní, často obscénní. Mez únosnosti této výpovědi je pro každého čtenáře jiná a pohybuje se v širokém rozmezí od samoúčelné exhibice až po odvážné vstoupení na území společenských tabu.

Hlavní postava *Houštiny* se pohybuje v nižších patrech společnosti a je přitahována marginalizovanými oblastmi, jakými jsou hřbitovy, čističky, kanalizace, i s bizarními postavami, které se v těchto končinách vyskytují. Jejich promluvy s příměsí vulgarit se v textu setkávají s formami spisovnými, knižními až archaickými. Celou prózou procházejí motivy tlení, plísni, hnití, například první sexuální zážitky hlavního hrdiny se sestřenicí jsou spojeny s pachem plesnivých brambor a uhnívajících jablek. Autor navazuje na tradici impresionismu, dekadence, na rozsáhlé ploše se uskuteč-

ňují baudelairovské střety erotismu a zkaženosti. Vypravěč se vyznačuje zostřeným vnímáním okolního světa, smyslovost a smyslnost jdou ruku v ruce.

V protagonistových vzpomínkách, představách a snech se potkávají hranice těla, bytí, myslí a duše. Někdy má navrch uhranutí fyzicnem, ke konci se tělo stává stále více překážkou, vědomí začíná tuto zranitelnou schránku přesahovat. „*Muž zažívá rozšiřující se pocit, že je ho víc. Je složen z mnohých. Výsledek minulých životů. Průchozí místo existencí nynějších. Až v buňkách cítí to samovolné skryté žití, to neustálé přeskupování organismu, to hemžení molekul, to stárnutí, rození, slepé požívání.*“ (424) V kouzlení s jazykem se přetavují obyčejné prostory a běžné situace v expresivní obrazy. „*Teď, na pár krátkých minut, se ty mrtvé zející propustě a díry mění v obrácené, hlavou dolů visící sopky. V sopečné jícný chrlící žhavou lávu nebes. Slunci se před západem konečně dostalo uvolněného koridoru dálek. Pročistěným, větrným průhledem mezi hřbety kopců. A naposledy se plnou silou rozhořelo a opřelo do výšek.*“ (89)

Výrazným elementem je formální utváření textu. Kahuda si vytváří vlastní syntax, záliba v podivnostech se odráží i na větné skladbě. Mezi nejčastější jazykové prostředky patří postponované přívlastky, jednočlenné věty, elipsy, zvláštní slovosled. Autor nejednou začíná vedlejší větou, nejdříve vykreslí kulisy, až posléze se dostává k jádru výpovědi. Jednotlivé výpovědi parceluje, rozkládá na segmenty. Jako by každé slovo neslo takovou tíhu výpovědi, že ji už delší větný celek neunes.

Ze zšeřelých houštin dýchá atmosféra fin de siècle, dekadentní vize jsou zachyceny básnickým a obrazným jazykem, pod povrchem vyvstávající skutečnosti lze tušit apokalyptické podloží – vědomí zmaru, zkaženosti, boje s všepohlcující nicotou blížícího se konce. Ne náhodou ve stejné době vydává Kahudův přítel Emil Hakl povídkový soubor s názvem *Konec světa*, knihu sice mnohem epičtější, ale s podobným sémantickým laděním. V poslední povídce *Druhá třetina* zužitkovává některé příhody od Kahudy, takže je možné vidět zpracování jednoho a téhož motivu rozdílnými způsoby. Hakl je konciznější, jeho dikce je nepatetická a sevřenější. Tvůrčích průníků lze v dílech zmíněných autorů zaregistrovat více. V Kahudově *Technologii dubnového večera* (2000) vystupuje postava Jana Beneše (vlastní jméno Emila Hakla). Hakl zas podobně v *Intimní schránce Sabriny Black* (2002) pojmenuje postavu Kahudovým občanským jménem Petr Kratochvíl a s úsměvnou ironií zde hovoří o jeho záchvatech výjimečnosti. Nadřazenost Kahudova protagonisty v *Houštině* tak lze nahlédnout i z jiné strany, ocitá se v jiných souřadnicích.

Podobně jako Václav Kahuda v *Houštině* podniká intenzivní putování za kořeny vlastní identity i Jan Vrak v románu *Obyčejné věci*. Je mu blízký rovněž kontrast poetismů a věcného, až cynického konstatování. Srovnatelná je též upřímnost a otevřenost obou výpovědí. Zvláštní spřízněnost mezi Vrakovým a Kahudovým textem je navázána pomocí výrazného motivu praskliny – existenciální průrvy, která propojuje různé světy. Kahuda do jedné takové průrvy nechává v iniciační záři vejít vědomí, aby se znovu vynořilo v nové podobě v následujícím románu nazvaném *Proudy* (2001).

Údělem osamělého outsidera se Kahudův hlavní hrdina přiřazuje k podobným jedincům soudobé české literatury – ze starších například k Placákovu Medorkovi, k dívce z románu Zuzany Brabcové *Daleko od stromu*, z novějších manifestují svou specifickou podobu osamocení postavy próz Petra Motýla, Jana Balabána, Jana Vranka, Emila Hakla a dalších.

Ukázka

Já, já jsem jinde. Jsem otrlý gauner. Bývalý otloukánek. Tichý podivín. Ranař nevyzpytatelný. Zelený baret. Gestapák duše. Vyholený Vaňka z námořní pěchoty. Pořád ustrašený, ale do útoku. Málomluvný hrdlořez. Ti ostatní se vyzuřili v dětském věku, vycákali svoji sílu. Vyrostl jsem na křivdách, ty dětské krutosti mě ustavily a zpevnily. Můžou za to samy. Svoji špinavostí a hulákáním přilákaly ze tmy příšeru. Oni jsou teď vysláblí odpovědností, rozcitlivěli vážnými známostmi a přípravou na kariéru. Definitivně vynulovaní občanstvím a dospělostí. Já, odnepaměti starý, starší než celá tahle generace, starší svých rodičů, změnil jsem se v kruté lidojedské dítě. Umřel jsem do života, zrodil se, abych rozséval bolest a žal. Je ze mne krutý metrákový kojeneček. Strach z lidí zažraný do masa. Sama ta úzkost je mým masem!

To ze mne vzniklo v tom školním lágru. Za devět let. Tak jsem se ustavil. Tak prostě jsem – vrah s dívčíma očima. Rodil jsem se léta. Šestnáctiletý porod!

Poznal jsem, jaký to je, když máma se změní v zástup srdceryvných magorů. Jsem vytrénovaný zástupy nesvéprávných učitelek. Jsem odborník na city a na emoce. Jsem studený čumák s horkým srdcem. Nebojím se ničeho a nikoho. [...] Snad jen sám sebe. Svého strachu v druhých.

(188)

Vydání

Houština, Petrov, Brno 1999.

Reflexe

Pocit samoty (ale i záliba v ní) provází vypravěče od dětství. Je jednak zdrojem trýznivého hledání jeho Já (teprve v závěrečné části dokáže uvidět sebe samého jako osobu) a neméně palčivé touhy sdělit se (nalézající nejpřirozenější projev ve zpočátku neuvědomělém, později emotivně sublimovaném libidinózním puzení).

Na druhé straně však toto vnitřní napětí zbystřuje jeho smyslové vnímání a citové prožívání. Zjitřená citlivost mu umožňuje též pochopit pitvorně pokřivené a deklasované existence, jaké na své pouti potkává a včleňuje do svého vidění světa zdola. Jeho próza je opravdová houština slov fascinujících magickou konkrétností, hýřících bohatstvím obraznosti i nemilosrdně přesně viděnými útržky života.

Aleš Haman: „Literární událost: román Václava Kahudy *Houština*“, *Lidové noviny* 11. 11. 1999 (přil. *Umění a kritika*).

Zatímco u jiných autorů je možné text (nejen v ich-formě) připsat různým vypravěčům (i čtenář se může nasoukat do kostýmů časové osy), *Houštinu* si prožívá autor sám (a trochu jeho postavy), je to jeho text, ne náš, my mu do něj jen nakukujeme, srovnáváme ho s tím, co známe, ale v tomhle prostoru hrdiny nikdy nebudeme. Inu – blázen na kopci!

Jakub Šofar: „The Fool on the Hill“, *Tvar* 2000, č. 3, s. 1.

Vzhledem k tomu, že smyslem této autorovy prózy je kromě vylíčení všeporůstající a všezařůstající houštiny povrchů světa taktéž úsilí vytušit či naznačit cestu z oné houštiny, docílit schopnosti vhledu či průniku pod povrch i nad povrch řečených změtí, nastává nyní románový prostor pro vypravěčovu symbolickou iniciaci, pro proměnu dosavadního románu výchovy v román iniciační. Zároveň se tu ovšem začíná vyprávět a odehrávat jakoby úplně jiný románový příběh, zrcadlicí způsobilost *zadívat se před sebe*: toto je osou závěrečné šesté kapitoly románu, nikoliv náhodou nazvané právě *Houština*.

Vladimír Novotný: „Zdali nám bude dáno světlo v houštinách?“, *Tvar* 2000, č. 3, s. 5.

Sondy do dětství jako základního období lidského života jsou v současné literatuře časté (třeba Hodrová, Kratochvil, Kantůrková aj.), ale neurčují pozdější život totálně. Kahuda dává své sondě nový rozměr: „*Budoucí bylo dávno přítomno kolem mne,*“ píše o dětství, poznamenaném šílenou matkou, nenáviděnou školou, povrchními spolužáky. V té míře jsme to v současné literatuře nečetli. Dítě i chlapec evokují zejména přírodu, a tady se Kahudův jazyk rozvinul v nebývalém bohatství. Tak hluboká reflexe přírody je dnes vzácná. A Kahuda si s jazykem hraje, rozkládá souvětí na samostatné věty, proměňuje obvyklý slovosled.

Antonín Jelínek: „Houština Václava Kahudy vypovídá“, *Právo* 7. 1. 2000, s. 10.

Slovo autora

Houština není snadný text, jak jsi ho komponoval? Nebo jsi psal jednoduše pořád dál?

Asi před deseti lety jsem šel lesem, mlázím, v houštinách a měl jsem určitý životní pocit, byla v něm celá má existence a všechno okolo, ale neměl jsem to oblečené do slov. A najednou mě napadlo, že bych měl napsat knihu, která by se jmenovala *Návrh obecné teorie houštin*. Vyhlásit teorii, nějakou syntézu vnitřního prožívání, která se dotýká na určitém rozhraní s existencemi druhých lidí a veškeré skutečnosti. Zachytit určitým způsobem princip proudění reality a přítomnosti. Měl jsem název a vůbec nevěděl, co bude dál. Věděl jsem jen, že poslední slovo knížky bude třpyt. Pak zase uběhlo několik let a já jsem si mezitím kreslil taková schémata: byly to dva do sebe vetknuté trojúhelníky – přítom nejsem žádný kabalista –, dovnitř jsem dal takové bubliny a do nich jsem si psal hesla událostí. Chronologie mi byla jasná, aby to mělo nějaký tah, tak jsem chtěl dodržet přirozený běh věcí – od dětství do dospělosti, a dostat se až takřka do přítomnosti. Asi rok před tím, než jsem začal psát, jsem si ty bubliny zvětšil, překreslil na jednotlivé papíry do bloku a rozepsal si jednotlivá hesla na podrobné sekvence, co, kdy, kde. Reálné vzpomínky. To byla kostra příběhu.

„Rozhovor s Václavem Kahudou“ (rozhovor vedl Igor Malijevský), *Literární noviny* 1999, č. 50, s. 5.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: J. Trávníček, *Host* 2000, č. 4, s. 12–14; A. Haman, *Tvar* 2002, č. 18, s. 4–5.

RECENZE: M. Ditrichová-Bednářová, *Nové knihy* 1999, č. 46; E. Hakl, *Literární noviny* 1999, č. 50; A. Haman, *Lidové noviny* 11. 11. 1999 (příl. *Umění a kritika*); M. Běhounková, *Rock & pop* 2000, č. 2; P. Hrbáč, *Tvar* 2000, č. 3; J. Janoušková, *Tvar* 2000, č. 3; P. Krupičková, *Tvar* 2000, č. 3; V. Novotný, *Tvar* 2000, č. 3; týž, *Týdeník Rozhlas* 2000, č. 3; E. Rhounek, *Tvar* 2000, č. 3; J. Šofar, *Tvar* 2000, č. 3; O. Cakl, *Aluze* 2000, č. 3; A. Jelínek, *Právo* 7. 1. 2000; I. Kotrlá, *Akord* 2002, č. 6.

Pavλίna Krupová

FILIP TOPOL: KARLA KLENOTNÍKA CESTA NA KORSIKU

(1999)



Filip Topol (* 1965) vstoupil do literatury nejen soubory svých písňových textů-veršů (např. *Psí vojáci*, 1993; *Sakramiláčku*, 1997), ale též dvěma prózami: juvenilní *Mně třináct* (1994) a obdobně osobně laděnou novelou *Karla Klenotníka cesta na Korsiku*.

Poetika písňových textů Filipa Topola je spojena s pražským undergroundovým (a punkrockovým) prostředím osmdesátých let. Motivicky texty čerpají z šedé reality pražských bufetů, hospod, klubů a sklepů, často však přerůstají v existenciální výpovědi. Síla autorovy životní stylizace do gellnerovského zhýralce žijícího v bezvýchodné přítomnosti,

temného cynika smíchovského polosvěta je v její autenticitě (ověřitelné v řadě časopiseckých rozhovorů i v literatuře o skupině a také v biografických textech). Tato stylizace je znatelná rovněž v jeho drobných prózách.

Nerozsáhlá novela *Karla Klenotníka cesta na Korsiku* osciluje mezi výpovědi o úsilí překonat osobní krizi, turistickým deníkem a pečlivě stylizovaným cestopisem s odkazy na kořeny tohoto žánru ve druhé polovině 18. století a na tradici rozvíjenou ve století následujícím. Ač je vypravěč prózy fiktivní postavou, je zřetelným mluvčím autorovy existenciální zkušenosti. Právě romantické gesto, jež se projevuje prakticky ve všech rovinách textu (počínaje jazykovou, o čemž svědčí již archaizující titul knihy), poskytuje jednolité výpovědi o autorově životní zkušenosti literární přesah.

Ústřední postava této prózy („lyrický mluvčí“) – Karel Klenotník – směřuje přes Itálii na Korsiku, aby skoncoval s dosavadním životem, nabral síly po prodělané nemoci, zapomněl na ztracenou lásku – ale především, aby našel sebe sama. „*Splynout v řádu věcí, očistit se a podívat se na sebe seshora*,“ (53) tak vypravěč formuluje cíl své cesty, o níž vypovídá chronologicky a v ich-formě. Proud vyprávění je přerušován reflexivními pasážemi, k nimž mluvčího inspirují různá setkání, ulice měst, detaily všedního životního rytmu cizího prostředí. Vrací se i k nedávným událostem – ke zkušenosti s nemocí a s léčbou z alkoholismu, k zážitkům z nemocnice, k setkání s umíráním a nevyhnutelnou smrtí dívky, jíž lékaři nemohli pomoci. Vnitřní monolog se místy proměňuje též v dialog se zosobněnou beznadějí, nejistotou či úzkostí, kterou vypravěč oslovuje Plíživá.

Volba cestopisné formy není náhodná. Titulním a ústředním motivem knihy je cesta, a to nejen cesta vnější – cesta vypravěče na Korsiku –, ale především cesta vnitřní, cesta hledání, cesta poznání. Za vypravěčovým rozhodnutím vydat se na cestu, uzavřít tak jednu kapitolu svého života, očistit se a po návratu začít znovu a lépe, je tradice cest kavalírských, ale i kajících poutí, cest za zdravím, vzděláním, či vandru, cest na zkušenou. Snaha vykonat cestu, jež by neznamenal jen prázdninový útěk z každodennosti, je konfrontována s fenoménem turismu, světem prázdných tváří a stereotypních životů. Při průběžné reflexi své pouti vypravěč zdůrazňuje její povahu: „*Tohle je cesta! Ne výlet znuďeného hejska!*“ (44), upřesňuje svou roli („*už jsem nebyl objevitel a zvědavý poutník, ale muž na odchodu*“, 43) a v souladu s romantizujícím laděním osobní zповědi chápe svou cestu v symbolické rovině („*ztrácel jsem se sám sobě, hrál jsem jen hru bludišť*“, 50).

Cesta na tajuplný ostrov, kde se narodil Napoleon, je plná silných (a nejen pozitivních) zážitků, plná setkání současnosti a minulosti, časté jsou odkazy literární (zvláště na Dantovu *Božskou komedii*) a biblické (zejména na *knihu Kazatel*). Kupříkladu Miláno je vnímáno jako nepřátelské a lhostejné, výsledný dojem dokresluje i hudební asociace: „*Vezmeme-li motocykly jako děla a automobily jako tanky – jejich počínání vytvářelo velkolepý chaotický soulad, šílenou disharmonickou fugu, ale přece jenom fugu. Chodci do toho zapadali jako kaňky na partituře.*“ (19) Přívětivý prostor poutník nenašel ani v proslulé milánské katedrále, jež se mu ze spirituálního prostoru proměnila v pouhou turistickou atrakci. Přesto se v sobě snaží nalézt vnitřní sílu. „*Jsem silnější od tebe, Miláne!*“ (29) přesvědčuje vypravěč sám sebe, ale ve skutečnosti se propadá stále hlouběji: „*[...] vzduch jsem nedýchal, ale on vdechoval mne.*“ (33) Z Janova raději hned odjel do jiného, menšího přístavu s nadějí nalodit se na trajekt na Korsiku. A je to právě únik do volného prostoru italského venkova a setkání s mořem, jež umožní naplnění cesty – kontrast zastavěného účelového centra a harmonické krajiny, jejíž nejčistší formou je moře jako neomezený, průzračný prostor. Prostor a prožitek prostoru je tím, co umocňuje vypravěčovo smíření vnitřní. Smířlivě působí i poslední italská destinace Benátky – město svatebních cest a výrazné centrum literární topografie (připomeňme jen *Smrt v Benátkách* Thomase Manna).

Postava vypravěče je založena na zřetelné autorské sebeprojekci: „*Ano, začal jsem si později dělat určité poznámky, ale byly hluché a neosobní jako z úřednického formuláře. Co si pamatuji, bylo v nich několik pro mě důležitých faktů, ale co s tím – nějaký halama mi je i s taškou o půl roku později ukradl na jednom koncertě v Plzni.*“ (32) Se stylizací literární postavy ladí i podoba autorovy fotografie na obálce knihy. Klenotníkovská stylizace je však odlišná od někdejšího cynického Kiliána Nedoryho z Topolových písní. Karel Klenotník, jehož jméno je (v souladu s literární tradicí) mluvící, střeží jako klenot svou citlivou duši.

Výchozí fakt, že se vyléčený alkoholik, jenž prodělal náročnou léčbu, vyrovnává s nutnou změnou svého dosavadního života, překrývá ve vypravěčově výpovědi

rozervanecké gesto léčby rozbolavělé duše. Drásavou bolest vypravěči způsobuje právě zničený a ztracený vztah k milované ženě (podobně jako v románech devatenáctého století je označována pouze iniciálou A.) a vlastní vina na jeho zániku. Zklidnění této bolesti přinese jen setkání se spolucestující dívkou v autobuse, avšak během celé cesty po Itálii se vypravěč uzavírá do sebe a straní se navazování jakýchkoliv kontaktů s okolím. Je spíše pozorovatelem než přímým aktérem. Lidé jsou mu pouhými postavami, figurami – cizinci, kteří mu nemožnou porozumět (což dotváří i stránka jazyková – vypravěč v Itálii konverzuje francouzsky a i nespécifikovaný dav reflektuje ve francouzštině – *beaucoup de peuple*, 48). Lidé a lidská historie stojí mimo něj. Vnímá přítomnost a výhradně svou vlastní minulost a osobní historii. Svědky jeho cesty a její dynamiky nejsou lidé, jež více mívá, než potkává, ale holubi (neteční a neschopní komunikace; agresivní a drzí).

Setkání s lidmi vypravěč omezuje na provozní rozhovory s úřednicí v turistické kanceláři, s recepčními a číšnicí. Kontakty s jinými cestovateli, respektive turisty omezuje na minimum a převládají v nich gesta, jako při setkání s Američanem, podivujícím se, že hrdina-vypravěč čte Bibli s cigaretou v ústech. Signifikantní je konfrontace s arogancí dvou policistů – ztrátu sebevědomí, stálý pocit pronásledování, úzkost a strach neopouštějí protagonistovu osobnost, totiž vypravěč připisuje zkušenosti s komunistickým režimem, dětstvím stráveným v policejním státě. Hledání sebe sama, své vlastní svobody a vyrovnání se s faktem vlastního osamocení, které svobodu provází, se tak dostává do jiné roviny – společensko-kritické.

Přestože se hrdina-vypravěč vydává na cestu a touží po vnitřní proměně, indicie změny, ale také její prostředky, hledá mimo sebe, spoléhá na pomoc z vnějšku. Vnější svět mu je berličkou, cesta sklouzává k samoúčelnosti a zástupnosti. Svou cestu anticipuje: „*Moře tě zachrání, chlácholila mě věrná Ptakola, můj anděl strážný. Uvolní tvé nervy (promiň, zbytky tvých nervů) a osvěží tělo i mysl. A na Korsiku se stejně po souši nedostaneš...*“ [...] „*A nečiň si výčitky. Je to jen a jen tvoje cesta. Komu je co do toho. Jsi mocný ve své svobodě a osamělosti.*“ (21) Až uvědomění si ceny své vnitřní svobody, která je současně osamělostí, znamená katarzi: „*Zaplavila mě úleva. Tak to je. Už není co hledat a nad čím si zoufat. Ukázalo mi to moře a stačilo jen nahlas vyslovit to záhadné slovo: osamělost.*“ (65) Vypravěč se zbavuje okovů minulosti stržením řetízku s prstýnkem od někdejší milé a jeho potupným vhozením do záchodu a poté svou úlevu dovršuje i vybočením z nových zvyklostí (abstinenta) – osamocenou slavnostní večeří s lahodným bílým vínem. Po ní se protagonista, naleznuvší náhle sílu Napoleona, rozhoduje na Korsiku nedorazit, třebaže ho lákala i jménem přístavu Bastia, které mu asociovalo završení, konec: „[...] našel [jsem] svůj vlastní ostrov. Místo, které není na žádné mapě a ke kterému znám cestu jenom já.“ (66)

Patos závěrečných stránek vypravěčova prožření je přirozeným vyústěním celkové romantizující koncepce díla, které je v kontextu soudobé prózy výjimečné stylovou jednotou i čistotou proudu vyprávění, tematicky i stylově archaizující beletristická výpověď je osamoceným, mimoběžným gestem.

Ukázka

V jakém rozpoložení se ocitá člověk, který zničí lásku? Ale chci mluvit o tom hlubinném strachu. Objevoval se téměř všude. V Miláně, v Janově, St. Margheritě... Podle a zčistajasna. Víím, že mi byl v patách neustále, ale někdy se mi snažil podrazit nohy. Byl naprosto iracionální, byl to blízký příbuzný Paniky a Ďábla. Když jsem o něm později přemýšlel, napadlo mě, že to je strach, vypěstovaný jakoby mimoděk zrůdným komunismem, který do té doby vládl v mé zemi. V zemi, ve které jsem se narodil, vyrůstal a žil. Slizká směsice vrtící se nejistoty, přehnaná plachost při jednání s číšníky, policajty, úředníky, prodavači, hoteliéry, s lidmi vůbec. Zvrácená chuť se neustále ptát, zda je to či ono dovoleno... Neblahý pocit, že nejsem sám, a páchnoucí dech provinění, že se dopouštím něčeho nepatřičného... Nekonečné blaho svobody, které zde bylo zcela samozřejmé, mne paradoxně zasypávalo tříští paranoie a zastavovalo ve chvíli, kdy jsem byl užuž připraven se rozeběhnout, rozletět, roztančit se... Zasraní komunisté! řvalo ve mně, zasraná bída s nouzí, idiotský poklop, krása potřísněná semenem Ďáblovým, šaty z uštvaných zvířat a mapy s rozervanými okraji! Prokletí ať jsou lidé, kteří místo zrna seli kameny a nevěru!

(16–17)

Vydání

Karla Klenotníka cesta na Korsiku, Maťa, Praha 1999; 2. vydání in *Tři novely*, Maťa, Praha 2004.

Ceny

Cena Nadace Českého literárního fondu v kategorii próza za rok 1999.

Reflexe

Už samotný záměr vyvolává reminiscence na romantické rozervance minulého století, hledající na cestách zapomenutí svého světabolu.

Romantický ráz má také výstavba Topolovy povídky: její účinek spočívá na kontrastu niterné zpusťošnosti vypravěče-cestovatele a rušného světa, jímž je obklopen. Prožíváme s ním nevraživý a místy až úzkostný vztah k cizímu velkoměstskému prostředí (Milán, Janov), z něhož prchá do přímořského městečka, kde hodlá najít dočasný útulek pro svou rozjitřenou a obolavělou duši. Jakkoliv je tu vypravěč fiktivní postavou, čtenář tuší, že v jeho postoji splývá umělecký subjekt s autorovou existenciální zkušeností. Zkušeností muže, jenž dospěl do Kristových let, kdy vnímaví jedinci prožívají krizi spojenou obvykle s náhlým prožřením nicoty, která se rozevře před vědomím, jež negativní bilancí dosavadního života pozbyla sebedůvěry a životní jistoty, přesněji bezstarostnosti. [...]

Je to právě suverenita, s jakou autor na malé ploše dokázal rozehrát řečovými prostředky uměleckou stylizaci svého pocitu, která z prozaické miniatury činí malý klenot současné české prózy.

Aleš Haman: „Prozaický klenot o novém Vilémovi“, *Nové knihy* 1999, č. 32, s. 1. a 4.

Sympatičnost tohoto jedolitého zápisku je v tom, jak se obyčejná cestovní zpráva za chvíli a přirozeně stává zpravodajstvím o vnitřním putování, o hledání a nalézání sebe samého, o pouti, které se říká iniciační.

Jiří Peňás: „Knihovnička Literárních novin“, *Literární noviny* 1999, č. 32, s. 16.

Cesta pryč je především cestou k sobě, do svých osobních hlubin, jež by měly být přeorganizovány; za bedekr slouží vlastní pocitu. Když se hrdina při cestě v Itálii „najde“, už ani nemá potřebu navštívit Korsiku. Putování i jeho záznam zde navazují na tradici „sentimentálních cest“, založenou Laurencem Sternem v druhé půli 18. století a rozvíjenou například romantiky. Romantikem je i Topol: rozervanectvím, sebestředností, též archaizující dikcí, zejména při nástupu „Cesty“. Nechybí ani, to zase především v závěru textu, příslušný patos, průhlednost poselství. Obdobně jako u *Mně třináct*, ošíváme se považovat *Karla Klenotníka cestu na Korsiku* za „legitimní“ prozaické dílo, ale nemůžeme přehlédnout talent k naléhavosti výrazu, ke kresbě detailů („*Palmy se skláněly jako jeptišky při večeři...*“). Vše, co zde hrozí zbytnět v póze či v bolestíinství, včas je zastaveno, proporce jsou zachovány. Malá dobrá věc.

Josef Chuchma: „Cesta romantika Filipa Topola do vlastních hlubin“, *Mladá fronta Dnes* 27. 5. 1999, s. 19.

Slovo autora

Karla Klenotníka cesta na Korsiku odkazuje k cestám romantických básníků té doby do Řecka či Itálie?

Určitě. Psát jsem ji začal někdy před čtyřmi lety poté, co jsem v Itálii doopravdy byl, ale ve skutečnosti jsem ji dokončil až během těch tří měsíců před operací. Každé ráno jsem brzo vstal a hned jsem šel psát. Bez snídaně, bez všeho: prostě jsem si nechtěl ničím zašpinit mozek. Závěr jsem dodělal až po operaci – a myslím, že to je trochu znát; je takový těžší, smutnější. Právě tam je ta samota a zklamání po návratu z nemocnice.

Jak jste vlastně přišel na jméno Karel Klenotník? Skrývá nějaký význam?

Vlastně ani nevím. Jenom si pamatuju, že jsem se při tom dost bavil. Klenotník je jakýmsi bratrance Kiliána Nedoryho. Ale je lepší, mám ho radši, myslím, že ještě něco dokáže. Nedory, ten už je odepsaný.

„Rocker v mléčném baru“ (rozhovor vedl Pavel Mandys), *Týden* 1999, č. 28, s. 51.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: N. Mlsová, *Setkání s druhým*, Hradec Králové 2006, s. 195–200.

RECENZE: O. Bezr, *Rock & pop* 1999, č. 7; [nepodepsáno], *Mosty* 1999, č. 22; J. Peňás, *Literární noviny* 1999, č. 32; A. Zemančíková, *Literární noviny* 1999, č. 38; A. Haman, *Nové knihy* 1999, č. 32; J. Chuchma, *Mladá fronta Dnes* 27. 5. 1999; F. Tomáš, *Právo* 14. 6. 1999; jr, *Slovo* 2. 7. 1999, též in *Zemské noviny* 2. 7. 1999; J. Peňás, *Magazín AD* 2000, č. 1; A. Haman, *Nové knihy* 2000, č. 24; P. Hanušová, *Lidové noviny* 16. 2. 2004; T. Mazal, *Právo* 8. 4. 2004 (příl. *Salon*).

Kateřina Bláhová

MILOŠ URBAN: SEDMIKOSTELÍ (GOTICKÝ ROMÁN)

(1999)



Praha hrála v české a pražské německé literatuře vždy až posvátnou a symbolickou úlohu, přitahovala autory zaměřené na příběhy s tajemstvím, ezoterní a iniciační texty. Do této linie se zařadil svým druhým románem *Sedmikostelí* i Miloš Urban (* 1967), který svou variantu gotického románu vytvořil žánrovou syntézou kriminální prózy, thrilleru, hororu, románu vývojového a iniciačního s prvky mystifikace a postmodernismu. Sám autor vyjadřuje tvůrčí krédo ústy svého hrdiny v diskuzi o typu anglického gotického románu. Jde mu o „*příběh s rozumným, logickým vyústěním, jaké uspokojí bytost řídicí se rozumem. Ale musí tam*

být něco navíc, něco nevysvětlitelného jako doklad mého hlubokého přesvědčení, že ne všechno, co se nám ukazuje, dokážeme pochopit. Svět je neuchopitelný jako gotický román“ (184). Důležitá je i výtvarná podoba knihy – formát, grafická úprava a ilustrace Pavla Růta se staly nedílnou součástí dosavadních Urbanových próz (například *Hastrman*, 2001; *Stín katedrály*, 2003, aj.).

Urbanova kniha je vystavěna na postupném odhalování tajemství a napínavém vyprávění. Hrdina prózy, mladý hypersenzitiv a snivec Květoslav Švach, neadaptabilní k pragmatickému světu (traumatizovaný už jménem „*slabochů a smolařů*“, sám se kafkovsky nazývá K.) v úvodu při procházce Prahou osvobodí muže přivázaného v kostele za provaz ke zvonu a vstoupí tak do proudu dramatických událostí. Autor do popisu hrdinovy současnosti prolíná jeho vzpomínky na dětství (s důrazem na freudovský moment souboje s otcem), mládí a dospívání, v němž se konstituuje protagonistova izolace, zjitřené vnímání, zájem o středověk a schopnost nahlížet do minulosti. Traktovány jsou rovněž Švachovy neúspěchy při studiu historie a v policejní službě, stejně jako jeho tragické selhání ve funkci osobního strážce. V neposlední řadě jsou připomenuty fatální nezdary Švachových pokusů o sblížení s kýmkoliv – jeho oblíbený gymnaziální profesor historie se ožení se studentkou a odstěhuje se, kněz připravující protagonistu ke studiu teologie utrpí při přepadení degenerativní úraz mozku. Tajemná úvodní událost v kostele přináší příslib změny – policie požádá Švacha, aby v Praze doprovázel dva zahraniční hosty: Matyáše Gmünda (jméno odkazuje ke stavitelům Svatovítského chrámu, Matyášovi z Arrasu a Petru Parlérovi ze Švábského Gmündu) a jeho spo-

lečníka Raymonda Prunslíka (dvojice připomíná postavy z Bulgakovova románu *Mistr a Markétka*).

Gmünd přichází do Prahy s mecenášskými úmysly, hodlá obnovit několik gotických kostelů z doby Karla IV. na Novém Městě pražském, vytvářejících dohromady tzv. Sedmikostelí. V dalším průběhu děje pokračuje řetězec hrůzných vražd – mimořádně krutým a vynalézavým způsobem jsou zabíjeni architekti, kteří kdysi sehráli temnou úlohu při stavbě panelového sídliště. Konzervativní Gmünd, jenž si ve svém odsudku modernosti porozumí se Švachem, využívá jeho dispozic „médií“, aby dokončil rodové poslání. Ve vyústění se prezentuje jako člen tajného spolku, jehož cílem je restituce starých časů a který trestá cynické a zkorumpované nástroje devastace posvátného města. Švach je zasvěcen a stává se adeptem řádu. V epilogu autor zachycuje zrod a průběh jakési alternativní historie, v níž se Nové Město pražské vrací k archaickým středověkým strukturám, v nichž najde své místo kronikáře a malíře i hrdina, jenž se konečně může ztotožnit se svou dobou a údělem; vyústění lze interpretovat i jako ironizující poukaz k přepjatým představám okázalých stoupenců „starých dobrých časů“.

Urbanův mnohovrstevnatý román obsahuje téměř nepřeborné množství intertextových aluzí a filiací. Přiznaným inspiračním zdrojem je anglický gotický román (Horace Walpole, Clara Reevesová, Ann Radcliffová), v popisech Gmündova tajemného hotelového pokoje se odráží i *Zánik domu Usherů* Edgara Allana Poea. Švachova obliba starých zřícenin a putování k nim představuje máchovský motiv, Praha jako místo mystické, ezoterní, svaté a nezničitelné krásy byla zobrazena v dílech Julia Zeyera, Jiřího Karáska ze Lvovic či Gustava Meyrinka, chrám jako místo hrůzy poukazuje k romanetu Jakuba Arbese *Svatý Xaverius*. Sérii vražd a detektivní pátrání v sakrálním prostředí podobně zachycuje *Jméno růže* Umberta Eca (úvodní věta Urbanova románu a Ecaova díla je téměř identická) atd.

Autor svého hrdinu modeluje jako postavu, která nepatří do současnosti a nachází se s ní v permanentní kontroverzi. Individualistický a introvertní Švach nevystojí kolektivitu, stádní masovost konzumní éry s její brutalitou, machismem a procesem všeobecného hloupenutí; „odmýšlím dvacáté století“ zůstává jeho žitým krédem. Zároveň však hledá svoje pravé poznání, životní určení a potvrzení smyslu vlastní existence. Je slabý („schwach“) jen zdánlivě, ve skutečnosti představuje jeho zvýšená senzitivita a mediální dispozice formu vyvolení. Na rozdíl od jiných „slyší hlasy“ a umí se spojit s minulostí, vstoupit do ní a nahlédnout, jak se věci vskutku odehrály. Jako student historie a policista neobstojí, neboť nechce a neumí dějiny (potažmo životní vztahy) vyšetřovat, ale porozumivě nazírat a osvětlovat, nikoliv se jim nadřazovat. Nepřijímá paradigma moderního racionalismu a přináší důraz na hlubinný vhled, citovost, intuici, tj. na „měkké“, ženské charakteristiky a principy. Podobně „žensky“ vnímá i samotnou Prahu.

Základním úběžníkem vyprávění a hrdinova vyzrávání a zasvěcování je vztah k minulosti, představované zejména architekturou. Z hrdinových reflexí a dialogů

s Gmündem můžeme sestavit kompaktní názorovou koncepci, ostře polemizující jednak s ustáleným, pokrokářsky liberálním pojetím českých dějin, jednak s novodobým vývojem stavebního umění a hodnot vůbec. Protagonista spatřuje vrchol v gotice 14. století a době Karla IV. (dlužno poznamenat, že klasický konzervatismus a historiografie již vidí v tomto věku příznaky recese a „podzimu“ středověku). Protikladem této vrcholné fáze je pro něj bořitelské, scestně heretické husitství. Ve středověké katedrále vidí krásu potlačující zlo, kolektivní dílo i duchovní výraz wagnerovského Gesamtkunstwerku. Přebujelost a ornamentálnost baroka již ukazuje k úpadku vyúsťujícímu v rozhrdělém a rozkladném dvacátém století s jeho kultem utilitarismu. Dehumanizovanou architekturu považují Švach s Gmündem a jim podobní za opravdový zločin, neboť zamořuje prostředí, potlačuje a ničí duchovnost, mravnost a smysl pro krásu. „*Morálka lidí a morálka staveb, to jsou dvě spojené nádoby.*“ (262) Klíčový význam v zastavěném prostoru přisuzují chrámu: „*Kostel je přibytěk Páně, jak byl jednou postaven, tak by měl zůstat navždy.*“ (90) Ve ztrátě víry spatřují zásadní příčinu moderního chaosu a entropie („*kde končí zbožnost, začíná šílenství*“, 169) a jediné východisko ze současného marasmu pro ně představuje návrat k ideálu stavovského státu, kde má každý své místo a vládne sebeucta a soběstačnost: „*Musíme se obrátit zpět – udělat čelem vzad. Jinak zahyneme.*“ (258) Održení od řádu, služby a odpovědnosti jsou pak odhodláni treatat. V Urbanově textu jsou tresty svou mimořádnou ukrutností varovně naléhavé a rafinovaností si zároveň pohrávají s pojetím vraždy jako krásného umění v duchu Thomase de Quinceyho.

Anglista a nordista Urban ve svém díle ideově upomíná na anglického estetika Johna Ruskina, hlásajícího duchovní obrodu národa prostřednictvím gotické architektury (*Sedm lamp architektury*, 1849), i Williama Morrise, propagátora středověkých bratrstev, cechů a řemeslného umění, protichůdných světu zisku a masové reprodukce; podobnou fascinaci středověkem, respektive minulostí nalezneme v našem prostředí zvláště v novele Jiřího Karáska ze Lvovic *Gotická duše* (1900).

Román *Sedmikostelí* prostupuje řada iniciačních symbolů, procesů a významných topoi. Pro hrdinu představují mocný impuls zříceniny, jež jsou nejen majestátními památníky minulosti, ale i znakem pomíjivosti, útočištěm svobodné výlučné bytosti. Chrám je místem setkání s transcendentální vertikálou, středem i osou světa, z něhož jde pozvednout duši k absolutnu. Sedmikostelí není jen územím sedmi sakrálních staveb, ale i prostorem ducha, mystickou enklávou duchovní transformace. Hrdina je klasickým adeptem zasvěcení (vztahuje se k němu bezdomoví, samota, symbolické jméno, předurčenost i zvláštní schopnosti), pohybuje se mezi zasvětitel (Gmünd) a pannou (Roseta; růže je příkladným i rozdíravým symbolem zároveň nebeské dokonalosti i pozemské náruživosti, neporušenost symbolizuje také jedno-rožec, svědkem jehož pitvy se Švach stane). Protagonistovy ženské rysy, nejistota, stud a úzkost jsou důležité pro dosažení poznání, apokalyptické vidění („*už nikdy*

se nikdo nenarodí. [...] Na tomto světě, v této společnosti, v tomto městě už ne. Kdo ještě žije, pomalu dožije a nikdo nový nepovstane.“ 55) překonává víra v magickou sílu tajného společenství a nové zrození v novém světě.

Jedním z hrdinů románu je také Praha – vystupuje tu nejen Praha reálná, zobrazovaná v podzimním a adventním čase, ale též Praha zaniklá, pobořená, pokažená, Praha jako stínové město přítomné ve vědomí hlavní postavy. Intenzivně popisovaná střídání počasí vždy vyvolávají pocity nadčasovosti a připomínku minulosti, která se tak stále znovu navrácí a opakuje.

Urbanův román přináší radikálně provokativní pohled na realitu moderního města a život lidí v něm – není prostorem mnohotvárné pestrosti a polyfonie možností, ale naopak dábelským uzurpátorem vkusu a morálky, svůdcem, ničitelem plnosti bytí. Autor se rozhodl přitažlivost literárního díla založit na poutavosti a napětí vypravování. Urbanův sadismus a extremismus připouští různé výklady, bývá interpretován v souvislosti s postmoderní ironií a mystifikací; sám autor se hlásí spíše ke klasickému realismu devatenáctého století a legitimitě názorů svého hrdiny.

Ukázka

„Milý hochu,“ řekl ztěžka Gmünd, „budete se muset smířit s tím, že naše bratrstvo nikdy nepřijalo principy demokracie. Ubírá se cestou vedoucí zpátky. Nevede do pekel, to jen lidé jsou pověřiví a bojí se jí – uvykli již pokroku, mají za to, že jinak než kupředu nelze. Politování-hodný omyl. Je třeba jim otevřít oči.“

„A jak si to vaše bratrstvo představuje? Lidé by neměli žít svobodně?“

„Svobodně!“ vyštěkl popuzeně. „Co je to svoboda? Pouta, která nevidíme: to proto stále klopýtáme, to proto padáme na tvář. Já nabízím lepší život ve feudální zemi řízené jediným vládcem, pro začátek voleným. Ať si plebs klidně volí – když je pán chytrý a má-li na to, nemůže chátra zvolit jiného. Dvacáté století je toho nejlepším příkladem. Já říkám něco jiného: světskou moc králi, duchovní církvi, ať všichni vědí, na čem jsou. Absolutní moc Bohu.“

(299–300)

Vydání

Sedmikostelí (Gotický román), Argo, Praha 1999.

Překlady

Německy (2001): *Die Rache der Baumaister. Ein Kriminalroman aus Prag*, Rowohlt, Berlin.

Holandsky (2002): *De wraak van de bouwmeesters*, Anthos, Amsterdam.

Slovinsky (2002): *Sedem cerkva: gotski roman iz Prage*, Študentska založba, Ljubljana.

Španělsky (2003): *Las siete iglesias*, Ediciones B, Barcelona.

Maďarsky (2004): *Hétemplomi gótikus regény prágaból*, Ulpius – ház, Budapesti.

Polsky (2006): *Kłątwa siedmiu kościółów*, Prószyński i S-ka, Warszawa.

Reflexe

Myšlenkový svět hlavních postav románu je založen na zvláštním druhu historismu. Po romantických devatenáctého století zdědil nostalgii po zidealizovaném středověku s jeho charakteristickými atributy, koncentrovanými v gotickém stavebním slohu, konec našeho století do něj pak vnáší prvek agresivity, spojený s krvavým zúčtováním s přítomností.

Antonín K. K. Kudláč: „Gotická ‚bestia triumphans‘ Miloše Urbana“, *Literární noviny* 1999, č. 44, s. 11.

Urbanova fascinace průkopníky žánru (především Horacem Walpolem, ale i Radcliffovou, Reevesovou či Poem) přiznávána otevřeně v textu a vyznařující z řady v románu použitých archetypálních motivů vedla autora k důslednému respektování formálních náležitostí. Přesto však mezi řádky neodbytně vystrkuje rohy dáblík parodie a mystifikace [...] Morbidita *ad absurdum*, iracionální pohyby postav, ryze účelové kamufláže, to všechno je příliš ortodoxní, moralistní, příliš gotické.

Jana Jašová: „Vražedný potenciál gotických chrámů“, *Nové knihy* 1999, č. 43, s. 4.

Urban tak jasně dává najevo, že jakkoliv je na straně tradicionalistů (a v jednom deníkovém rozhovoru svá stanoviska formuloval ještě ostřeji než v knize), uvědomuje si zcela v duchu myšlenkově liberálního konce století, že nic nelze prosazovat doslova a že veškerá přesvědčení, i když se zdají rozumná a chvályhodná, musejí být konfrontována s přesvědčeními odlišnými a teprve z této konfrontace může vzejít něco, co bude mít pro budoucnost smysl.

Pavel Mandys: „Sedmikostelí“, *Labyrinth revue* 2000, č. 7/8, s. 59.

Je určitě přesvědčen, že ideál citové plnosti je nutné hledat v minulosti, kterou je však zapotřebí vyložit postmoderně, tedy jako soubor kuriozit, bizarností a exotičností, jež jsou ale krásné, děsivé a přitažlivé, zvláště na pozadí barevné šedi dneška.

Jiří Peňás: „Snivec, který vraždí“, *Týden* 2003, č. 42, s. 88.

Urbanův román je v podstatě provazochodecký. Velmi efektně balancuje na rozhraní existenciální literatury a detektivky (případně foglarovky) a daří se mu přitom vydělat na obojím: nikdo mu nemůže upřít vážnost a malá vzdálenost, která román dělí od „pokleslejších“ žánrů, zároveň dodává příběhu napětí.

Jan Machonin: „Román je mrtev, ať žije král“, *Babylon* 2000/2001, č. 10, s. 6.

Slovo autora

Měl jsem v knize na mysli tohle: středověké „dobro“ se, aspoň podle mého názoru, velmi liší od našeho pojetí dobra, jistě ne ve všem, ale výrazně. Souvisí to mimo jiné s tehdejší a dnešní představou toho, co je správné. A já jsem chtěl ukázat, že sice není možné obhajovat tehdejší názory a představy, ale je možné ukázat je v konfrontaci s dneškem – ten konflikt mi přišel bizarní, ujetý, ale svým způsobem krásný a pro mě neodolatelný [...]. Tohle je prostě moje in-

terpretace a můj prerogativ; estetická funkce uměleckého díla, jeho intenzita, jeho schopnost oslovení a uchvácení recipienta stojí nad vším ostatním.

„Nevím, proč bych měl být slušným autorem“ (rozhovor vedl Jiří Hrabal), *Aluze* 2002, č. 1, s. 46.

Bibliografie ohlasů

KNIŽNĚ: P. Hrtánek, *Kacíři, rouhači, ironikové (v současné české próze)*, Brno 2007, s. 90–105.
 RECENZE: J. Jandourek, *Souvislosti* 1999, č. 3/4, týž, *Týden* 2000, č. 7; J. Jašová, *Nové knihy* 1999, č. 43; M. Jungmann, *Literární noviny* 1999, č. 43; A. K. K. Kudláč, *Literární noviny* 1999, č. 44; L. Nagy, *Lidové noviny* 21. 10. 1999; A. Haman, *Lidové noviny* 26. 11. 1999; I. Adamovič, *Mladá fronta Dnes* 2. 12. 1999; J. Peňás, *Respekt* 2000, č. 1/2, též in *Deset procent naděje*, Praha 2002, s. 103–105; V. Novotný, *Týdeník Rozhlas* 2000, č. 3; J. Janoušková – S. Ficová, *Tvar* 2000, č. 2; P. Matoušek, *Uni* 2000, č. 2; P. Janáček, *Reflex* 2000, č. 7; J. Machonin, *Babylon* 2000/2001, č. 10; P. Mandys, *Labyrint revue* 2000, č. 7/8.

Jiří Zizler

VÁCLAV VOKOLEK: CESTA DO PEKEL

(1999)



Básník a výtvarník Václav Vokolek (* 1947) publikoval v průběhu devadesátých let vedle básnických výborů a nových sbírek také prozaické knihy. Po hravém cyklu krátkých povídek *Lov žen a jiné odložené slavnosti* (1991) a novelistickém diptychu *Pátým pádem* (1996), který je lokalizován do Sudet a reflektuje problematiku česko-německých vztahů, následovala prozatím jediná Vokolkova rozsáhlejší próza *Cesta do pekla*. Román je zasazen do severních Čech poloviny devatenáctého století. Historický čas příběhu je pojat jako přechod z epochy romantismu, který se obracel k přírodě a k historii, do moderní doby charakterizované rychlým vědeckým

pokrokem a především průmyslovou expanzí, jinými slovy jako vítězství hmoty nad duchem. Tento dějinný přelom, který autor v souladu s názvem románu považuje za nešťastný krok lidstva směrem ke zkáze, symbolizuje slavnostní otevření železniční trati z Prahy do Drážďan, jež má přetnout panenskou severočeskou krajinu.

Přestože se příběh odehrává ve skutečném historickém čase, v závěrečné poznámce autor uvádí, že „*práce s historickými reáliemi je tu nahrazena libovolným zacházením s kulisami rozestavěnými podél jedné cesty a nečiní si nárok na jakoukoliv autenticitu*“ (317). Žánrově se tedy jedná spíše o fantaskní historickou prózu, v níž vystupují pekelné bytosti, které jsou schopny se převtělit do postav spokojených měšťanů nebo do podob kočky či havrana. Tento žánr se již markantně odlišuje od klasické historické prózy, jejíž primární funkcí byla popularizace historiografického bádání, jak to dokládá obecnou charakterizací Aleš Haman: „*Historie ve své fakticitě tu ustoupila do pozadí, dějinné motivy pouze navozují prostorový rámec, v němž se rozvíjí imaginativní hra s fikcí vytvářející bohatě zvrstvenou a neurčitou významovou ‚nadstavbu‘ umožňující různé interpretační přístupy od společensko-historických až po symbolické.*“¹⁴⁵

Výtvarná složka knihy se výrazně podílí na rehabilitaci romantické fantaskní novely hoffmannovského ražení a úzce souvisí s kompozicí románu. Text je dopro-

¹⁴⁵ Haman, Aleš: „Historické motivy a postmoderní próza“, *Česká literatura na konci tisíciletí II.* (ed. D. Vojtěch), Praha 2001, s. 749.

vázen perokresbami romantického malíře Moritze von Schwinda, nadpisy kapitol jsou vyvedeny gotizující frakturou. Román je komponován jako sled kapitol – obrazů (konkrétně třinácti obrazů, čtyř rozhovorů, dvou příloh a dvou skic), které mají vždy konkrétní předlohu v dílech romantických malířů. Na fiktivnost děje je čtenář upozorňován pravidelně na začátcích kapitol, kdy je krajina či prostředí označeno za rozestavěnou kulisu, a také vstupováním do obrazů, které podle Roberta Krumphanzla¹⁴⁶ tvoří časté a oblíbené autorovo téma. Tak například *Obraz třetí* (3. kapitola) s podtitulem *Eleonora splývající s obrazem Die Sticherin od oblíbeného Georga Friedricha Kerstinga* začíná popisem skutečného namalovaného obrazu s přesnou datací vzniku i jeho rozměry, který postupně přechází do skutečnosti příběhu, ve kterém slečna Eleonora sedí právě takto a právě v takovém pokoji jako dívka na obraze.

Za falešného malíře se ostatně vydává také postava, která vstupuje na scénu jako první, a sice tajný rada vídeňské centrální kanceláře Arnold von Mück. Jeho úkolem je vysлідit tajné spiknutí, ke kterému má podle zpráv tajné rakouské policie dojít v městě Těčnu u příležitosti otevření nově vybudované železnice. Von Mück je na cestu náležitě vybaven: má předkresleny náčrty obrazů, které stačí jen obtáhnout, zná všemožná lidová rčení, je naučen zachovat se adekvátně v jakékoliv situaci, dokonce se umí předpisově červenat. Vyslání do Těčnu považuje za běžnou rutinní misi, která mu má vysloužit další povýšení, a zpočátku je úspěšný: podaří se mu získat pod plnou kontrolu nejvyššího místního úředníka, okresního hejtmana Brocha.

Podle zmínek, které se ovšem na začátku textu vyskytují jen velmi zřídka, lze vytušit, že i vysoce postavený tajný rada představuje v rukou toho, kdo řídí osudy světa a staví kulisy Vokolkova příběhu, pouhou loutku s předurčeným osudem. Bytostí vládnoucí fatálními silami není Bůh, jak by se dalo předpokládat, ale jeho protivník, pojmenovaný jako Luc(ifer). Zaměstnanci jeho firmy SAT(AN) připravují svému pánovi půdu ke konečnému uchvácení moci a také zajištění následovnictví (viz název firmy) – to má být dosaženo zplozením ďáblova dítěte s Brochovou dcerou Eleonorou v průběhu zahajovací jízdy železnice.

Lucovi pomocníci, kteří nesou pekelná jména Belial, Astarot, Magot či Asmodeus, rozvíjejí komplikovanou špionážní hru, která rozeseje mezi těčnské měšťany ovzduší podezřavosti, nedůvěry a strachu a má na svědomí několik lidských obětí (vražda rytmistra Hanatscheka, sebevražda bohoslovce Šábela, zešílení hejtmana Brocha). Ve městě a v jeho okolí se množí zakuklení spiklenci, kteří, ještě než vůbec něco uskuteční, jsou prozrazeni a stávají se konfidenty, jestliže jimi nebyli už dříve. Všem je společně zprofanované císařské heslo *viribus unitis* (spojenými silami). Lidé v monarchii i bytosti pekelné usilují o služební postup, reptají na své vedení a jsou zcela

¹⁴⁶ Krumphanzl, Robert: „Otevření vlastní proměně“, in Vokolek, Václav: *Zříceninový mramor*, Praha 1996, s. 293.

bezodůvodně a bez vysvětlení sesazování nebo povyšování, pověřování zvláštními úkoly, po jejichž splnění jsou nahrazeni někým jiným. Připomínají kolečka mechanismu, která nevědí, k čemu slouží, a jen vykonávají určenou funkci jako loutky na nitkách, za něž tahá všemocný principál. V nepřehledné situaci se pak lehko stane, že zmatený von Mück považuje Peklo, s jehož představitelem jménem Lucifugé se osobně setká, za nezvykle poetický název firmy konkurující centrální kanceláři.

Narativní struktura textu je poměrně komplikovaná, vedle vševědoucího vypravěče a postav příběhu, jejichž osudy podléhají nejvyšší pekelné moci, se zde vyskytuje subjekt náhodného pozorovatele. Vzhledem k tomu, že je tento subjekt reflektován vypravěčem a nelze jej s ním tedy ztotožňovat, vytváří Vokolek svébytnou triádu vypravěč (tvůrce příběhu) – Luc (tvůrce osudu postav příběhu) – náhodný pozorovatel, který je charakterizován jako „muž *beze jména a bez zvláštních vlastností, tedy kdokoli z nás*“ (173). Do příběhu nevstupuje, pouze sleduje okolní dění obvykle z jistého nadhledu (vikýř, střecha, kopec), ale v *Obraze jedenáctém*, těsně před provedením zkušební jízdy, vstoupí do děje, aby varoval slečnu Eleonoru. Náhodný pozorovatel, který je ve scéně líčen jako muž s křídly na zádech a se srdcem na pravém místě, představuje jistou protiváhu pekelné centrále, jež je jeho prchavostí a schopností metamorfózy značně znepokojena.

V topografii Těčnu hraje podstatnou úlohu řeka (Labe), která jej rozděluje na pravý břeh poklidného středu města a na levý břeh Vajher, žijící rušným nočním životem. Právě tento břeh má být protnut trati a zdejší Pastýřskou stěnu, obývanou věčným Netvorem, má rozeklát železniční tunel. Vajher je dějištěm celé řady bizarních výjevů: rozpravy spiklenců v krčmě U Klekátka, jež končí odsudkem domnělého zrádce Hanatscheka, zповědi bohoslovce Šábelu ďáblu, která bezprostředně předchází Šábelovu pádu z Pastýřské stěny, či přetvoření stavitele trati inženýra Titorelliho skalním Netvorem. Na levém břehu se rovněž odehrává scéna *Rozhovoru čtvrtého*, který vedou zesnulí Hanatschek se Šábelem v nekonečném pochodu mrtvých putujících do očiště. Není patrné, ke komu vlastně putují a zda budou souzeni Stvořitelem či ďáblem. Přestože se Hanatschek i Šábel bojí Posledního soudu, neboť lidstvo podle bohoslovce zradilo Stvořitele na samém počátku, zatímco ďábla nikoliv, nepřestávají věřit ve spravedlnost boží a ve spásu. Řečeno Šábelovými slovy: „*Satanova moc vládne jen v daném okamžiku, proto se stále opakuje, tak jako se věčně opakují okamžiky pozemského bytí. Věčnost je totiž největším nepřítelem pekla. V jejím nekonečném jasu zalézá ďábel do pomíjivých temnot skutečnosti.*“ (257) Symbol Vokolkovy řeky zřetelně odkazuje k podsvětí řece Styx, která podle řecké mytologie odděluje říši mrtvých od živých; převozník Hajn je ostatně na jednom místě přirovnán k „*prastarému Cháronovi*“ (67).

Román obsahuje pestrou škálu stylů a popisů, vedle žánrových idylek ovšem převládají burleskní scény, kupříkladu rituální tanec ďábla při vaření elixíru lásky či bakchanální milostné orgie v domě hejtmana Brocha. Vladimír Novotný píše v této

souvislosti o „tragigroteskním mumraji“¹⁴⁷, postavy mu svou pitvorností připomínají nejen prózy německého romantika E. T. A. Hoffmanna, ale také Dostojevského *Běsy*.

Výrazným herním a aluzivním prvkem odhalujícím fikcionalizaci historické skutečnosti je Vokolkova práce se jmény míst a postav. Některá jména jsou přitom pouze nepatrně pozměněna (Téčn – zvuková podoba německého názvu města Děčín/Tetschen, Trůnové – Thunové), pro česká jména autor důsledně používá německou podobu (Hanatschek, Tschermack), jiná jména můžeme považovat za mluvící (Glaube znamená německy víra, vyznání; Šábel připomíná šábés neboli sabat, v židovském náboženství den klidu a bohoslužeb), výjimečně jméno odkazuje k jiné literární postavě (viz Titorellioho z Kafkova *Procesu*). Do textu jsou rovněž zakomponovány osobnosti Vokolkových reálných přátel a známých (Jindřich Strašnov, Petr Borkovec, Radek Fridrich).

Považovat *Cestu do pekla* za demytizaci epochy nástupu všeobecného racionalismu a pozitivistické víry v nezastavitelný pokrok by bylo značně zjednodušující. Mnohem spíše se jedná o reinterpetaci historickou tradicí přetížené a jednoznačně pozitivně vykládané doby; podobný postup zvolil přibližně ve stejném čase rovněž Vladimír Macura pro obrozenskou tetralogii *Ten, který bude*. Zatímco Macurovy romány jsou ovšem založeny na důkladném pramenném studiu a blíží se vlastnímu historiografickému popisu obrozenské každodennosti (ve smyslu současnými historiky detabulizované devízy „what if“), podobnými znalostmi nezatížený Vokolek přistupuje k minulosti s parodickou nadsázkou za použití nadpřirozených motivů. Výsledkem je pak spleť tkáň mnohovrstevnatého textu inspirovaného výtvarnými a literárními díly a protkaného mytologickými a křesťanskými motivy, která otevírá široké interpretační pole. Román lze tedy v neposlední řadě vnímat jako převrácenou vizi apokalypsy promítnutou na historické plátno, která má ztrestat lidstvo za jeho hříchy.

Ukázka

Nepostřehnutelně se k sobě blížili. Po setinách milimetru. Oči zabodnuté do očí. Uši připravené zachytit sebemenší šelest. Ústa s pevně semknutými rty. Srdce z kamene. Mozek v jednom ohni. V duši podivný klid. Netrvalo zase tak dlouho a hlavně lefošek se téměř dotkly. Von Mück s frajerským gestem zastrčil obě pistoly do kapsy. „Von Mück,“ řekl von Mück.

„Lucifugé,“ představil se pan Lucifugé a také jeho dvouhlavňovky zmizely v kapse. Byl to starší pán, nápadně malý a kulatý. Nadouval se pod dlouhým pláštěm, jenž se mu nad levým ramenem trochu víc zdvíhal. Na nose mu seděly tlusté brýle a štičička řídkého knírku trčela bojovně nad nejistým úsměvem. Podali si náhle nesmyslně prázdné ruce. „Viribus unitis,“ řekl jen tak nazdařbůh von Mück. „Viribus unitis,“ odpověděl překvapeně tajemný pán. „Kdo vás posílá?“ šel rovnou k věci baron. „Peklo,“ rozesmál se pan Lucifugé. „A vás, pane barone?“

¹⁴⁷ Novotný, Vladimír: *Mezi moderností a postmoderností*, Praha 2002, s. 141.

„Centrální vídeňská kancelář. K und k. C. L. 2.“ „Solidní firma, solidní,“ zamnul si ruce Lucifugé. Zavěsili se do sebe a poskakovali po nerovném břehu. „Jak dlouho působíte ve zdejší kraji, pane Lucifugé?“ pokračoval ve vyzvídání von Mück. „Krátce, pane barone,“ přiznával bez mučení pan Lucifugé. „Byl jsem na toto místo vyslán inkognito s jistým posláním. Já jsem tu s posláním, vy jste tu s posláním, pane z Mücků. Já jsem tu inkognito, vy jste tu inkognito. Naše sféry zájmů se patrně budou protínat, ale to neznamená, že se budou křížit.“ S tímhle von Mück nepočítal. Ani instrukce s tím nepočítaly. Bude muset improvizovat, nezaplést se, proplout mezi víry a skalisky, nenarazit, nepotopit se. Tak takhle to tedy je. Dvojí posláním, dvojí inkognito. Sféry zájmů!

(126–127)

Vydání

Cesta do pekel, Triáda, Praha 1999.

Reflexe

Román je pestrou paletou výrazových prostředků, tu střízlivě reálných, tu fantaskně nadnesených, směšných i tragických, vždy však proniknutých zvláštním lyrismem romantické doby. Kdybychom ho měli umístit do galerie soudobé prózy, patřil by patrně někam mezi ironicky historizující tetralogii Macurovu (*Ten, který bude*) a Kratochvilovy snové kreace vázané také k určité městské lokalitě (sem by bylo možno připojit i Urbanovo *Sedmikostelí*).

Aleš Haman: „Další ukázka imaginativní prózy“, *Nové knihy* 2000, č. 9, s. 3.

Cesta do pekel se všemi svými pitoreskními postavami dčáblů, jakoby vystřiženými z povídek E. T. A. Hoffmanna, a se všemi zakuklenými spiklenci představuje postmoderně ironickou rehabilitaci romantické novely na půdorysu (pseudo)historické prózy.

Antonín K. K. Kudláč: „Romantismus dvakrát (a různě)“, *Aluze* 2000, č. 2, s. 177.

Velkou předností Vokolkovy románové grotesky je její důmyslný jazyk, uplatněný jak v dějových líčeních, tak v dialogích postav; právě díky jeho dialogičnosti má velká část románu charakter teatrálních výjevů. V tomto smyslu je tenhle smrtelně vážný román také smrtelně nevážný, truchlivě se pošklebující všem bláhovým lidským snům a tužbám, především těm, které se zcela vzdálily zdravému rozumu.

Vladimír Novotný: „Václav Vokolek nahlíží do pekla“, *Plzeňský deník* 29. 3. 2000, s. 17.

Nezasahuje zde fantazijní do reálného, aby ho ovlivňovalo či soudilo, nýbrž naopak – fantazijní svět možnosti je jemně dotčen historií. Na straně druhé ve vyprávění všudypřítomná ironie (pokus o atentát je pochopen jako slavnostní ohňostroj) znejišťuje i imaginativní složku textu (rituální tanec dčábla při vaření elixíru lásky). Představený svět se tak nakonec rozkládá v obou svých částech.

Zdeněk Smolka: „Kratochvilná historie o počátku moderní doby“, *Tvar* 2000, č. 9, s. 20.

Bibliografie ohlasů

KNIŽNĚ: V. Novotný, *Mezi moderností a postmoderností*, Praha 2002, s. 131–142.

STUDIE: A. Haman, *Česká literatura na konci tisíciletí II*, Praha 2001, s. 747–755; E. Gilk, *Česká próza 90. let 20. století*, České Budějovice 2002, s. 107–114.

RECENZE: A. K. K. Kudláč, *Aluze* 2000, č. 2; J. Staněk, *Neon* 2000, č. 5; A. Haman, *Nové knihy* 2000, č. 9; Z. Smolka, *Tvar* 2000, č. 9; J. Lukeš, *Literární noviny* 2000, č. 12; V. Novotný, *Plzeňský deník* 29. 3. 2000.

Erik Gilk

ALEXANDRA BERKOVÁ: TEMNÁ LÁSKA

(2000)



Temná láska je čtvrtou prózou Alexandry Berkové (1949–2008), přičemž ale tematicky i žánrově navazuje na její prvotinu – povídkový cyklus *Knížka s červeným obalem* (1986), který s ironickou až sarkastickou nadsázkou glosuje jednotlivé etapy ženského života. Zatímco však v *Knížce s červeným obalem* se spisovatelka soustředila více na období ženina dětství a dospívání, *Temná láska* je postavena speciálně na zkušenostech zralé ženy. Zájem o kritické čtení společnosti, který vyrostl z „jiného“, totiž žensky emancipovaného pohledu na svět a spojil se s odhalováním diskriminujícího zatížení společenských i jazykových

struktur, autorku posléze přivedl ke kritice patriarchálně determinovaného života, jež se promítla i do jiné její knihy, prozaické grotesky *Magorie aneb Příběh velké lásky* (1991), tvořené vyprávěním několika hlasů a formálně spřízněné s *Vlnami* Virginie Woolfové. Obecnější a dějinně hlubší polohu kritické reflexe si Berková vyzkoušela v *Utrpení oddaného Všiváka* (1993).

Novela *Temná láska* je formulována jako drsná zpověď ženy, jež prožila manželství v zajetí rodově podmíněných předsudků a romantických iluzí o krásném rodinném životě, avšak po letech prozřela a skrze oprostění od domnělých jistot se vydala hledat ztracenou identitu. Jelikož je próza koncipována jako jakási terapeutická konfese, představuje kniha jistou tematickou raritu.

V české literární reflexi bývá novela dávána do souvislosti se soudobou románovou tvorbou autorek (například Daniely Hodrové, Terezy Boučkové či Sylvie Richterové aj., s nimiž má text sice některé styčné momenty, ale rozhodně představuje jiný přístup k literárnímu dílu), neboť domácí umělecký kontext mnohdy nerozlišuje mezi literaturou psanou ženami (autorkou je žena) a tzv. ženskou literaturou (autorka záměrně bojí tradiční, tedy logocentrický a falocentrický diskurz vyprávění). Především však byla *Temná láska* vztahována k *Roku perel* (2000) Zuzany Brabcové, zvláště pro syžetově-faktografickou podobnost obou textů (rozpad vlastního manželství, problematické hrdinčino dětství, touha po nové lásce, psychoterapie, reference o ženském těle), již ovšem problematizuje právě odlišný přístup k narativitě: v podstatě psychoanalytické, tradiční uchopení u Brabcové oproti feministicky kritickému, subverznímu uchopení u Berkové.

Většinou nesyžetové vyprávění je vedeno v ich-formě a je rámováno svým fiktivním určením: zповědi pacientky Karolíny, která se pomátla (vyběhla nahá na ulici), naslouchá blíže neurčená odbornice na danou problematiku („*paní doktorka*“); ve druhé části knihy se pak úlohy rádce a soudce ujímá také hrdinčin anděl strážný (který místy paradoxně představuje jakési alter ego jejího manžela) a později i jeho femininní dvojnice-společnice. Vzhledem k žensky emancipačnímu, feministickému založení textu je próza především ostrým odmítnutím konvenčního manželství, v němž je ženská role postavena na odevzdanosti muži (určované především izolací od vnějšího světa a automatickou podřízeností) a mužská naopak na ovládnutí ženy. V souvislosti s tím se v knize objevuje i kritika tradičního modelu rodičovství, v němž je matka chápána jen jako obsluha svých potomků. Na tyto tematické okruhy pak v novele rovněž navazuje kritika patriarchálních společenských struktur a moderních forem společenské moci (politiky, médií, reklamy, módy), společenských institucí (rodiny, školy, politické strany, církve) a konečně i kritika aktuálního trendu substituce skutečnosti víceméně virtuálním žitím (užívání drog, konzumní spotřeby věcí, kultu těla a prázdné sexuality apod.).

Próza podrobuje autorka přísné vyprávěcí stylizaci, která je založena především na diferenciaci a konfrontaci faktograficky přímých, svým způsobem realistických epizod a vyprávění nepřímého, fiktivního, které je reprezentováno zejména symbolikou okovů, jež muž nasazuje své ženě, a obrazem uvěznění ženy v boudě. Události svou podstatou realistické (jako je například pokus o záznam rozhovoru s vlastní matkou či kvazidokumentární přiblížení otcova dopisu ze služební cesty), které jsou zde v menšině, se tak ocitají na pozadí situací symbolických (kupříkladu věznění hrdinky nebo zneužívání a postupné deformování jejího těla), v nichž se nezřídka – a někdy též kriticky – užívá genologických postupů původně vlastních jiným literárním žánrům: pohádce (například využití motivu devatera olověných chlebů a devatera olověných párů bot), žánru fantasy (příkladně futuristicko-fantazijní návštěva země žen), grotesce (opakované návštěvy skrblického bratra) či třeba i hororu (krvavé porcování ženského těla).

Novela má tři části a všechny jsou svou narativitou retrospektivní (nikoliv však chronologické), třebaže na úrovni zpětného ohlédnutí text dále rozlišuje mezi několika minulými časovými rovinami (nejstarší události pocházejí ze života v původní rodině, počátky manželského soužití jsou pochopitelně zase starší než nedávná minulost Karolíny) a samu hrdinčinu promluvu lze pomyslně zasazovat do přítomné časové perspektivy. V rámci temporálního spektra příběhu se nakrátko objevuje i čas budoucí (v případě vize budoucnosti hlavní postavy) a děj nás zavede rovněž do situací zjevně časově neurčitých, či dokonce bezčasých, jako je právě návštěva v zemi žen.

Topicky se próza – analogicky zdejšímu zobrazení času – neomezuje pouze na empiricky reálná prostředí (domácnost, ordinace, plavecký bazén, koupaliště, tenisový

kurt, ulice), nýbrž pracuje rovněž s místy fantazijními a snovými (neznámá země žen, fiktivní sjezd organizací rádoby ochraňujících život, prostory hrdinčiných snů).

V prvním oddíle, nazvaném *V boudě*, se seznamujeme prakticky s veškerou historií Karolínina manželství. Okolnosti seznámení manželů jsou hlavní postavou podány skrze alegorii lapení důvěřivé zvěře (potkala osamělého nešiku zamotaného do sítě, a když se mu snažila pomoci, zjistila, že se situace obrátila a v síti se ocitla ona) a záležitosti letitého soužití jsou potom projektovány jako symbolické momenty tyranie ze strany manžela (omezování pohybu, ponižování na základě odlišnosti pohlaví, fyzické mučení), jímž hrdinka snaživě přivykla a dokonce je zaslepeně – i s jistou potřebou metaforizace života – považovala za důkazy lásky (namlouvala si například, že okovy jsou ozdobné náramky). Tato část vyprávění obsahuje též hrdinčinu reflexi situace: teprve na základě zkušeností s nefungováním svazku a také pod vlivem pozorování vztahových stereotypů v okolí (u matky, otce, bratra, neteře, tchyně a sousedky) dokáže odhalit mužovu machistickou strategii plynoucí z pocitu jeho nedostatečnosti a nahlédnout svůj nesmyslně samaritánský akt kořenící v představě, že se žena musí obětovat pro rodinu. Skutečná sebereflexe hrdinčiných problémů tedy nastupuje ve chvíli, kdy si uvědomí, že jí k žití nestačí jen programové trpění, a kdy se rozhodne překročit tento svůj stín a vstoupit „za zrcadlo“ – začít hledat samu sebe. Rozpad Karolíniných naivních představ o vztahu muže a ženy tak přináší rovněž nevyhnutelné poznání vlastní osobnosti a rehabilitaci vlastního smyslu života.

Střídavě s vykreslováním totalitárního modelu manželství prezentuje hrdinka v první části prózy také jakési črty z dětství a dospívání, které chápe jako klíčové pro svou ženskou identitu (do popředí vystupuje zejména situace, v níž se snaží překonat neustálé opovržení rodiny dojídaním zbytků, či scéna, v níž řeší svoji osamělost přejídáním se polárkovým dortem), a do centra pozornosti dále přikládá i životní výseče, které považuje za významné pro totožnost jejího muže (obrazům ze síně tradic, jak Karolína označuje manželovo trvalé zakotvení v jeho původní rodině, dominuje obřadné vykonávání banálních činností typu natahování hodin a čtení novin, skryté soupeření v rozhovoru se švagrem či silácké řeči o nadvládě nad manželkou vedené před sousedy).

Druhá část knihy *Zápas s andělem* obsahuje smyšlený rozhovor hrdinky s andělem, jenž oddíl poskytuje i jakýsi strukturující rámec – mezi dialogy totiž vyrůstají obrazy děsivé i tragikomicky ilustrující některé myšlenky. Nejdůležitější se stává labyrintické vyličení krajiny, jíž dominují ženy, které různě řeší problémy s vlastní totožností: některé proto očerňují mladší kolegyně, jiné alespoň zatrpkle odsuzují modernizaci ženského oblečení, další naopak staví na odívání svoji samoúčelnou shánčlivost, pracovitost a čistotnost, jiné shazují svého manžela, další kritizují ostatní ženy. Na jiné části území se potom objevují nevěsty usilující o získání manžela, svobodní muži, kteří je lákají do svých tenat, ženy s různými typy okovů. A úplně nakonec se na této půdě představují vývojově bezmocné dvojice a rodiče, jež mají strasti s dětmi.

Rozhovor s andělem také nabývá podoby psychoanalytického sezení (a lze ho považovat za jakousi hlubší variantu dialogu s lékařkou), jehož účelem je, aby hrdinka dokázala události formující její identitu sama rozebrat (interpretuje například facku, kterou odradila zamilovaného chlapce, a srdečné, ale drtivé tisknutí ruky vyplašenému milenci namísto něžného rozloučení, odsuzuje dobu strávenou po boku tupého frajera na taneční zábavě, okolím vysmívané čekání na opětovaný cit, vlastní problémy s alkoholem či hořké zkušenosti s drogově závislou dcerou). Tato hrdičina disputace s andělem, respektive posléze s jeho společníci, připomíná psychodrama a sleduje čistě iniciační cíl – Karolína musí na pouti po teritoriu žen projít nejrůznějšími peripetii partnerských a rodičovských příběhů a musí se setkat s rozličnými typy žen a mužů, aby mohla poznat sebe a rozmotat nit svého osudu.

V poslední části (*Konec*), která je prodlouženým pokračováním rozhovoru s andělskou bytostí, je hrdinka již zbavená svých problémů, ale náhle zjišťuje, že neumí žít jinak. Hledá tedy učitele nebo vůdce, a když poznává jejich omezenost, samolibost a ziskuchtivost, rozhodne se sama přijmout učitelský úděl a svoji pouť paralelně projektovat i do roviny psaní. Anděl jí ještě poskytne výhled do budoucnosti, v němž se hrdinka vydává na náročnou cestu přes moře, kde ji pak překvapivě a bez jakékoliv satisfakce zastihuje konec života. Na úplný závěr prózy autorka připojuje obvyklou čtenářskou představu šťastného konce a zachycuje Karolíninu druhou svatbu. Zakončení pak ovšem v rámci celku vyvolává otázku, zda tento malebný obrázek není jen další falešnou iluzí a zda se smyčka osudu nebude opakovat.

Mimo aktuálně působivého (a není tajemstvím, že i víceméně autobiografického) děje nese *Temná láska* významnou společensko-politickou výpověď. Příběh je sice literárně stylizován, avšak jednotlivé situace jsou zobrazením událostí dané doby a země či alespoň jejich komentáři z pozice autorského subjektu. Proto je možno nahlédnout tuto prózu, koncipovanou jako svého druhu svědectví, jako dokument či sociologickou studii vypovídající o současné české rodině i jako historicko-společenskou sondu, z níž vyplývá kritika postavení ženy ve společnosti a implicitně též úvahy o potřebě ženské rovnoprávnosti. Pro takto subverzní povahu je možno text řadit mezi takzvanou ženskou literaturu (ženské psaní), feministicky a genderově orientovanou, a označit jej za specificky angažovanou prózu, jež svým zaměřením sleduje vedle cílů uměleckých též působení sociálně-politické.

Způsob takto rozšířené literární funkce pak rovněž zakládá – a to je pro takzvané ženské psaní příznačné – i specifickou metodologii užití jazyka v tomto textu. Jazyk jako obvyklý prostředník výpovědi zde totiž také podléhá kritice, neboť próza vychází z názoru, že mytologie ženy je zakódována již v naší mluvě. A protože psát jako žena znamená rovněž konstruovat ženskou identitu (ženskou jinakost), je rovněž řeč této novely záměrně destruovaná i rytmizovaná a postavená tak proti logické, tedy typicky mužské vyprávěcí dikci. Vyprávění pak jako by se tím stále dokola pokoušelo vyjádřit své téma jinak, přesněji, důkladněji a autorka jako by se

snažila očistit jazyk i technologii svého sdělování – dekonstruovat patriarchální logocentrickou metafyziku.

Vyprávění je strukturováno jako několik navzájem se prostupujících narativních rovin (proud hrdinčiny zpovědi, proud dialogů ostatních postav, vrstva groteskního líčení společenského dění, vyprávění snů a vizí, vrstva jakýchsi lingvistických koláží z řeči a sloganů reklam) a jeho charakter je důsledně fragmentární. V tomto typu psaní lze potom rozlišovat i zvláštní, samostatnou rovinu výpovědi – rovinu grafickou, která je tvořena interpunkčními znaménky a rozložením vět a odstavců a vede k tomu, že všechny myšlenky textu vnímáme a priori jako nedokončené, nedopovězené či dokonce jako zlomené, přerušené, poškozené... Jazyk vyprávění se tak decentralizuje a procesualizuje a zároveň je možno jej číst jako groteskní zesměšnění racionálního principu mužského psaní.

Tyto narativní rysy činí z knihy jednu z takzvaně dekonstruktivisticky orientovaných literárně-feministických prací, které v češtině zatím nemají mnoho představitelů, avšak mají alespoň řadu předchůdkyň (především Miladu Součkovou a Věru Linhartovou). V souvislosti s feministickým zaměřením, reprezentovaným podrýváním konvenční sémantiky a ideologie jazyka a tříšťovitou organizací příběhu, je toto vyprávění projektováno také jako kritika moderní psychoanalýzy jakožto diskurzu jednoznačně falocentricky založeného, a konečně i jako kritika mužských mýtů o ženě.

Kritikou patriarchálních společenských struktur založenou na pronikavé analýze domácího prostředí a současně i osobitou kritikou logocentrismu, jež vychází z různě předsudečného zatížení češtiny, snese *Temná láska* komparaci s podobně orientovanými cizojazyčnými díly – její poetika vykazuje spřízněnost především s romány Rakušanky Elfriede Jelinekové či Američanky Eriky Jongové.

Ukázka

Už jsi připravena.

Na co? Kdo jste? Kde je učitel?

Jsem tvoje spoléčnice. Učíteli vypršel čas. Ideme do země žen: co vidíš...?

Vidím bytosti uvízlé v krajině bez výhledu; hledí jedním směrem –

– řekli jim, že musejí čekat, tak proto...

Je jich tu moc a bezradně se motají jedna přes druhou; to město je plné žen; chtěla bych pryč, ale jsem vrostlá v zemi; hrůza, kolik citu tady všude zbylo – nepoužitého – taková velká láska – a lidi to vyhazují, protože vzývají tvůj vesmír náhradních světů a mechanických hraček, ó pane... Ty ženy jdou ke mně a něco mi říkají; drmolí jedna přes druhou, šermují rukama, některé jsou velmi ošklivé, kloubnaté a vyschlé, zohýbané jako staré vrby, jiné jsou rozteklé a beztvaré jako nepovedený puding, jsou v domácích hadrech, promaštěných a špinavých, co se do nich otírá nos i ruce i okraj stolu i řít, když je třeba.

(83)

Vydání

Temná láska, Petrov, Brno 2000.

Reflexe

Feministická angažmá, k nimž se Berková mohla občansky svobodně napřít v devadesátých letech, v *Temné lásce* zhodnotila literárně vcelku šťastným způsobem: autorčina sebeuvědomovací zkušenost poskytla její prozaické výpovědi razanci a čitelnost, ale také ji, spolu s otevřeně ventilovanými životními ranami, oprostila od iritujícího apriorismu a snadných návodů na řešení.

Josef Chuchma: „Obnažené bolesti Alexandry Berkové“, *Mladá fronta Dnes* 12. 1. 2001, s. 19.

Už titul knihy, natož teprve její jazyk, naznačuje ironický odkaz na žánr románeků pro ženy, jakož i na další oblasti tzv. pokleslé literatury. [...] V podání „harlekýnek“ ovšem láska nikdy není taková jako u Berkové, tedy neprohlédnutelná, zasutá a zrádná, ale naopak bývá zdobená a vykreslována přívlastky jasnými a zářivými, protože kýč, který reprezentuje, má dodat opravdovosti partnerským vztahům založeným na trvalém zastírání reality „narkotickým“ opojením romantikou. Propastný rozdíl mezi zhoubností romantiky a syrovostí skutečnosti – to je moment, který se spisovatelka pokouší uchopit.

Lenka Jungmannová: „Ať hodí kamenem...“, *Literární noviny*, 2001 č. 17, s. 8.

V *Temné lásce* nazíráme soudobý svět jako labyrint, v němž není nikde kýženeho místečka pro ráj srdce a z něhož nenalezneme úniku či východiska – a v němž tím největším utrpením seslaným na moderní lidstvo je úděl žen, ujařmených a zestárlých nikdy nekončícím „snažením a trápením“, a to mnohdy v postavení naprostého bezpráví nejen sociálního a společenského, ale i citového a psychologického.

Vladimír Novotný: „Česká ženská próza kolem roku 2000“, *Český jazyk a literatura* 2000–2001, č. 9–10, s. 244.

Temná láska nemá ambice být jen knihou feministickou. Ačkoliv vztah ŽENY a muže je jejím centrálním tématem, pozornost je věnována i současné společnosti, protože právě ta do značné míry podobu onoho vztahu formuje. Je nasnadě, že oběmu se dostane hojně porce nemilosrdné kritiky (politika a světovláda je přece z větší části mužská hračka).

Vladimír Stanzel: „To divné zvíře žena...“, *Host* 2001, č. 6, recenzní příloha, s. 2.

Slovo autorky

Vaše knížka, která právě vyšla u Petrova, se jmenuje Temná láska. Myslíte si, že láska znamená v lidském životě nějakou hodnotu sama o sobě?

Může žárovka nevěřit v energii? To, co zveme láskou, má nekonečno variant, ale pořád je to ona jediná síla, která drží naše životy a svět vezdejší pohromadě. Vlastní pílí a mimo oficiální chodníčky jsem se po letech usilovného myšlení dopracovala originálního objevu, že Bůh je

láska. Láska je Bůh. To, co zveme Bohem, je láska – co zveme láskou, je Bůh; první hybatel, elan vital, prvotní princip, smysl jediný a pravý, příčina všech věcí a já nevím jak se tomu říká. Kdo zažil depresi, ví, o čem je řeč. Deprese – ale skutečná – ne jen blbá nálada, ale stav, kdy se nemůžete hnout a všechno je tíha, všechno je cizí a nic nemá smysl – to je svět bez lásky. Beze vztahu. Žárovce vypli proud. Konečná. Nic. To naše zmítání na dně kádinky, kvůli čemu kvílíme a rvem si vlasy, to jsou nejrůznější zkomoleniny lásky – ale jakkoliv zpotvořená, nepovedená a zakrslá – pořád tu je...

„Odpovědi Alexandry Berkové Tvaru“ (rozhovor vedla Jana Červenková), *Tvar* 2001, č. 4, s. 3.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: V. Novotný, *Český jazyk a literatura 2000–2001*, č. 9/10, s. 242–245; týž, *Intelektuál* 2003, č. 1, s. 19–23; L. Machala, *Česká literatura 2001*, č. 6, s. 645–654; H. Šmahelová, *Literární archiv. Božena Němcová. K 140 výročí úmrtí*, sv. 34, 2002, s. 27–33; D. Hodrová, *Česká literatura 2006*, č. 2/3, s. 160–174.

RECENZE: V. Stanzel, *Host* 2001, č. 6; J. Jůzl, *Labyrint revue* 2001, č. 9/10; A. Burda, *Tvar* 2001, č. 3; J. Staněk, *Tvar* 2001, č. 21; J. Rulf, *Reflex* 2001, č. 6; L. Jungmannová, *Literární noviny* 2001, č. 10; táž, *Literární noviny* 2001, č. 17; T. Vučka, *Nové knihy* 2001, č. 11; A. Blažejovská, *Týdeník Rozhlas* 2001, č. 17; V. Novotný, *Týdeník Rozhlas* 2001, č. 27; týž, *České slovo* 18. 8. 2001; týž, *Dobrá adresa* 2001, č. 2; J. Chuchma, *Mladá fronta Dnes* 12. 1. 2001; L. Sedláková, *Právo* 5. 2. 2001; L. Machala, *Lidové noviny* 20. 2. 2001; M. Havelková, *Rovnost* 7. 4. 2001.

Lenka Jungmannová

ZUZANA BRABCOVÁ: ROK PEREL

(2000)



Hrdinové Zuzany Brabcové (* 1959) většinou pociťují nějaké hlubinné spojení s univerzem; přitom se však nezřídka cítí vnějším světem ohrožováni, ať už je to uzavřený svět normalizační či perestrojkově kamuflované totality, nebo rozpínající se svět po pádu železné opony. V hlavních i epizodních příbězích jejích próz *Daleko od stromu* (1986 samizdat, 1987 exil, 1991) a *Zlodějina* (1995) se opakuje situace, v níž hrdina hledá a niterně prožívá alternativní formu existence: izolaci v podzemí, návrat do mateřského lůna či vstup do cortázarovského paralelního světa. Pokusy překročit formálně stanovené hranice (států a především režimů, ale i svazujících společenských konvencí) selhávají jako snilkovské nebo dočasné. Absolutní formou vzdoru a konečnou alternativou se tak pro hrdiny stává sebevražda, minimálně jako svůdná vidina, mnohdy i jako nezdařený pokus končící v psychiatrické léčebně. Její uzavřenost je přitom vnímána jako pozitivní ochranná vlastnost a atmosféra „nenormálnosti“ poskytuje hrdinům příležitost odžít nebo od sebe oddělit „standardní nenormálnost“ panující za ústavním plotem.

Také první část *Roku perel*, která svým titulem průhledně variuje jedno z klíčových témat románu, přináší zážitky hlavní hrdinky Lucie v léčebně: rozhovory s terapeutkou, miniportréty spolupacientů a jejich příběhy. Luciin nezdařený pokus o sebevraždu, podaný s naturalistickou deskriptivností, se ve své nedokonalosti a nedokonanosti jeví trapný; jeho naivní rafinovanost se odhalí až v samém závěru. Z útržkovitých hrdinčiných asociací a postojů k okolí i sobě samé lze soudit, že motivací jejího pokusu bylo ukončení vášnivého erotického vztahu k ženě. Oproti předchozím prózám se tedy v *Roku perel* výrazně zintimňuje příčina krize: zvláště v knize *Daleko od stromu* bylo jako podstata střetu zdůrazněno napětí mezi jedincem a vnějšími mocenskými mechanismy a jejich ideologií, byť bylo toto střetnutí traktováno i v rovině generačního konfliktu.

V léčebně sice protagonistka zarytě odmítá vyprávět svůj příběh spolupacientům, zjišťuje však, že její zkušenost je svou destruktivností srovnatelná s pádem letadla, jehož příčiny se odhalují dešifrováním obsahu „černé skřínky“. Začíná proto pořádat prehistorii krize – vyprávět. Čtyřicetiletá žurnalistka Lucie dostane za úkol zpracovat informaci o časopise věnovaném lesbické problematice a šokovaná zjišťuje, že sezna-

mování s osudy a otázkami zdánlivě odjinud otvírá její vlastní problémy. Návštěvu lesbického klubu si sice může zdůvodnit profesionálně, ale tuší, že sestupem po temném klubovém schodišti zahajuje sestup do svého nitra. Proměna Luciina života je stejně prudká, jako byla nečekaná: v klubu se seznamuje s podstatně mladší přitažlivou Magdou a uvědomuje si, že po ní neodolatelně zatoužila, a to i přes racionální vědomí Magdinych nedostatků a pragmatických úmyslů. Jejich vztah zakrátko nabývá podoby jen obtížně kontrolovatelné vášně, jež odsouvá do pozadí všechny další Luciiny vztahy, aktivity, hodnoty. Včetně hodnoty sebe samé, jak si Lucie, idealizující toto soužití v apartnících (symbolistní a dekadentní poetikou a jungovskými archetypy ovlivněných) obrazech splnutí a rozplynutí, zprvu odmítá připustit. UVědomí si to až po tom, co Magda vztah rázně ukončí. Luciin sebevražedný pokus je zároveň likvidací toho, co zbylo z ní samé, i mučivou pomstou Magdě, s níž se domnívala být fatálně (to jest i fyzicky) spojena. Luciin předčasný optimistický odchod z psychiatrické léčebny je ve skutečnosti kamufláží její touhy pokusit se Magdu získat zpět, nebo ji zničit. V osamělosti však ničí alkoholem pouze sebe samu; dočasný azyl, nikoliv však perspektivu, jí poskytne dcera Tereza se svými přáteli ve squatu.

Řadu signálů pro další rozumění příběhu vysílá už expozice *Roku perel* v drobné epizodě, noci strávené s náhodným milencem. Převrácená podoba typického maskulinního vtipu, kterou hrdinka tematizuje vztah lesbický, tu ještě zaznívá jako nezávazná hra. Téma vztahu jedinec–svět jako „pobyt člověka mezi lidmi“ otvírá Lucie, když v polovičaté intimitě panelákového pokoje prohlašuje, že nechce „*spát pohromadě s dvě stě třiceti lidma*“ (9). Trochu zarážející představa multiplikované panelákové všednosti se tak stává metaforou Luciiny oscilace mezi izolací a integrací, která je, jak se ukáže, velmi blízce spřízněna s opozicí neodvislost–závislost. Smrt Igora, Luciina chráněnce a také trochu ztělesnění jejího horšího, k závislosti tíhnoucího já, je v tu chvíli pro Lucii smutná, ale pochopitelná. Ovšem fakt, že byla jakýmsi varováním do budoucna, se ozřejmuje v situaci ve vyprávění bezprostředně následující, v příběhu však o rok pozdější, ve chvíli Luciina podivného pokusu o sebevraždu. Ve vyprávění tedy vzápětí po expozici následuje krize a toto kompoziční rozhodnutí jako by signalizovalo, že jinak tento příběh dopadnout nemohl.

Přitom se v komentáři úvodní milostné epizody nabízí alternativa jiného konce, spočívající v tom, že by se nestalo nic. Vyprávějí hrdinka totiž navrhuje možnost, že je vlastně sama literární postavou. Vzápětí však konstatuje, že „*příběhy neexistují*“ (11), a připíná se tudíž k dimenzi světa naplněné všedním sledem dění, nikoliv „dějem“. Stejně jako v rovině příběhu je milostná noc strávená s mužem nepřiznaným pokusem o záchranu před erotickým vztahem k ženě, v rovině jeho prezentace je tato literární strategie fingovaným pokusem o záchranu postavy před příběhem, který z rozhodnutí vypravěče může a nemusí následovat.

Ve vyprávění se střídá er-forma s ich-formou, dikce je ovšem v obou případech táž (stálá ironická reflexe a sebereflexe, míšení intelektuálské obecné češtiny s ja-

zykem reklamy a vysoké literatury). Jako by autorka dávala najevo, že pokus vidět situaci s vypravěčskou distancí selhává: když se totéž děje Lucii představené jako prožívající „ona“, tedy nikoliv prožívajícímu a zároveň promlouvajícímu „já“, není to o nic méně bolestivé. Dokonce explicitně rezignuje na tuto rozlišovací strategii: „*Vedle Lucie – vedle mě si přisedl cikán.*“ (137, zvýraznila A. J.)

Další modelací hlediska vyprávění je krátkodobé přenesení zprostředkování příběhu na postavu Luciiny dcery Terezy a manžela Jakuba. V Terezině vyprávění se však příliš nemění ani dikce, ani většina hodnocení – Tereza se totiž ve svém odmítavém postoji k matce v mnohém podobá jejímu vlastnímu mládí. Druhý vypravěčský hlas tak není zdrojem obnažení nějakých zásadních iluzí ústřední postavy: Lucie svou situaci intelektuálně nahlíží, avšak emocionálně nevládá. Táž situace převyprávěná oběma ženami se proto liší jen silou emocionálních akcentů a volbou argumentace. Terezino vyprávění především zdůrazňuje Luciino marné úsilí někým být, namísto aby někým byla: právě proto se jí stává, že z těchto rolí vypadává, zapomíná je a hlavně zapomíná na ostatní herce a spoluhráče – na své blízké. Také její snaha udržet se na hřebeni časové vlny vyvolává namísto kýžené integrace dceřin soucitný odpor; rozdíl mezi generacemi prostě patří k životním konstantám.

Další formu vyprávěcího odstupu přináší kratší partie, v nichž manželů Jakubovi na rozdíl od Terezy není přisouzen hlas vypravěče, nýbrž modus reflektora. Tento postup umožňuje představit Jakubovo myšlení a současně výstižně vyjadřuje jeho buddhismem modelované předsevzetí „*minimalizovat svůj vliv na život jiných bytostí*“ (217). Jakubův rezervovaný postoj vůči Luciině „ztrátě sebe sama“ tu však nenabývá pozitivních, nýbrž spíše rigidně hodnotících, a tudíž principu tolerance cizích rysů. Přitom exkurzy do minulosti zřetelně ukazují proměněnou nerovnost jejich partnerství: dříve mívala nepsané nadřazené postavení spíše rázná Lucie, která kdysi Jakuba vytrhla z podřízenosti matce, tedy také jisté formy „závislosti“ či nedostatečné kontroly nad sebou samým; Jakubovi umožnila později převahu právě nezávislost získaná pěstováním umění meditace.

Opakovaně jsou tak konfrontovány vyrovnanost s vášní, ale také racionalita s emocionalitou, tělesnost s intelektem, a prostupují jak tematickými složkami vyprávění, tak jeho stylizací. Fyzis hraje v utváření hrdinčina světa zcela zásadní roli: vnější svět se zde ponejvíce projevuje v té míře, v jaké se aktuálně dotýká hrdinčiny tělesnosti. Proniká sem tak jedno z klíčových témat i jeden z klíčových přístupů ženského psaní: vnímání světa skrze ženské tělo a jeho kulturně necenzurovaná reflexe, která bývá často spojena s problémem stárnutí. Lucie stojí na prahu čtyřicítka a negativní aspekty jejího věku se prosazují zvláště v mezních konfliktních situacích. (V tomto smyslu příběh sděluje i zkušenost reprezentantky ženské generace, která se s oficiální kulturou a establishmentem vyrovnávala přijetím nonkonformního postoje a spotřebovala spoustu sil na důstojné přežití; tempo nové společenské situace ji pohlcuje v mladším středním věku a opakovaně destabilizuje rovnováhu mezi liberálností někdejší rebelky

a rámcem konformity nutným pro úspěšnou novinářku). Princip fyzické blízkosti se uplatňuje i ve způsobu zobrazení a sémantice prostoru. V obou předchozích prózách hrály významnou roli městské exteriéry a tendence spojovat je s prostorem velkého, nebezpečného, mnohdy nepřátelského světa: byl to svět politicky izolovaný, ve svém nároku na přivlastnění individua a hodnotové pažravosti však „nekonečný“. V *Roku perel* se naopak paralelně k tomu, jak se omezuje zájem hrdinky o vše ostatní mimo milostný vztah, prostor spíše „smršťuje“ na minimální předmětné okolí.

Předmětné, hmotné ve spojení s tělesným se často konfrontuje s nashromážděnou zkušeností a nabývá přenesených významů. To platí zvláště pro motivy krve a červené barvy: všechny tyto signály jsou od počátku čitelné ve své fatálnosti jako znaky vášně a bolesti, ale dešifrování příběhu je nebanalizuje. Symbolice Zuzany Brabcové je totiž vlastní pro tento typ znaku zásadní dvojí signifikace, tj. odkaz k předmětnému jevu zabydlujícímu fikční svět a odkaz k přenesenému významu, ať už konvenčnímu, nebo kontextovému. Tento způsob nakládání s motivy je podřízen interpretační úloze vyprávění: předjímá totiž významy, které v rovině příběhu vyvstávají až mnohem později. Hrdinka si například nikdy neproblematizovala silný erotický aspekt hlubokého přátelského vztahu se spolužačkou Renatou. Nevyvozovala z této zkušenosti žádné závěry o možném tlaku sociálních a kulturních modelů, které byly příčinou tehdejšího nerozpoznání či potlačení její homosexuální orientace. Tlak sociálních konvencí Lucií zasáhne až v podobě tíživého snu po tom, co se rozpadne její vztah s Magdou. Intoleranci navíc zásadně projeví i reprezentantky lesbického konceptu světa, které Luciinu osobní zběsilost generalizují jako škodlivou pro postavení lesbiček obecně. Zdá se, že mnohem podstatnější úlohu než institucionalizovaný nátlak dominantního mužského modelu světa a konvencí tu sehrála některá opomenutí signálů hrdinčina vlastního srdce i těla. A vášnivá síla jejího vztahu není dána jen převratností sebepoznání, ale dlouho střídanou touhou po silném, až zdrcujícím prožitku: v životě vedle „neulpívavého“ (nebo zlohostejněleho) muže, s marnou bolestnou touhou po blízkosti milované maminky a uchování důvěry „jiné“, osamostatňující se dcery.

Román Zuzany Brabcové totiž přináší především jakousi literární kazuistiku posedlosti – tímto staromódním slovem lze snad nahradit modernější a módní výraz závislost. Je to výpověď o vášni, kterou lze abstrahovat od zúčastněných pohlaví: „*Magda ve mně ale neprobouzela zájem o problematiku homosexuálních žen. Do časopisů jsem se ode dne prvního nárazu ani nepodívala. Magda ve mně probouzela zvon, zvíře a sopku.*“ (198) Probouzí se tu sexualita v podobě, ve které je na jedné straně sociálními konvencemi tlumena, na straně druhé pornografickým byznysem natolik hyperbolizována, že se odtrhuje od empirického člověka a jeho prožívání. Pokud tento výbušný vztah nějakým způsobem „kontaminují“ kulturní schémata, pak v tendenci obou protagonistek estetizovat jeho erotickou stránku. Intelektuální nepoměr, který se promítá do realizace této hry, stimuluje její prožitek. Luciina zkušenost klade

otázku, zda probuzené „sopce“ emocí a sexuálních tužeb umí současný člověk ještě dát pozitivní podobu, anebo zda se jako přirozené odhaluje to extrémní a zvláště destruktivní. Paralela posedlosti se závislostí je logická: také posedlost umožňuje jako droga změněný stav vědomí, vstup do jiného světa. Posedlost však stejně jako drogová závislost vede k postupnému snížení až potlačení zájmu o ostatní jevy v okolí, touha osvobodit se z konvenčních omezení já vede ke ztrátě kontroly nad tímto já.

Brabcová ukazuje, že touha odevzdat se druhému současně zahrnuje potřebu potvrzení identity: toužíme po tom, abychom ve své jedinečnosti byli pro druhého nepostradatelní a nenahraditelní. Pro Jakuba je Lucie už jen jedním z lidí, jemuž hodlá prospívat svým „nečiněním“. O to silněji vyznívá Terezino ochranné gesto, s nímž zpustošenou mámu odvádí do squatu. Jejich společný slalom mezi dešťovkami rozlezlými po chodníku je jedním z nejnadějnějších momentů celého příběhu: Tereza od dětství trvá na tom, že po žízalách se nešlape, ale jako dospělá se vyrovnává s tím, že občas člověk uklouzne a nějakou zašlápne; důležité je však uchovat si rovnováhu pro další krok. Dočasnost a pochybnost Luciina pobytu ve squatu je zřejmá, je to ale minimálně jakýsi sociální a emocionální time-out v jejím životě. Dospělá matka toužící po záchraně ze světa už se nemůže vrátit do své matky, útočiště po svém boku jí však poskytuje její dospělé dítě, její dcera. Ženský svět v *Roku perel* tak předvádí jak svůj rozměr moci a destrukce, bezmoci a podřízení, tak harmonie a rovnoprávnosti, pozitivních emocí i věčnosti. Je to svět aktivní a vše, co koná, má svoji prožitou hloubku: včetně Magdina lhaní, kterému dívka s lehkostí i vážností podléhá. Přitom nic není samozřejmé, ani samozřejmá láska Luciiny zbožňované maminky, která celý život zápasí s odporem k fyzické blízkosti – a to i svých bližních. Mužský svět tuto hloubku nemá: mužské postavy jsou spíše nositeli jednoho výrazného rysu sdíleného protagonistkou (odtud výhrady kritiky k plochosti vedlejších postav). Luciin manžel Jakub získává svým založením šanci představovat protiváhu Luciiny snahy „někým být“ i protiváhu její zběsilosti. Působí však spíše jako figura, jejímž prostřednictvím se klade otázka po platnosti filozofické nauky a její schopnosti poskytovat vodítko k sjednocení člověka se světem. Odpověď se zdá být – v nesouladu s autorčiným přihlášením se k neulpívatosti buddhismu – záporná: je to skutečně individuální „cesta“ k sebepoznání, nebo ušlechtilé zakrytý emocionální a sociální alibismus?

Už *Zlodějina* nabízela určitou konfrontaci mužského a ženského světa, kterou tehdejší kritika nezřídka hodnotila jako nedotaženou šanci vyprovokovat první z nich jako kulturně preferovaný, univerzální model. V tom však kladla na prózu nadbytečné nároky: obě hlavní postavy sice absolvují určitý emancipační proces, ten se však odehrává především ve vztahu dětí k rodičům. V *Roku perel* není mužský svět zásadně reprezentován představiteli a stoupenci tradičního rodového konceptu, nýbrž Jakubem, který nevysílá už takřka žádné emocionální podněty, natož ty odvozené od patriarchální dominance. I zde se sice objevuje expresivní obraz konfrontace muže s mrzačeným tělem vlastní ženy, jaký najdeme například v *Temné*

lásce Alexandry Berkové (2000): ta ovšem zásadně nastoluje a vyhoceně metaforizuje „souboj pohlaví“, takže původcem mutilace je v jejím příběhu jednoznačně muž. V *Roku perel* jsou v Luciině zlém snu mučiteli pijavice, děsivá je však mužova neúčast a dceřin badatelský zájem. Oběma autorkám je nepochybně společná snaha vyjádřit ve zmučeném, bezmocném, avšak ženství nezapírajícím těle či torzu co nejnázorněji intenzitu citové bolesti. Problematičnost milostného vztahu dvou žen je však v *Roku perel* především vnitřní povahy, tkví v rozličnosti povah a záměrů, vyvstává z nepoměru jejich citového angažmá, který jde jednoznačně na vrub vědoucí a reflektující, avšak i přesto podléhající Lucie. Vína „mužského modelu světa“ je možná skryta v tom, že ženská bytost se dostatečně neučí sebe samu poznávat a poznanou respektovat. Próza Brabcové také naléhavě klade jednu z otázek intenzivního citového erotického vztahu: je možné a je vůbec žádoucí úplné odevzdání druhému člověku bez ztráty identity a integrity? A jak to, že – vědomi si tohoto nebezpečí – po takovém odevzdání vždy znovu toužíme?

Ukázka

Modré oči malé Terezky. Ale nejen oči: Terezka je celá modrá. Všichni tu mají svou barvu. A já? Ovšem: špinavě bílou prosvítá červeň, připomínám marmeládu pokrytou plísní.

„Mami, pojď s náma na ryby! Půjdeš s náma dneska na ryby? Vždycky když jdem s tátou na ryby, tak tě bolí hlava nebo břicho. Ale dneska tě nebolí, vid’?“

Nedá se nic dělat. Jdu s nima na ryby. S modrou Terezkou a oranžovým Jakubem. Ale je to tu dost neklidný, na rybách. Po břehu se hemží žabí lidé v neoprenových oblecích. Není to moře, není to řeka, není to jezero. Kam mě to zavedli? Jen louže, kaluž s nějakým chemickým sajrajtem na hladině, smrdutej rybník. [...] „Jé, co to je?“ přistoupila ke mně se zájmem Terezka a začala mě obcházet jak sochu. Z kůže mi visely – byly přísáté na pažích, na stehnech, na břiše – velké černé pijavice. Oněměla jsem hnusem. Tolik jsem chtěla uvěřit, že i ony jsou pouhou projekcí mé mysli, ale jejich slizká těla, jejich přísáté hltany to vylučovaly.

Viděla jsem Terezkou, jak štrachá v rybářském tlumoku. Něco z něj vylovila, něco malého do dlaně, a přistoupila ke mně. Chce mi pomoci? Tou věcí byla filatelistická lupička, kterou jsem o mnoho let později vídávala u Marka. [...] I Terezka byla velmi zvědavá. Zvětšovala si zaujatě pijavice sklíčkem, až se jí čelíčko pokrylo vědeckými vráskami. Začala jsem pocítovat něco jako vděk, vděk k těm vypaseným parazitům, díky nimž jsem poprvé upoutala pozornost své dcery.

„Tati, tati, pojď sem, rychle!“ rozkřičela se náhle Terezka. „To musíš vidět!“

(194–196)

Vydání

Rok perel, Garamond, Praha 2000.

Překlady

Italsky (2006): *L'anno delle perle*, Forum, Udine.

Reflexe

Nový román Zuzany Brabcové *Rok perel* vychází v tomto ohledu požadavkům marketingu dokonale vstříc: lze jej doporučit jako feministicky laděný příběh lesbické lásky zasazený do Čech konce devadesátých let, který je ozvláštněn kingovským vampyrismem, kerouacovským alkoholismem, chandlerovským humorem a lehkou pornografií. Nechybí tu ani návnady pro náročnější čtenáře, k jakým patří postmoderní hra s citacemi a kulturními odkazy, ale také tón existenciální autenticity, známý z deníkových konfesí. [...]

Zachází autorka takto estétsky s opravdovým trápením, anebo extrémní bolest hrdinky čtenářům šikovně sugeruje s cílem okrášlit svůj umělecký výkon? Zdá se, že tu estetika zrajuje existenciální přesvědčivost díla a naopak.

Viktor Šlajchrt: „Tvrdá droga hříšné lásky“, *Respekt* 2000, č. 44, s. 23.

Pak se i nepřítomnost jednoho z možných vypravěčských úhlů pohledu nabízí čtenáři jako klíčová. Onou bytostí, která by snad jako jediná mohla dát Lucii *rozhršení* a navrátit tak jejímu životu ztracenou stabilitu, je matka; jenže právě té není dopřáno v románu vypravěčsky promluvit. [...]

Podařilo se jí totiž napsat knihu, v níž výlučnému tématu uřála jeho lacinou provokativnost a nahradila ji (uměleckou) opravdovostí.

Jakub Sedláček: „O velké lásce a plechovce fazolí“, *Labyrint revue* 2000, č. 7/8, s. 57.

Z literárního hlediska je to „love story“ jako každá další. Kritiku by ovšem měla zajímat jiná věc, totiž co se tím chce čtenáři sdělit. V tomto smyslu na mne *Rok perel* dělá dojem, že jeho účel byl především autoterapeutický, že se v něm autorka pokusila vyrovnat se svou sexuální orientací a vyplakat se z neopětované lásky. [...] Na nic dalšího už ale bohužel v textu místo nezbylo – „televizně“ vágní je poměr k manželovi a dceři, „televizně“ zatížený vztah k rodičům.

Lenka Jungmannová: „Knihovnička Literárních novin“, *Literární noviny* 2001, č. 10, s. 16.

Rok perel není určen pro jediné čtení, teprve při druhém se vynoří spojitost motivů, aluze situací, podaří se rekonstruovat linearitu, a tak i logickou posloupnost vyprávění, neboť román Brabcové je vystavěn především na neustálém a rafinovaně spleťtém střídání časových rovin narace, jež je navíc zpřehledněna měnícími se vypravěči i vypravěčskými rolemi, slovními asociacemi, poetickými obrazy i skutečným básnickým hledáním co nejpřesnějších slov.

Zdeněk Štípl: „Lepší je vyhořet než vyhasnout“, *Tvar* 2001, č. 3, s. 20.

Právě *Rok perel* může [...] ukázat, jak oslovit početnější obec, a to bez rezignace na autentické tvůrčí vyjádření.

Pavel Mandys: „Lesbický thriller. Vybrané kletby a pestrá poetika zániku“, *Týden* 2000, č. 44, s. 83.

Nemyslím si, že by tento pád byl neodvratný, jeho příčiny vězí spíše v tom, jak Z. B. svou hrdinku psychicky konstruuje: jako introvertní, psychicky labilní bytost, kterou nečekané poznání zcela rozvrátí. Samozřejmě je možné si představit i zcela jiné řešení takové lidské situace, Z. B. tu však pokračuje v linii svých intelektuálních próz, v nichž byl individuální osud zároveň vždy i nanejvýš citlivým seismografem stavu okolního světa. Lesbické téma prózy jeví se pak spíše jako vyostřená metafora chaosu současnosti, znamení všeobecného rozkladu kritérií a hodnot.

Jan Lukeš: „Knihovnička Literárních novin“, *Literární noviny* 2000, č. 45, s. 16.

Slovo autorky

Vraťme se k otázce po módnosti tématu. Nedá se popřít, že je dnes otázka sexuálních menšin hodně protřepávanou tematikou.

Dobře, ta knížka přišla do nějakého kontextu, ale jinde je třeba ten kontext úplně jiný. Na západ od našich hranic bylo tohle téma „módní“ víc než před dvaceti lety. Řekněte mi, nakolik je „módní“ téma Romů nebo drog? Takhle k tomu přistupovat je prostě nesmysl. Znáte-li dramatické osudy homosexuálů, kde se o tu „dramatičnost“ zasloužila naše demokratická a liberální společnost, nebo sledujete-li ostrou nechuť zákonodárců řešit problematiku registrovaného partnerství, nějaké úvahy o módnosti vás rychle přejdou. Kdyby klima v naší společnosti bylo normální, tak by téma homosexuality bylo vnímáno jako kterékoliv jiné. V některých recenzích – a nezarazilo to jen mě – se objevila značná dávka homofobie, která u intelektuálů dokáže být velmi rafinovaně skryta za jinou argumentaci. Ale cítím ji – kdybych psala o vztahu zralé ženy k o dvacet let mladšímu partnerovi, nikdo se nebude ptát, proč jsem si takové téma vybrala. A proč ne? Shodou okolností je to téma autobiografické, ale i kdyby nebylo, nevím, proč by mělo být hodnoceno nějakou jinou optikou než témata jiná.

„Křehké vztahy“ (rozhovor vedl Jiří Rulf), *Reflex* 2001, č. 6, s. 51.

Bibliografie ohlasů

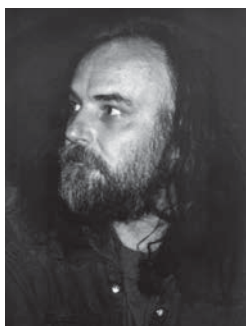
STUDIE: M. Brát, *Kritická Příloha Revolver Revue* 2001, č. 19, s. 78–81.

RECENZE: J. Sedláček, *Labyrint revue* 2000, č. 7/8; L. Bělunková, *Host* 2000, č. 10; M. Jungmann, *Nové knihy* 2000, č. 45; J. Lukeš, *Literární noviny* 2000, č. 45; P. Mandys, *Týden* 2000, č. 38; týž, *Týden* 2000, č. 44; V. Šlajchrt, *Respekt* 2000, č. 44; týž, *Literární noviny* 2000, č. 42; E. Kantůrková, *Právo* 23. 10. 2000; J. Chuchma, *Mladá fronta Dnes* 27. 10. 2000; A. Haman, *Lidové noviny* 2. 11. 2000; Z. Štípl, *Tvar* 2001, č. 3; L. Jungmannová, *Literární noviny* 2001, č. 10; Š. Vlašín, *Obrys – Kmen* 2001, č. 24; I. Kotrlá, *Akord* 2002, č. 9.

Alice Jedličková

MARIAN PALLA: ZÁPISKY UKLIZEČKY MAUD'

(2000)



Humor, parodie, nadsázka a především hravost jsou vlastní tvůrčími počiny Mariana Pally (* 1953). Ač původním vzděláním hudebník, zasahuje autor do různých oblastí umění. Jako literát se poprvé představil s Janem Jiránem společným prozaickým dílem *Ve znamení hada* (1994). Další, tentokrát už samostatné knihy navazují na tradici nonsensové literatury a vyznačují se trefnými postřehy ze života. Palla si ve svých pracích vyzkoušel několik literárních druhů. Kratší prozaické texty jsou shromážděny do knihy *Jak zalichotit tlusté ženě* (1996), kniha *Kdyby byl krtek velkej jako prase* (1997) je zábavně pojatá básnická sbírka, dal-

ší próza *S chloupkem na jazyku aneb Sto případů detektiva Wlapra* (1999) paroduje akční muže zákona a jejich střetávání se zločinci. *Teplé škvarky* (2007) zase představují svérázné deníkové zápisy vedené autorem po dobu jednoho roku. Pallův široký žánrový záběr dokládají i tři divadelní hry *Sajns fikšn* (2000), *Zase jsem se umýval zbytečně* (2002) a *Vycucnutí* (2006). Všechny texty spojuje svérázné zacházení s vytvářeným světem, bezuzdná fantazie, záliba ve výpůjčkách z triviální literatury a jejich zábavné přetváření.

Už z titulu *Zápisky uklizečky Maud'* (2000) lze vysledovat postavu pisatelky textu, kreativní uklizečku s literárními ambicemi. Ačkoliv se v průběhu psaní objeví zmínka o eventuálním uzavření děje a Maud' dokonce dává svým hrdinům Kurtovi a Matějovi možnost zvolit si způsob ukončení vlastní existence (viz ukázkou), protagonisté se leckdy vymknou ze zapisovatelčiných plánů a snaží se žít vlastním životem. Zdvojený metatextový charakter románu souvisí s kompoziční strukturou textu a podílí se na tom, že mnohdy není zcela jasné, kdo o kom vypráví. Na začátku textu totiž hrdinové pouze vypravují o vypravování se na cestu, Maud' následně vypravuje o jejich vypravování o vypravování se na cestu a k tomu se občas připojují vypravěčské intervence jejího „nadřízeného“ autorského subjektu.

Evokaci poklidného hospodského posezení posléze vystřídá líčení bizarních fantastických akčních příběhů odehrávajících se v nejrůznějších exotických kulisách. Přes všemožné peripetie se vyprávění vrací do hospody, v níž dvojice kamarádů opět sedí u piva a vypráví podivné, za vlasy přitažené zkazky. Až nyní si čtenář uvědomí, že Kurt s Matějem vůbec neopustili prostor hospody.

Ovšem toto hospodské vyledávání spěje ve fatální vyústění, které jeden z protagonistů na počátku nevědomky předznamenává: „– *Proč jsme si nemohli zastřílet? zeptal se Kurt, měli jsme přece dost času. – Tohle je jiná země, tady se všechno řeší kecáním, zbraně nemají povolený. – Nechtěl bych tu žít, prokecat život je horší, než bejt zastřelenej, přiznal se Kurt.*“ (36) Ani Maudť totiž netouží po tom, aby se její hrdinové „prokecali“ na další stránky zápisů, navíc končí víkend a tudíž i čas věnovaný psaní, proto jejich přiovilému klábosení učiní definitivní přítrž: „*A právě když před ně hospodský stavěl piva, rozléty se dveře a do hospody vešel Kulich s velkou šavlí. Kurt se podíval na Matěje: – Takhle blbě?*“ (332)

Autor si se zřejmou chutí a radostí pohrává s rozličnými styly a žánry, především tzv. triviální literatury. V jeho textu objevíme prvky dobrodružného románu, westernu, sci-fi, detektivky, pohádky, sociálního či agitačního románu. Symptomatický je přitom Pallův odkaz k románu *Jméno růže* Umberta Eca, dílu programově otevřenému hierarchizovaným interpretacím odlišeným čtenářskými kompetencemi, primárně ovšem určenému poučenému recipientovi. Zmiňovaná aluzivní pasáž se nachází v 94. kapitole *Zápisů*, popisující návštěvu krále Karla v klášteře s věhlasnou knihovnou, kde dochází k nevysvětlitelným vraždám.

Obdobně Palla parodicky naráží na typ sebereflexivního románu, v němž uvnitř textu probíhá tematizace tvůrčího procesu, v devadesátých letech dvacátého století českými literáty velmi oblíbená. Ve 22. a 23. kapitole je porušena distance času fabule a času syžetu, když rozhovor spisovatele a jeho přítelkyně reflektuje předchozí děj, zpochybňuje autenticitu dříve zobrazovaného světa a odhaluje jeho literární genezi. Tak jako autor obrací naruby principy triviální literatury, přistupuje bez zábran i ke komplikované postmoderně, dělá si legraci z postupů uplatňovaných v současné literatuře i výtvarném umění. Například během cesty na Moravu za *hnusnými zlatonosnými jablky* Kurt vtípně, zasvěceně a kriticky komentuje českou i světovou výtvarnou scénu.

Za rámcující žánr *Zápisů* zvolil Palla western. Na začátku knihy je načrtnuto městečko tak, jak ho známe z kovbojek – několik domů postavených kolem cesty, s hospodou na konci, ústředními postavami jsou kovbojové vyledávající v saloону, drsní hoši, kteří si rádi zastřílejí. Autor ovšem pouze nekopíruje žánrová schémata a postupy, vždy je nějak destruuje, svérázným způsobem modifikuje a kombinuje. Pallova invence se projevuje právě nejzřetelněji při koncipování a prokreslování postav a rozvíjení syžetu.

Hrdinové reprezentují zástupce drsných mravů, ale svou dětskou hravostí a hloubavým mudrováním své typové zařazení porušují. Vlastně téměř každá postava, která by měla zapadat do určeného schématu, tuto svou destinaci podvrací. Kovbojové filozofují, krvežíznivé krysy se nechají uvést do záhuby kvůli mamonu, trosečník se nechce zachránit, král pozře vlastní dceru, divoši dají své vesnici přízvisko globální atd.

Lineární děj, typický pro dobrodružné příběhy, je zpřetrhán, mezi příhody dvou pistolníků jsou vsazeny další roztodivné děje, odehrávající se v nejrůznějších prostředích i odlišných časových rovinách. Podobným nedogmatickým způsobem nakládal s narací téměř před sto lety Josef Váchal v *Krvavém románu*. Váchalův román (také ilustrovaný samotným autorem) předstírá, že chce vyhovět poptávce čtenářů po zážitcích plných dobrodružství, tajemnosti a exotiky, ve výsledném tvaru však máme před sebou komplikovaný text probíhající v několika dějových liniích, z nichž každá zahrnuje příznačné postupy a motivy vybraného žánru. Obdobně též v *Zápisích* čtenářsky oblíbené žánry slouží jen jako odrazový můstek k rozpoutání bezbřehé fabulace a nejrůznějších metatextových narážek, jež stojí nad vlastním příběhem. Tudíž ani po Pallově knize zřejmě nesáhne pravověrný příznivec kovbojek, cestopisů, sci-fi a dalších zde travestovaných žánrů.

Výrazným prvkem Pallova románu jsou drobné myšlenkové hry rozetuté po celé knize. Jako příklad může posloužit doslovná manifestace přísloví o zveličování komára na velblouda či absurdní denní úlohy, jimiž si trosečník zpestřuje fádňní pobyt na moři. Stanovené úkoly jsou sice analyzovány ze všech možných stran, přesto se nikdy neobjeví uspokojivé řešení. Nejde o to dovést nereálná zadání k jednoznačným závěrům, podstatný je zde proces hledání a následného praktikování metody pokusu a omylu, nacházení skulin v korektním světě, kterými se dá uniknout do sféry imaginace a hry.

Přestože se v knihách pro dospělé setkáme s ilustracemi spíše výjimečně, u Pally tvoří jejich nedílnou součást. Jeho výtvarné vyjádření je minimalisticky úsporné, hravý text doprovázejí dětsky naivní tvary kreslené jakoby bez přípravy, jedním tahem, každý je umístěn v ručně nakresleném rámečku. Převažují figury jednoduše načrtnuté, zato však s patřičným atributem či kulisou – viz Maud vyobrazená na obálce knihy. Výpovědní konciznost ilustrací je násobena krátkým úryvkem z textu, který každý obrázek doprovází. Obdobnou strategii Palla ostatně používá také při malování obrazů, když jejich názvy zakomponovává přímo do malby.

Lakoničnost výtvarného projevu souzní se zachycením postav, u nichž se autor nezdržuje s detaily. Protagonisté jsou představeni lapidárně – svými jmény, rychlými kolty a ještě pohotovějšími ústy. Kromě toho, že Kurt v dětství spadl a Matěj ho zvedl, nevíme nic o jejich minulosti, popis zevnějšku absentuje úplně. Tato neurčitost dobře koresponduje s kresbami dětsky jednoduchých figur. Kurt se prezentuje jako umělec, jeho vznešené jméno tomu odpovídá víc než jméno kolegy, jehož se někdy kontrastně užívá v hanlivém významu ve frazému „Ty jsi matěj!“. Pouze v úvodu se hovoří o jeho díle, které paroduje expresivní, gestickou a v neposlední řadě konceptuální malbu: ať totiž maluje cokoli, výsledkem je bez výjimky šedý obraz. Stejně jako v případě řešení mentálních úkolů v kapitole o trosečnicích ovšem platí, že i cesta může být cíl, a proto je vzrušení z nanášení barev mnohem podstatnější než finální podoba obrazu. Preferování hledání před nalezením je několikrát expliko-

váno: „– *To odbočuješ schválně, anebo ještě pořád nevíš, jak to dopadne? – Nevím, proto to trochu natahuju, ale to natahování mě často baví víc než vlastní vyřešení, protože po něm už nic není.*“ (219)

Motta uvozující kapitoly působí jako naučení, moudré rady, kousky žité skutečnosti, s humornou nadsázkou zasazující text do reálnějších kontur, přestože přímo nesouvisí s následnými pasážemi. Jako by vypravěčka učinila nejdříve reflexi své existence – často se v mottech objevují motivy pracovní i osobní, mnohdy čistě intimní – a potom se pustila do vlastní umělecké tvorby. Motta jsou odlišena kurzivou, nerespektují interpunkci (jako signum „autorčina“ vzdělání). Kromě vykřičníku, který má vyjádřit jednak naléhavost sdělené životní pravdy, jednak emotivní prožitky spojený s jejím nalezením. Významová odlišnost mezi praktickými sentencemi a hravými příběhy vytváří napětí mezi dvojí promluvou: civilní a fantazijní. Autentickému titulu knihy by pak odpovídala jen motta, ale i tam se objeví svérázná (přímo „uklížečská“) lyrika, jako je například obraz lupů-vloček snášejících se polehounku na kachličky.

Hravost a rámcování hospodským prostředím sblížuje *Zápisky uklízečky Maud* sepsané Marianem Pallou s prózami Petra Motýla *Spratek a krásná Danuše* (1997) a Milana Kozelky *Ponorka* (2001); ty se však tolik nevzdalují reálnému světu. Při četbě Pallových textů si lze také uvědomit, jak přesně zapadají do kontextu celé jeho tvorby, tedy i produkce mimoliterární. Vždyť myšlenkové hříčky roztroušené po celé knize jsou malými konceptuálními dílky, kterými stejně jako performancemi, hudebními či výtvarnými experimenty prezentuje svůj životní postoj. Dětská hravost a radost z tvoření vzdalují jeho díla strnulému, „vážnému“ umění, ukazuje, že všechno se dá použít, využít i zneužít, že smích se může stát mocnou zbraní, vědomě namířenou i proti sobě samému.

Ukázka

- Matěji, dopisuji svou knihu, jak chceš skončit?
- Takhle, přesně takhle, jak tady sedím a koukám z okna.
- To ale nebude mít žádný smysl!
- Myslíš, jako že bych měl přestat pít, střílet lidi a vzít si Rozárku?
- Ano, to by se lidem líbilo.
- Lidem by se to možná líbilo, ale já nevím, Maud, já bych se asi nudil. Že to zařídíš nějak jinak?
- A co ty, Kurte? obrátila se na Kurta, který poklimbával.
- Já bych chtěl skončit po obrovské přestřelce, kdy bych dostal tak dvacet hrozně zlejších chlapů, a nějaká moc hezká holka by to všechno viděla a potom ten poslední chlap, ještě než by zemřel, by mě postřelil a já bych se k tý holce plazil z posledních sil a ona by brečela, a jak bych se k ní doplazil, tak bych se jen s heknutím převálil na záda, naposled si potáhl z cigarety, a když už bych byl mrtvej, tak bych ještě třeba vyfoukl kouř.

- Kurte, to máš určitě z nějakýho filmu, ozval se Matěj.
 - No a co?
 - Tady Maud' musí napsat originální konec!
- (162–164)

Vydání

Zápisky uklízečky Maud', Petrov, Brno 2000.

Reflexe

Takovýto maglajs, to sú ty Pallovy *Zápisky*. Jen mám obavu, že když jsem Vám to tady převykládal, že jsem to převykládal až příliš logicky, takže z toho není patrné, jak fajnově je to všecko v tej knížce zpatlané, jak se tam jeden blábol motá přes druhý a vzájemně se prostupují a nic na sebe tam nenavazuje, a přeče to tam všecko do sebe zcela a naprosto pasuje. Každý čtenář si tam užije, protože každý tam najde to, co chce: kovbojku, vědeckú fantaziju, historický román, pohádku nebo aj autentický příběh ze žhavej súčasnej přítomnosti, co bude. A nejpěknější je na tom to, co to všecko spasovává dohromady, totiž ta Pallova radost z toho, že može vyprávět takové bláboly, tú rozkoš z vyprávění. Ten organismus, co z toho má, protože literatúra je pro něj zejména báječnú cestú, jak přemoct tu děsnú a statickú nudu světa, v němž se neděje nic a nic nemá smysl, dokavád' se o tom nezačne vykládat a vymýšlat.

Alois Burda: „Marian Palla – Zápisky uklízečky Maud'“, *Tvar* 2000, č. 14, s. 7.

Nakonec se Pallovy vypravěčské schopnosti staly v jeho čtvrté knize základem naivistického vidění světa. Aby svým historiím vtiskl jakousi nadčasovou, o folklórní či lidová moudra a rádoby moudra se opírající filozofii, obdařil prozaik své texty všelijakými poučnými průpovídkami, které tvoří insitní akord k vlastním dějovému pásmu. A tak se dovídáme perly životní zkušenosti, k nimž patří instrukce jako: Nikdy neumývej hromosvod! Cokoliv uděláš špatně, sved' na Boha! Můj nos je tam, kde jsem já! Kdykoliv něco ukradneš, vzpomeň si na maminku! Sukni si neuhlazuj rukama, mohla by ses vzrušit! atp. Pallova knížka patří k těm, které buď budou čteny s nadšením, anebo je čtenář se zklamáním odloží. Proto popřejme autorovi přemíru těch prvních možností, neboť platí: Pokud se nudíš, začni počítat nudle!

Vladimír Novotný: „Naivistický román humoristický“, *Týdeník Rozhlas* 2000, č. 44, s. 30.

Krátce řečeno, knížka brněnského výtvarníka Mariana Pally si dělá legraci ze všeho – z dobrodružného čtiva, z klasické, moderní, ba i postmoderní literatury. Je to prostě hra provokující svým výsměchem fixovaným modelům a vzorcům. Čtenář se do určité míry pobaví, ale to je asi vše, čím kniha zapůsobí; v budoucnu ji ovšem patrně čeká osud pouhého dokumentu dobových literárních poměrů.

Aleš Haman: „Provokace – a co dál?“, *Nové knihy* 2000, č. 37, s. 22.

Kurt s Matějem prožívají proti své vůli moderní variantu pikareskního románu. Tak, jako je celý jejich příběh parodií na pikareskní román, tak je každá kapitola, každá oblast, kterou navštíví, parodií na nějaký literární žánr či politické praktiky. Hned v první kapitole jsme svědky hospodské střelečky jako vyšitě z klasického westernu, druhá kapitola nazvaná „Krysy“ je – jak jinak – parodií na postkatastrofické romány. V dalších pasážích najdeme parodii na robinzonády, na svět rozdělený mezi dvě skupiny lidí bojujících o hospodářskou nadvládu (u Pally jsou to kosmonauti a zemědělci), který často líčí dobrodružná literatura. Jinde jsou to narážky na vojenské režimy třetího světa a zprostředkovatelskou roli OSN, nezvyklé využití (nebo zneužití) některých pohádkových motivů či rozvedení úsloví o tom, zda bylo dříve vejce, či slepice.

Erik Gilk: „Zlato a hnusný jabka“, *Aluze* 2001, č. 2, s. 106.

Slovo autora

Jste coby autor, řekněme, veselý ironik. Nezdá se mi, že byste prožíval nějaká tabu ani úctu k ušlechtilostem, ať už jde o lásku, nebo třeba o ekologii.

Cílevědomě to nedělám, já nedělám cílevědomě vůbec nic. Ale zase to odbýt jenom tím, že mě to baví, to by byla škoda a nebyla by to pravda. Mně se zdají strašně zhoubné jakékoliv ideály, až mě trochu i rozčilujou. Mně třeba ani nevadí krváky v televizi jako spíš nějaký zamilovaný romantický příběhy. Ty se mi zdají pro lidi škodlivější.

Proč?

Nevím, asi jsem cynik.

„Krváky v televizi mi nevadí“ (rozhovor vedl Zdenko Pavelka), *Právo* 2. 10. 2003, příl. *Salon*.

Bibliografie ohlasů

RECENZE: A. Burda, *Tvar* 2000, č. 14, též in *Poslední súd aneb Můj život v kritice*, Olomouc 2001, s. 103–107; Z. Pavelka, *Literární noviny* 2000, č. 34; R. Wohlmut, *Literární noviny* 2000, č. 37; A. Haman, *Nové knihy* 2000, č. 37, též in *Prozaické surfování*, Olomouc 2001, s. 252; V. Novotný, *Týdeník Rozhlas* 2000, č. 44; bat, *Lidové noviny* 30. 8. 2000; E. Gilk, *Aluze* 2001, č. 2; J. Grombří, *Tvar* 2001, č. 5.

Pavčina Krupová, Erik Gilk

DRAMA

OBEČNÁ CHARAKTERISTIKA SITUACE DIVADELNÍ KULTURY PO ROCE 1989

V týdnech tzv. Sametové revoluce byla divadla nejrušnějšími středisky života obce, neboť významná část divadelníků se se svým veřejným prohlášením připojila k protestní stávce vysokoškolských studentů a otevřela divadla veřejnosti jako prostor pro občanský dialog. Avšak tento akt občanské aktivity nezrodil pouze diskuzní večery, které byly po dlouhé době první realizací svobody projevu a manifestací všeobecné touhy po demokratické přeměně státu, nýbrž se stal především prostředkem vzájemného souznění, „*katarzně osvobodivým aktem, obřadem sounáležitosti celé obce*“¹⁴⁸, jak později svědčil jeden z účastníků.

Co se v těchto „revolučních“ týdnech v divadelních budovách odehrávalo, zdálo se být historickým naplněním českého národního programu, v jehož rámci měla divadelní kultura výsostné postavení již od počátku devatenáctého století. Jako již několikrát před tím, v momentech dějinných zvrátů a tragických společenských okamžiků přestal být prostor divadelního jeviště místem vyhrazeným převážně pro uměleckou výpověď (i zábavu) a stal se – především v prvních dnech – hlavním dějištěm politického života v zemi. Před diváky vystoupili se svým autentickým svědectvím o brutalitě policejní moci studenti již v pátek 17. listopadu večer, následujícího dne se v pražském Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého sešli představitelé kulturní obce a vyhlásili týdenní protestní stávkou, 19. listopadu pak bylo v Činoherním klubu v Praze založeno Občanské fórum, které několik následujících týdnů sídlilo v prostoru Laterny magiky.

Postavení divadla v listopadu 1989 bylo přirozeným vyústěním vývoje, kdy umění a kultura obecně velmi často suplovaly neexistující svobodná sdělovací média. Avšak v této chvíli šli divadelní tvůrci ještě dál: otevřeně se postavili moci a vystoupili na podporu nezávislé opozice. To byly důvody toho, proč věci politické získávaly nejen rozměr etický, ale i estetický: protestní demonstrace se mísily s prvky happeningu i kabaretu (s profesionálními výkony předních umělců), „posvátnost“ historického okamžiku elegantně znevažovaly, a tím i prohlubovaly, prvky lidového karnevalu.¹⁴⁹

Mnozí si uvědomili, že divadelníci prožívají období svého výjimečného postavení ve společnosti, což ostatně následně potvrdil vstup řady divadelníků – herců, režisérů i autorů – do vysokých, ba i nejvyšších míst státní výkonné a zákonodárcí moci. Zdálo se, že spojení divadla se společností je na nejvyšší možné úrovni¹⁵⁰ a že snad nikdy předtím divadlo nestálo v kolektivním vědomí Čechů a Slováků tak hodnotově vysoko. Nebylo to však určeno uměleckým provozem divadel, nýbrž po-

¹⁴⁸ Königsmark, Václav: „Jaké bude divadlo zde a nyní?“, *Scéna* 15, 1990, č. 2, s. 11.

¹⁴⁹ Viz např. Osolobě, Ivo: „Role divadla v sametové revoluci“, *Divadelní revue* 8, 1997, č. 1, s. 78–81.

¹⁵⁰ Srov. Oslzlý, Petr: „Revoluce českých divadel – divadelnost české revoluce“, *ROK* 1, 1990, č. 3, s. 17n.

vahou politických událostí, což mělo pro další vývoj české divadelní kultury podstatný význam.

Zpočátku se zdálo, že česká divadla potřebují pouze organizační změny a reformu legislativního charakteru. Předpokládalo se, že v nejbližším období bude třeba uskutečnit několik personálních výměn ve vedení divadel (ty byly prováděny ne-revolučně řádnými konkurzy podle platného zákoníku práce) a v parlamentu prosadit legislativu, která uvolní divadelní provoz z otěží centrálně ovládaného státu. V obecné atmosféře porevolučního optimistického naladění se očekávalo, že z původní „divadelní sítě“, jež byla po roce 1948 vytvořena totalitním státem jako nástroj ideologické manipulace a výchovy „nového člověka“, se ve svobodných poměrech tímto způsobem celkem automaticky vytvoří přirozené divadelní prostředí.¹⁵¹ Tím se rozumělo divadlo plně autonomní, stojící mimo přímý vliv státu a politických stran, řízené na principech samosprávy, vyrůstající z milieu občanské společnosti a do jisté míry podle zákonitostí volného trhu.

V polovině této „revoluční“ sezony bylo třeba především neztratit doposud intenzivní kontakt s publikem, přizpůsobit dramaturgii nové politické situaci a postupně zahájit řádný divadelní provoz. Divadelníci pociťovali všeobecnou potřebu obnovy morálky, stejně jako kolektivní paměti a vědomí kontinuity. Čtenářsky i divácky se přitom jako nejatraktivnější jevila díla donedávna zakázaných autorů. Ostatně texty některých z nich byly představeny veřejnosti v podobě improvizovaných večerů, scénických čtení i autorských besed již bezprostředně po vyhlášení stávk. Tímto způsobem se na repertoáru mnohých divadel prakticky ze dne na den ještě před koncem roku 1989 objevila díla Václava Havla, Ivana Klímy, Pavla Kohouta, Františka Pavlíčka, Milana Uhdeho a dalších autorů z okruhu disentu (ještě před listopadem byly v Chebu a v Praze inscenovány hry Josefa Topola). Na jaře 1990 pak přišla celá vlna inscenací textů dosud zakázaných autorů, přičemž kromě několika, které byly hrány již v šedesátých letech, se vesměs jednalo o opožděné československé premiéry (hry Václava Havla, Pavla Kohouta aj. ze sedmdesátých a osmdesátých let byly většinou poprvé inscenovány v zahraničí).

Velmi rychle se na knihkupeckých pultech objevilo několik vydání her Václava Havla, ohlášena byla i knižní vydání dalších dramatických autorů. Dalo se předpokládat, že na rozdíl od období 1969–1989, kdy dramata knižně takřka nevycházela a většinu povolených a hraných textů bylo možno číst pouze prostřednictvím cyklostylovaných kopií, jež v podstatě neveřejně a nekomerčně rozšiřovala divadelní a literární agentura Dilia, se v demokratických poměrech drama stane běžnou součástí literární komunikace, a tedy i knižního trhu. Během jara 1990 vznikl v Diliu na návrh režiséra Luboše Pistoria projekt *Minus 21 – edice bez dohledu*, v jehož rámci měly být

¹⁵¹ „Divadlo po listopadové revoluci – a jak dál?“, *Scéna* 15, 1990, č. 13 a 14, 27. 6. a 11. 7. (diskuze).

postupně vydány všechny hry zakázaných autorů. Soubor (během krátké doby vyšly dvě desítky her) si sice uchoval podobu levných agenturních tisků, avšak formátem A5, grafickým zpracováním sazby a vazbou působily jednotlivé publikace jako kniha.

Zájem publika o hry zakázaných autorů však netrval dlouho, což bylo způsobeno také tím, že za poměrně krátký čas donedávna zakazovaná tvorba doslova zaplavila knižní trh i masová média. Za všechny uveďme jako příklad Václava Havla, jehož hry se během roku 1990 objevily v sedmnácti divadlech (z toho *Zahradní slavnost* se hrála současně na čtyřech scénách).

DIVADELNÍ KRIZE

Hektickou atmosféru porevolučního dění stále ovlivňovala citlivost publika, které vyžadovalo spíše autentické postoje a přímá sdělení. Společnost všeobecně cítila naléhavou potřebu srozumění na základě shody. Také od divadelní kultury se očekávalo, že bude stvrzovat kolektivní vědomí o světě a podrží si i nadále svou sjednotitelskou roli. Ovšem problémy společnosti, která se náhle ocitla v první fázi posttotalitní entropie, způsobily přesně opačný efekt – již v poměrně krátké době se zvýraznila nerovnost a vystoupily rozdíly.

Na tuto novou sociokulturní situaci však dokázaly dostatečně rychle a adekvátně reagovat pouze sdělovací prostředky. Divadlo v podmínkách svobodné publicity ztratilo schopnost formulovat autentické postoje a jejich prostřednictvím rozvíjet jednu ze svých tradičních funkcí. Proto se již v průběhu roku 1990 ozvaly první kritické hlasy, že divadlo „*po vítězné bitvě*“¹⁵² ztratilo program, jež bude třeba obnovit a nově zformulovat do nových společenskopolitických poměrů. Krizový okamžik českého divadla v té době snad nejpřesněji vystihl v jedné své úvaze Karel Kraus: „[...] *divadlo oněmělo [...] a divák, k němuž se divadlo obrací, se projevil jako hluchý.*“¹⁵³

Vědomí suverénního postavení divadla v rámci české kultury se ukázalo jako zcela iluzorní. Divadla se počátkem roku 1990 vrátila ke svému běžnému uměleckému provozu, ale hlediště se postupně vyprázdnila. Nastala krize návštěvnosti, kterou byla divadelní obec nesmírně zaskočena, byť obecný trend snižující se návštěvnosti divadel byl v Československu – podobně jako v jiných zemích Evropy – zaznamenán dávno před rokem 1990, což bylo dáno především vlivem televize a s ní souvisící proměnou sociokulturních návyků obyvatel.

V rámci statisticky klesající trajektorie byly divadelní sezony 1987–1988 a 1988–1989 vlastně skokovou výjimkou, kdy po bezmála dvaceti letech došlo ke krátkodobému

¹⁵² Königsmark, Václav: „Co s ‚trojským koněm‘ po vítězné bitvě?“, *ROK 2*, 1991, č. 1, s. 40.

¹⁵³ Kraus, Karel: „Znovuobjevit přirozenou podobu divadla“, *Divadlo ve službách dramatu*, Praha 2001, s. 130.

zvýšení zájmu o divadlo. Naproti tomu na počátku devadesátých let divadla během jediné sezony ztratila téměř třetinu diváků.¹⁵⁴

V ČASE EKONOMICKÝCH REFORM

Krise návštěvnosti divadel se časově setkala s některými zásahy státu do provozu divadel, jež byly neseny jednak potřebou proměny správní struktury organizace divadel (odstátnění a převedení větší části divadelních souborů do městské či regionální správy, rovněž restituce a privatizace některých divadelních sálů), jednak reformními úvahami části politiků a státních úředníků o financování kultury. Divadelní provoz se musel přizpůsobovat nejen snižujícím se příjmům z tržby (které v normálních a zavedených poměrech běžně nepřekračují asi 20 až 25 % nákladů na provoz a údržbu) a klesající částce celkových dotací od státu, ale i chaosu a nekoncepčnosti ze strany státních institucí, psychologicky umocněným pozvolným politickým krachem demokratických reform federativního uspořádání státu Čechů a Slováků.

První léta potvrdila výjimečnost situace, o níž na začátku devadesátých let s určitou skepsí hovořili jen nemnozí. Ekonomické reformy z počátku desetiletí přinesly divadlům značnou materiální nejistotu. Vládní rozpočtová opatření se nejdříve dotkla kultury, což bylo neseno tezí, že se stát musí nejprve hospodářsky pozvednout, aby si později mohl dovolit větší vydání do oblasti nevýdělečné – veřejné sféry (dříve „nadstavby“). Tím však enormně vzrostl tlak na divadla, aby svůj provoz – a tím i repertoár – přizpůsobila nevládným hospodářským podmínkám.

Striktní ekonomické zájmy ovládly v období 1991–1996 veškeré dění v divadelní kultuře. V jednu chvíli se dokonce uvažovalo o tom, že budou rušeny některé stálé soubory a část státních divadel přejde na staggionový provoz, kdy je tvůrčí soubor najímán na každé představení zvlášť, čímž se ušetří značné množství vynaložených prostředků na mzdy i provoz divadel (diskuze se v letech 1991–1993 týkala mj. Národního divadla v Praze). „*Divadlo je ve dvojím ohni, hledá svoji svébytnost a přitom ekonomicky zápasí o své bytí*“,¹⁵⁵ vyjádřil divadelní kritik Václav Königsmark charakter této situace a upozornil na nebezpečí, že pouze ekonomická hlediska uplatňovaná na divadlo mohou být podobně zničující, jako byla totalitní ideologie, což se potvrdilo například v okamžiku, kdy bylo roku 1995 ministerstvem kultury zrušeno Krejčovo *Divadlo Za branou II*.¹⁵⁶

Komeracionalizace se dotkla nejen organizační struktury divadel, ale celé repertoárové skladby a inscenační praxe, což také přineslo dosud nevídanou míru bul-

¹⁵⁴ Srov. Pištora, Ladislav: „Divadlo v číslech“, *Divadelní noviny* 1, 1992, č. 7, s. 3. V konkrétních číslech se jedná o 7 148 000 návštěvníků v roce 1988 proti 4 584 000 v roce 1991.

¹⁵⁵ Königsmark, Václav: „Co s ‚trojským koněm‘ po vítězné bitvě?“, *ROK* 2, 1991, č. 1, s. 46.

¹⁵⁶ Srov. Patočková, Jana – Vencl, Vít: „Opožděná zpráva o likvidaci“, *Divadelní revue* 12, 2001, č. 4, Příloha.

varizace, čímž rozumíme únik tvůrců k zábavné líbivosti a bezproblémové útěšnosti, jež vede k mystifikaci diváka a k vytvoření zcela falešného vědomí o sobě a svém postavení ve světě. Na otázku „*co dál s českým divadlem?*“ si odpověděla část divadelní obce logicky: ovládána pudem sebezáchovy, plně odkázána na přízeň publika a představitelů státních či samosprávných úřadů, pokusila se plnit především (i pouze) zábavnou úlohu.¹⁵⁷

Divadlo bylo v prvních letech nové doby plně zaujato samo sebou, otázkami sebezáchovy a udržení jakékoliv společenské pozice, „*ztratilo touhu zápasit, protože tato touha není obchodně příliš spolehlivá, a spokojilo se úkolem bavit, protože je obchodně spolehlivější*“¹⁵⁸.

V takové situaci divadlo rezignuje na rizika vyplývající z hledání a zabavuje se autora – dramatického básníka, jenž je okamžitě nahrazen zručným řemeslníkem, plně oddaným provozním záležitostem a podmínkám, který se orientuje převážně na úspěšné divadelní kusy: klasický repertoár, dramatizace a na populární komedie. Atmosféra velkých očekávání a nadějí byla na počátku desetiletí transformována do afirmativní střízlivosti, která radila neriskovat a přidržovat se ověřených jistot.

POCITY ZMATKU A PRÁZDNA

Fakt, že původní drama se na repertoáru českých divadel takřka neobjevovalo, měl mnohem závažnější příčiny než jen výše nastíněné důvody provozně-ekonomické. Složitost situace, v níž se česká divadelní kultura v této historické chvíli ocitla, plně charakterizuje pokus pojmenovat příčiny absence umělecky přesvědčivých divadelních her i klesajícího zájmu občanů o divadlo, který v květnu 1994 inicioval prezident-dramatik Václav Havel v rámci svých pravidelných „pátečních“ setkání nad aktuálními tématy ve vile Amálie.

Nad povahou doby a o jejím vlivu na umění diskutovali členové redakčního kruhu bývalé samizdatové revue *O divadle* s divadelními tvůrci, dramatiky a publicisty sdruženými kolem časopisu *Svět a divadlo*, kde byla také významná část hovorů téhož roku publikována. Byť se tu setkali tvůrci z různých generací a mnohdy i naprosto odlišní svým osobním a uměleckým založením, shodně konstatovali, že se divadla po roce 1989 orientovala převážně na průměr, na konzumní dramaturgiu a na inscenace zdůrazňující neverbální složku projevu. Leitmotivem úvah bylo konstatování, že nová historická situace všeobecně překvapila hloubkou a rozsahem zpochybnění hodnot a následným zjištěním ztráty řádu. Vědomí stálých pocitů chaosu a prázd-

¹⁵⁷ „*Tváří v tvář nové situaci zvolilo české divadlo roli sluhy dvou pánů, snaživě, leč nemotorně pobíhající od stolu umění ke stolu trhu,*“ shrnul fenomén doby Zdeněk Hořínek („Divná sezóna aneb Život je jinde“, *Divadelní noviny* 1, 1992, č. 1, s. 4.).

¹⁵⁸ Königsmark, Václav: „Diagnóza ‚past‘ po roce“, *Divadelní noviny* 3, 1994, č. 9, 3. 5., s. 1.

na¹⁵⁹ převládlo v této chvíli u většiny přítomných. Nebylo to však výhradně české téma, všude se „*najednou otevřela strašná propast toho ‚A co pak?‘*“¹⁶⁰.

Člověk si dříve mohl připadat šťastnější, protože měl horizont a perspektivu, něco, s čím zápasil, za co bojoval, a nemusel příliš pochybovat o smyslu svého konání. Po roce 1989 přežilo pojetí divadla jako kritického obrazu společnosti, které dominovalo v českém – stejně jako v evropském – divadle moderní doby. Bylo to mnohdy divadlo, které opouštělo pole umění a ochotně lidem nahrazovalo funkce jiných médií. To mělo nyní vyřešit zavedení prostředí svobodné publicity. Závažné na této situaci bylo však to, že divadelní tvůrci nedokázali původní pojetí čímkoliv nahradit a najít východiska ze všeobecně pocítované krize divadla. Výsledkem byla nevázanost a nezávanost, libovůle i nevybíravost – vše bylo možné, protože je to dovoleno.

Divadelníci v takové situaci nepochybně hledali nový způsob komunikace s divákem, ale bylo velmi těžké nalézt s ním společný jazyk, když každý – ať již „pouhý“ divák, či divák „poučený“ – přestal cítit pouto kolektivní identifikace.¹⁶¹ Otevřený prostor, pocítovaný jako prázdno, jako by se v tomto okamžiku rozevřel do nezměrné hlubiny jak mezi lidmi navzájem, tak i mezi jevištěm a hledištěm.

Ztráta vědomí univerzálního řádu znamená konec sounáležitosti člověka s vyšším celkem, s obcí, zemí, lidstvem, idejí, mýtem apod. Taková doba má pak stejné divadlo, jako je sama: hraje stejné „drama“, v němž je snad téměř všechno zpochybnitelné, každá hodnota se zdá být fiktivní a veškerý dosavadní obraz světa falešný.¹⁶² Jinými slovy zde platí, „co kdo chce“. Ztrátou řádu se roztříštila celistvost života v navzájem nezávislé speciální oblasti, rozpadla se na jednotlivé články, jimž chybí propojení, vědomí smyslu celku je desublimováno, což je situace pro drama a divadlo krajně nepříznivá.

Účastníci diskuze ve vile Amálie se shodli, že jedním z možných východisek z krize dramatu i divadla by mohl být pokus divadla ztělesnit, popsat a reflektovat pocítovaný stav prázdna a vytvořit „*obraz konce 20. století, stavu člověka prahnoucího po smyslu a nemajícího ho nějakým způsobem inkarnován*“¹⁶³.

Ze setkání divadelních tvůrců s kritiky a publicisty ve vile Amálie v závěru vyplynulo, že činoherní divadlo může vyvést z krize nové původní drama, které mu

¹⁵⁹ Srov. Ptáčková, Věra in „Amálie: Od českého divadla k islámskému fundamentalismu (a zpět)“, *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 5, s. 35.

¹⁶⁰ Havel, Václav in „Amálie: Od českého divadla k islámskému fundamentalismu (a zpět)“, *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 5, s. 37.

¹⁶¹ „Chodili jsme do divadla za něco a já do něho náhle musím chodit [...] za sebe.“ Ptáčková, Věra in „Amálie: Od českého divadla k islámskému fundamentalismu (a zpět)“, *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 5, s. 35.

¹⁶² Srov. Kraus, Karel in „Amálie: Od českého divadla k islámskému fundamentalismu (a zpět)“, *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 5, s. 26.

¹⁶³ Tamtéž, s. 37.

vrátí jeho základní funkci – zobrazovat svět našeho času a života. Současně předpokládali, že nové divadelní texty, jejichž formální struktura i jazyk budou plně adekvátní době, pomohou divadelním tvůrcům nalézt dosud nevyzkoušené scénické i herecké prostředky.

HLEDÁNÍ PŮVODNÍHO DRAMATU

Z iniciativy tvůrců a publicistů kolem časopisu *Svět a divadlo*, ve spolupráci s uměleckou agenturou Aura-Pont, Nadací Český literární fond, Českým centrem PEN-klubu, Obcí spisovatelů a Divadelním ústavem v Praze byla založena Nadace Alfréda Radoka (po několika letech byl změněn právní status i název na Nadační fond Alfréda Radoka). Posláním fondu je finanční odměnou podporovat vznik divadelních her psaných česky nebo slovensky a oceňovat nejvýznamnější události divadelního umění, což se uskutečňuje prostřednictvím soutěže Cena Alfréda Radoka, vyhlašované každoročně od roku 1992. Postupně byla cena rozšířena i o další kategorie: ženský a mužský herecký výkon, divadlo roku, česká hra, scénografie, hudba, talent roku. Zatímco se Ceny Alfréda Radoka udělují na základě ankety divadelních kritiků, soutěž o nejlepší původní hru, kterou autoři obesílají anonymně a jejíž podmínkou je, aby hra nebyla publikována či uvedena do vyhlášení výsledků, vyhodnocuje odborná porota, jejíž složení se každoročně mění.

Již první ročníky soutěže napověděly, že obecně pociťovaná nejistota a všeobecný hodnotový relativismus nevytvářejí zrovna optimální podmínky pro vznik skutečného dramatického díla, které od věků vyrůstá ze společné zkušenosti obce a z víceméně jednotného chápání povahy okolního světa. Z odborného komentáře členky poroty Marie Reslové, jenž doprovodil vyhlášení výsledků prvního ročníku na jaře 1993, jsou znát rozpaky nad texty, které byly do soutěže zaslány. První cena nebyla udělena, neboť „*hra, která by přesvědčivě aspirovala na místo nejvyšší, se tentokrát neobjevila*“¹⁶⁴. Stejná situace se opakovala i v některých dalších ročnících. Nemůže proto překvapit, že ani většina porotou vybraných a oceněných textů nebyla záhy inscenována. Ani divadelní tvůrci, ani publikum nejevilo přílišný zájem o uvádění původních her, o společenské prestiži oceněných dramatických autorů nelze hovořit už vůbec. Soutěž se dočkala většího společenského ohlasu a zájmu sdělovacích prostředků, potažmo diváků a případných čtenářů, až po deseti letech své existence. I přes počáteční nepřesvědčivé výsledky soutěže však můžeme při zpětném pohledu celý projekt hodnotit jako velmi prospěšný, neboť byl nadlouho pro současné dramatické autory jednou z mála možností jak prezentovat svou tvorbu alespoň v rámci obce divadelníků a divadelních kritiků, jelikož oceněné texty byly pravidelně publikovány v časopise *Svět a divadlo*.

¹⁶⁴ Reslová, Marie: „Nová česká hra (a tři slovenské)“, *Svět a divadlo* 4, 1993, č. 2, s. 127.

NOVÁ CENTRA PŮVODNÍ DRAMATICKÉ TVORBY

Soutěž o Cenu Alfréda Radoka se stala jediným dramaturgicko-edičním počinem, který zastřešil různé generační i stylotvorné tendence soudobého dramatu, uzavřeného více než kdykoliv předtím do několika izolovaných tvůrčích i generačních „ghett“, příliš nekomunikujících se společností (jež ostatně neměla zájem) ani mezi sebou navzájem. Kromě této výše zmíněné soutěže, podporované časopisem *Svět a divadlo*, vycházelo v prvních letech veškeré úsilí iniciovat novou dramatickou tvorbu především z akademických struktur. Zvláště Jaroslav Vostrý a Ivan Vyskočil z Divadelní akademie múzických umění v Praze podněcovali studenty režie, dramaturgie a dalších oborů k vlastní tvorbě. Tímto způsobem autorsky debutovali například Markéta Bláhová, Lenka Havlíková, Zdeněk Jecelín, Jiří Pokorný a další. Ještě dál postoupili na Janáčkově akademii múzických umění v Brně, kde se z iniciativy Bořivoje Srby od roku 1994 každoročně konala veřejná autorská čtení, tzv. *Salóny původní tvorby*,¹⁶⁵ přičemž některé texty byly posléze inscenovány i na profesionálním divadle (Luboš Balák, Martin Čičvák, Marek Horoščák, Miroslav Oščatka, Roman Sikora, Pavel Trtílek).

Na repertoáru divadel se však nové hry českých (a slovenských) autorů v prvních letech po roce 1989 objevovaly jen sporadicky. Pravidelněji tam, kde přetrvávala dlouhá tradice a koneckonců i dobré materiální zázemí, což se prakticky týkalo jenom dvou větších scén: Národního divadla a Divadla na Vinohradech v Praze. Zdejší dramaturgie preferovala velká společenská témata, především dramatiku životních bilancí a reflexí dvacátého století (Antonín Máša, Pavel Kohout, Karel Steigerwald), historizující podobenství o mravní odpovědnosti jednotlivce (Oldřich Daněk, Jiří Hubač) nebo existenciální tematiku „člověk proti dějinám“ (Vladimír Körner, Antonín Přidal). Až na výjimky však kritika neskrývala nad inscenacemi těchto autorů rozpaky a v některých případech zazněla velmi příkrá odmítnutí, jako by dříve mnohokrát osvědčené dramatiky po roce 1989 „*kdosi zaklel v konvencích ilustrativní činohry a ti se, uvízli v jejich bažinách, sebeobraně chytali klišovitých poetismů, intelektuálních konstruktů či symbolistní ambaláže*“¹⁶⁶.

S krizí dramaturgického i estetického programu se však potýkala rovněž bývalá studiová divadla a divadla malých forem, z nichž jen nemnohá se dokázala úspěšně přizpůsobit změněným společensko-politickým podmínkám a s nimi i proměně témat. Na svou dosavadní tvorbu uměli úspěšně navázat Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák, autoři DIVADLA JÁRY CIMRMANA, kteří napsali a inscenovali několik dalších her, pokaždé s velkým diváckým ohlasem i přízní kritiky. Program hudebně-poetického kabaretu i politické satiry zpočátku rozvíjel Jiří Suchý v divadle SEMAFOR, posléze se autorsky vrátil především k žánru komorního muzikálu.

¹⁶⁵ Reprezentativní výběr dramatických textů podává dvousvazkový sborník *Hrdlili hrdly na plotně*, Brno 1996.

¹⁶⁶ Reslová, Marie: „O nesamozřejmém úspěchu“, *Divadelní noviny* 9, 2000, č. 11, 30. 5., s. 3.

Autorské divadlo, v jehož rámci tvoří původní dramatický text něco více než jen pouhé východisko pro inscenaci, rozvíjeli i v nových poměrech tvůrce HADIVADLA v Brně, kde se vedle Arnošta Goldflama od poloviny desetiletí prosadil jako kmenový dramatik Luboš Balák, autorsky obohatilo repertoár tohoto divadla rovněž působení režiséra Davida Jařaba a surrealistické skupiny A.I.V. Po splnutí se souborem OCHOTNICKÝ KROUŽEK (Jan Antonín Pitínský, Martin Dohnal aj.) se HADIVADLO ocitlo v nových podmínkách KABINETU MÚZ a několik let se zdálo být jedním z nejosobitějších divadel u nás. Soubor se však po dvou úspěšných sezonách rozpadl a následující období bylo poznamenáno častými změnami osobností uměleckého vedení divadla. Také v DIVADLE HUSA NA PROVÁZKU se vedle tradičních koláží a dramatizací objevila i původní dramata (Július Gajdoš, Hubert Krejčí, Roman Sikora), avšak umělecky či ideově sporné inscenace byly vesměs bez většího ohlasu, dramaturgie divadla byla – podobně jako v HADIVADLE – po celá devadesátá léta poznamenána eklecticismem, hledáním vlastního výrazu a nakonec i stálejšího publika.

Původní dramatické novinky – převážně černé grotesky o současnosti – se občas objevily také v DIVADLE NA ZÁBRADLÍ (Jan Antonín Pitínský, Jan Kraus). Ryze autorskou scénou bylo kabaretně-poetické STUDIO HOŘÍCÍ ŽIRAFY Davida Drábka (načas při MORAVSKÉM DIVADLE) v Olomouci. Soubor se však po celou dobu své existence potýkal s těžkými materiálními podmínkami, navíc se nedokázal zbavit rysů amatérismu ve výrazu i celkovém pojetí inscenace, takže mohl být považován přinejlepším za originální studentské divadélko.

Krizí uměleckého programu prošlo rovněž ČINOHERNÍ STUDIO v Ústí nad Labem, které bylo od počátku devadesátých let poznamenáno odchody výrazných tvůrčích osobností do Prahy. Uvolněný prostor se stal ovšem současně příležitostí pro nejmladší generaci divadelníků (Markéta Bláhová, Miroslav Bambušek, David Czesany, Michal Lang, Lenka Havlíková, Jiří Pokorný aj.). Ti zde postupně zformovali v podstatě nový soubor a na konci desetiletí patřilo Činoherní studio k nejosobitějším českým scénám, kde se – zatím vůbec nejdůsledněji a nejkoncepčněji – pokusili nalézt novou divadelnost právě inscenováním současného dramatického textu.

Naopak trend směřování od pevného pravidelného dramatického textu ke scénáři – textovému východisku autorské (režijně-herecké) tvorby, jenž byl příznačný pro autorská divadla již od šedesátých let, do jisté míry potvrdil své výrazné postavení v současném činoherním divadle. V devadesátých letech se však projeví jeho různé možnosti. Režijní dekonstrukcí textové předlohy, spočívající v asociativním rozvíjení ryze subjektivního (veskrze režijního) tematického plánu, proslul hlavní tvůrce a umělecký šéf DIVADLA NA ZÁBRADLÍ Petr Lébl, k němuž bývají přiřazováni Jan Antonín Pitínský, Jan Nebeský a Vladimír Morávek. Této metodě více vyhovovalo klasické drama (např. Léblovy originální interpretace her Antona Pavloviče Čechova), případně epika: poezie i próza (Pitínského zdivadelnění textů Jana Čepa a Jakuba Demla v inscenaci *Sestra Úzkost*, 1995; dramatizace románu *Kouzelný vrch*

Thomase Manna, 1997; aj.). Výše zmínění režiséři však příležitostně vyhledávali i texty soudobých dramatiků českých (David Drábek, Lenka Lagronová, Hubert Krejčí, Jan Antonín Pitínský, Tomáš Rychetský, Egon L. Tobiáš) i zahraničních (Christo Bojčev, Tankred Dorst, Per Olov Enquist, Peter Handke, Ladislav Kerata, Olja Muchinová, Werner Schwab, Tom Stoppard aj.).

Snahou přirozeně navázat na svůj dosavadní umělecký program i v nových společensko-politických a ekonomických podmínkách se vyznačovalo STUDIO YPSILON, pro něž bylo nadále charakteristické žánrové rozpětí od komické činohry ke zpěvohře. „Ypsilonka“ zůstala i v devadesátých letech především kolektivní dílnou, kdy autorský dramatický text – scénář (autory byli nejčastěji režisér Jan Schmid a dramaturgové Zdeněk Hořínek a Jaroslav Etlík) dostává konečnou podobu teprve v průběhu zkoušení inscenace, přičemž významnou měrou se autorsky – v podobě improvizací – podílejí i sami herci. Na principu koláže a scénické montáže byla vystavěna například inscenace Jana Schmid a Jaroslava Etlíka a Zdeňka Mahlera *Mozart v Praze* (1991), z kolektivních improvizací vzešla hudební komedie *Hororband koncert aneb Drakula, Frank Štajn a jedna paní* (1995). „Česká otázka“ jako tradiční a kmenové téma „Ypsilonky“ našla svou novou aktuální podobu v úpravě Smetanovy opery *Prodaná nevěsta* (1996).

Na obdobných tvůrčích principech je již od počátku sedmdesátých let založena autorská tvorba divadla SKLEP, které zejména na počátku let devadesátých zažívalo obrovskou diváckou popularitu, k níž bezpochyby přispěla i hravě parodická úprava juvenilní hříčky Václava Havla a Karla Bryndy *Život před sebou* (uvedeno pod titulem *Mlýny*, 1991). Byť došlo v polovině desetiletí k částečnému ochromení tvůrčího potenciálu autorů, kteří se plně realizovali především mimo divadlo – zejména ve filmu a v televizi (Václav Marhoul, Otakáro Schmidt, Milan Šteindler, David Vávra, Tomáš Vorel), byly jejich aktualizované inscenace (*Mazaný Filip*, 1994) i nově komponované hudebně-dramatické večery (tzv. *Besídky*), inscenované v novém působišti PRAŽSKÉ PĚTKY v zrekonstruovaném paláci Akropolis, divácky značně atraktivní.

NOVÉ SOUVISLOSTI

Devadesátá léta rozhodně netvoří jednotlivý celek. Počátek desetiletí byl ovlivněn především politickou, sociální a kulturní destabilizací reality postkomunismu, se všemi rezidui vyplývajícími z povahy totalitního režimu. Druhá polovina desetiletí (a čím blíže k přelomu milénia, tím zřetelněji) byla již více ovlivňována procesem ekonomické a kulturní globalizace.

Česká společnost se v průběhu desetiletí ve všech ukazatelích zásadně proměnila. Především se sociálně rozvrstvila. Pomyslným přelomem je období kolem roku 1997, kdy byl definitivně ztracen zdánlivý celospolečenský konsensus a naplno se projevil všemožný rozdíl. V zemi nastala několikaletá ekonomická recese a následná politická krize, doprovázená psychologickým fenoménem všeobecného

vystřízlivění a rozplynutí entuziasmu (v publicistice se pro tuto etapu vývoje ujaly termíny „sametová kocovina“ či „blbá nálada“, jak společenskou atmosféru metaforicky pojmenoval prezident Václav Havel). S těmito procesy ovšem současně zesílil zájem o původní kulturu, což lze doložit také na příkladu opětovného zvýšení návštěvnosti divadel.

V té době se objevila vlna dramatických textů, které usilují o novou doslovnost – pokoušejí se zobrazovat žitou skutečnost v přímé projekci. Od eklekticky hravé „postmoderní“ neurčitosti se dramatici mnohem zřetelněji a jednoznačněji znovu přimkli k realistické popisnosti a k naturalistickému detailu. Zesílil zájem o sociální témata a politiku. Sociální pole dramatu je sice povětšinou shrnuto do rodinného „mikroprostoru“, ten se však stále častěji stává obecným podobenstvím o celkovém stavu světa.

Proměna tematického i kompozičního ustrojení dramatického textu byla ovlivněna několika zahraničními impulzy: jednak setkáním s překlady a divadelními inscenacemi současné tzv. coolness dramatiky (např. Jez Buttenworth, Sarah Kaneová, David Harrower, Marius von Mayenburg, Anthony Neilson, Philip Ridley, Mark Ravenhill aj.), jednak s částí filmové tvorby, jež tematicky i tvarově souzní s touto vlnou dramatiky (za všechny připomeňme filmy *Pulp Fiction* Quentina Tarantina, *Desperados* Roberta Rodriguese, *Trainspotting* Dannyho Boyleho, *Takoví normální zabijáci* Olivera Stonea, *Americká krása* Sama Mendese aj.). Opomenout pochopitelně nelze ani vliv soudobého pojetí divadelní inscenace, především pak německých režisérů, jejichž tvorba je každoročně (od roku 1996) prezentována v Praze na Festivalu divadla německy mluvících zemí. Nezanedbatelným inspiračním vlivem je od roku 1993 rovněž mezinárodní přehlídka Divadlo v Plzni.

Novou dramatickou vlnu charakterizuje surová, impertinentní a nelitostná tematizace negativních důsledků destrukce mezilidských vztahů a vyostřování sociálních, etnických či kulturních rozdílů v globalizující se společnosti. Nejčastěji se opakujícím tématem je realita konzumní společnosti, všeobecná přesytenost z nadbytku podnětů, zážitků a hmotných statků, které však v důsledcích plodí nudu. Ta ovšem není pouhou náladou, momentálním vynacházením se lidského jednotlivce, nýbrž ontologickým statusem lidstva, jež cele podřídilo svůj život každodennosti a její neosobnosti.¹⁶⁷ Život je v těchto hrách zobrazován jako řada banálních úkonů končící až smrtí (*Nakupování a šoustání* je emblematický titul „cool“ dramatu Marka Ravenhilla), které ztratily jakýkoliv přesah mimo sféru účelovosti a ženou člověka vstříc sociopatologickým jevům a všemožným krajnostem.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Viz Patočka, Jan: *Kacířské eseje o filosofii dějin*, Praha 1990.

¹⁶⁸ Sierz, Aleks: „Cool Britannia? Drsná dramatika v dnešním britském divadle“, *Svět a divadlo* 11, 2000, č. 1, s. 8n.

Závěr devadesátých let je v Čechách spojen se zvýšeným zájmem tvůrců i diváků o původní dramatickou tvorbu.¹⁶⁹ Nejzřetelněji se v tomto smyslu profilovalo Činoherní studio v Ústí nad Labem, které bylo za svou dramaturgii v kritické anketě *Divadelních novin* vyhlášeno divadlem roku 2000.

Původní drama se tedy na konci devadesátých let na repertoár českých divadel vrátilo. Josef Kovalčuk ve funkci dramaturga a uměleckého šéfa činohry NÁRODNÍHO DIVADLA v Praze (1997–2002) zařadil na repertoár celou řadu nových textů od zavedených i debutujících autorů (Luboš Balák, Daniela Fischerová, Arnošt Goldflam, Zdeněk Jecelín, Antonín Přidal, Přemysl Rut, Iva Volánková). Také KLICPEROVO DIVADLO v Hradci Králové se po nástupu režiséra Vladimíra Morávka (1997) do funkce uměleckého šéfa začalo více programově orientovat na domácí dramatickou tvorbu (Arnošt Goldflam, Hubert Krejčí, Lenka Lagronová, Jan Antonín Pitínský). Téma „Hledání nové hry“ se dokonce stalo jednou z hlavních dramaturgických linií mezinárodního festivalu *Divadlo v pohybu (V.)*, pořádaného roku 1998 v DIVADLE HUSA NA PROVÁZKU v Brně. Současně se k tvorbě domácích autorů pravidelněji obrátila dramaturgie DIVADLA KOMEDIE (Lenka Lagronová, Egon L. Tobiáš) a DEJVICKÉHO DIVADLA v Praze (Miroslav Krobot, Petr Zelenka), DIVADLO JOSEFA KAJETÁNA TYLA v Plzni (Pavel Kohout, Antonín Procházka), DIVADLO HUSA NA PROVÁZKU (Luboš Balák) a HADIVADLO (Luboš Balák, Arnošt Goldflam), MĚTSKÉ DIVADLO v Brně (Jiří Kratochvíl, Pavel Kohout) atd. Rovněž některá oblastní divadla usilovala o původní repertoár – často alespoň v rámci linie „pokusných“ inscenací na malých scénách či ve zkušebnách (SLOVÁCKÉ DIVADLO v Uherském Hradišti, MĚTSKÉ DIVADLO ve Zlíně aj.).

KNIŽNÍ A ČASOPISECKÁ VYDÁVÁNÍ DRAMATICKÝCH TEXTŮ

Knížní a časopisecké vydávání původních divadelních her mělo po roce 1989 podobný vývoj jako jejich inscenování. Divadelní hry nepatřily právě mezi komerčně atraktivní tituly, přesto téměř všichni přední pováleční autoři v tomto desetiletí vydali své vesměs starší hry knižně (někteří z nich také v souborných vydáních).

Mnohem horší situace však panovala kolem vydávání dramatických novinek, zvláště pak kolem autorských prvotin. V průběhu devadesátých let se totiž plně ukázalo, jak se ve druhé polovině dvacátého století postupně otevřela propast mezi spisovateli a dramatiky. Drama se nevrátilo „do literatury“ ve smyslu běžné komunikace o literatuře, nestalo se čtenářsky – a tudíž i komerčně – přitažlivější. Naopak! Stále zřetelněji se v tomto literárním druhu projevoval trend specializace: drama

¹⁶⁹ Srov. Král, Karel: „Zločin čili drama“, *Svět a divadlo* 10, 1999, č. 2, s. 140n; Reslová, Marie: „Přežít je to nejtěžší v životě“, *Svět a divadlo* 10, 1999, č. 3, s. 12n; Jungmannová, Lenka: „Dnešní divadlo současnou hru nepotřebuje. Ale co kdyby...“, *Labyrint* 6, 1999, č. 5–6, s. 180n; Ljubková, Marta: „Cool' dramatika. A co dál?“, *Kritická Příloha Revolver Revue* 2002, č. 22, s. 64n.

je čteno především (či dokonce výhradně) samotnými divadelními tvůrci a autory, kritiky a teoretiky. S „průměrnou“ čtenářskou obcí se v podstatě miji.

Ještě v době tzv. normalizace se zdálo, že pouze politická situace zabraňuje, aby bylo drama vnímáno jako součást každodenní literární komunikace a knižního trhu. Bylo to připisováno faktu, že až na několik málo výjimek (Oldřich Daněk, Karel Steigerwald, Daniela Fischerová) byli všichni prvořadí dramatici zakázáni, jejich dílo nebylo vydáváno, nesmělo být inscenováno, o zahraničních uvedeních se běžný občan nedozvěděl a k samizdatovým edicím se takřka nedostal. Všeobecně se předpokládalo, že demokratické poměry a pluralitní společnost vrátí dramatika na roveň básníků či prozaiků. To se však nestalo, což může být také jedním z důvodů, proč se někteří zavedení dramatictí autoři obrátili spíše k próze (Pavel Kohout, Daniela Fischerová), anebo dokonce na psaní divadelních her úplně rezignovali (Alex Koenigsmark, Michal Viewegh). Jiným důvodem je také fakt, že někteří byli politickými událostmi roku 1989 vymrštěni do vysokých politických funkcí a na dramatickou tvorbu jim nezbyl čas ani tvůrčí energie (Václav Havel, Milan Uhde).

V prvních dvou letech to byla především státní nakladatelství ČESKOSLOVENSKÝ (ČESKÝ) SPISOVATEL, vydavatelství a umělecká agentura DILIA, MELANTRICH, PRÁCE, MLADÁ FRONTA a další velké nakladatelské domy, které zpočátku dokonce rozšířily knižní edice divadelních her. K těm přibyla některá nestátní nakladatelství (například ATLANTIS, ARTFÓRUM, NAKLADATELSTVÍ LIDOVÉ NOVINY, ROZMLUVY), u nichž vydávali svá díla většinou spisovatelé z okruhu disentu. V prvních letech se ještě příliš nepochybovalo, že by divadelní hra neměla mít své pevné místo na knižním trhu. S ekonomickými úpadky některých velkých nakladatelství v první polovině desetiletí ovšem došlo ke korekci ve vydávání všech nekomerčních žánrů a situace se v letech 1993–1997 zhoršila natolik, že nejnovější dramatická tvorba měla minimální šanci dostat se ke čtenáři v knižní podobě. Teprve ke konci desetiletí došlo k větší iniciativě ministerstva kultury a stát prostřednictvím systému udělování grantů začal nekomerční literaturu podporovat více.

Nová dramatická tvorba v prvních letech po revoluci měla jen jediného soustavného vydavatele – časopis *Svět a divadlo*. Již v prvním ročníku najdeme hry Karla Steigerwalda a Jana Antonína Pitínského, roku 1992 Egonu L. Tobiáše a od prvního vyhlášení Ceny Alfréda Radoka v roce 1993 je původní drama součástí téměř každého čísla časopisu, v němž se postupně setkáváme s každým výraznějším autorem. Také literární časopisy *Tvar* a *Souvislosti* sporadicky tiskly hry některých autorů (Daniela Fischerová, Přemysl Rut), na konci desetiletí dále rozšířila publikační možnosti internetová revue *Yorick* (Marek Horoščák, Roman Sikora, Pavel Trtílek).

Vydat současného divadelního autora knižně vyžadovalo buď velkorysost soukromého mecenáše, nebo podporu státu. Dobře na tom byla jen edice her DIVADLA JÁRY CIMRMANA (Paseka), neboť zlidovělý cimrmanovský „kult“ si vyžadoval další a další dotisky. Dramatické texty do svých divadelních programů rovněž tisknou některá další

divadla (NÁRODNÍ DIVADLO v Praze, NÁRODNÍ DIVADLO MORAVSKOSLEZSKÉ v Ostravě, KLICPEROVO DIVADLO v Hradci Králové, MĚSTSKÉ DIVADLO v Brně), součástí publikací bývá také medailon či studie, rozhovor s autorem, režisérem i dalšími umělci.

V půli devadesátých let vzniklo v Brně nakladatelství VĚTRNÉ MLÝNY, které se od počátku profiluje jako divadelní nakladatelství (vedle ediční řady poezie). S finanční podporou ministerstva kultury a samosprávných či soukromých subjektů zde vycházejí celé ediční řady současných her a další divadelní literatura. Vlastní edici knižních vydání současného dramatu si od druhé poloviny desetiletí vybudoval rovněž DIVADELNÍ ÚSTAV v Praze. Literaturu o divadle významně obohacují nakladatelství PRAŽSKÁ SCÉNA, NAKLADATELSTVÍ STUDIA YPSILON, PRAŽSKÁ IMAGINACE, semaforové KLOKOČÍ aj.

NAPĚTÍ MEZI MINULOSTÍ A SOUČASNOSTÍ: HLEDÁNÍ KONTINUITY

Více než čtyřicetiletý prožitek života v totalitním režimu způsobil, že po celá devadesátá léta společenskou diskuzi do jisté míry spoluurčovala snaha vyrovnat se s tímto „dědictvím“ moderních dějin. Naladění společnosti si žádalo především v prvních letech po listopadu 1989 pojmenovat příčiny vzniku komunistické vlády, označit viníky zločinů a glorifikovat jejich oběti, zpřítomnit či bilancovat kolektivní zkušenost života v reálném socialismu a vyrovnat se se všemi důsledky nesvobody, což se pochopitelně odrazilo i v tematice původní dramatické tvorby.

V dramatickém umění, stejně jako v jiných oborech lidské činnosti, nebylo jasné vědomí toho, na co je možné bezprostředně navazovat. Zásahy cenzury a především pak autocenzura před rokem 1989, nemožnost přímého zobrazení celé řady společenských a politických problémů, a tím způsobený únik autorů od obecných témat k privátním, znamenal v důsledku rozklad dramatické struktury a s ní krizi dramatu. Pociťovala ji divadelní kritika, vyvolala však i teoretickou reflexi. V nové historické situaci, kdy padly všechny příčiny nedávné tabuizace témat a myšlenek, se právě prostřednictvím zobrazení minulých dějů a jednání celkem přirozeně nabízela možnost obnovení dramatické struktury, která by pojmenovávala obecněji a přitom verifikovatelně podstatu přítomnosti. Minulost byla především v prvních letech po roce 1989 čerstvá, dosud neodžitá a mnohdy bolavá, proto měla velmi kontroverzní potenciál.

Téma minulosti bylo velmi atraktivní nejen pro autory, kteří usilovali o to zasáhnout svými dramaty „ze života“ do aktuálního společenského diskurzu, ať se již pokoušeli vytvořit nový zeitstück, morální, satiru anebo velké společenské drama. Historická látka se ukázala být přitažlivým materiálem i z jiných důvodů: v prostředí, které se stále více kulturně a ideově otevíralo novým podnětům, kam stále vlivněji zasahoval sociokulturní a ekonomický proces globalizace, nabízela historická látka jednu z mála pevnějších, uchopitelnějších a hodnotově čitelnějších možností pro dramatickou fabulaci vůbec.

Napětí mezi minulostí a současností jako východisko syžetové výstavby dramatu se proto stalo společným polem pro autory zcela odlišného založení. Na jedné straně se zde objevují „tradiční“ autoři, jejichž dílo nese jednoznačné rysy kontinuity s předcházející historickou etapou, která v mnoha ohledech zasahuje i před rok 1968, což se týká zejména autorů z nejstarší generace (Oldřich Daněk, Pavel Kohout, Pavel Landovský, Antonín Máša, Antonín Přidal, Jiří Suchý, Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák), ale i z generace střední, která vstupovala do literárního a veřejného života v průběhu normalizace (Arnošt Goldflam, Michal Lázňovský, Karel Steigerwald). Většinou motivací vzniku jejich her bylo úsilí bilancovat životní prožitek v epoše tzv. budování socialismu, ale také vyslovit skeptickou pochybnost nad počínáním silných jedinců, kteří ve znamení různých idejí a ideologií utvářejí dějiny, respektive uplatňují svůj vliv a moc na úkor okolní společnosti. Na straně druhé se objevily hry autorů nejmladší generace, kteří dospívali v průběhu osmdesátých let a mnohem častěji než o konfrontaci s minulostí usilovali o negaci současnosti, především pak o zpochybnění některých nových frází a myšlenkových klišé (Roman Sikora, Michal Viewegh).

Zcela samostatný celek v rámci této kapitoly tvoří apokryfní hry a dramatika nových mýtů, která je pro poetiku tzv. postmoderny asi vůbec nejtypičtější. Ani v této subžánrové dramatické linii však nelze vystopovat ostré generační rozhraní, objevují se zde díla autorů ze střední i mladší generace.

Jedním z mála autorů, jemuž se podařilo plynule navázat na živé diskuzní večery „stávkové“ zimy 1989 řadou svých autorských představení, byl JIŘÍ SUCHÝ (*1931). Nadšení ze svobody projevu, jež našlo charakteristický jevištní útvar ve společné improvizaci souboru divadla SEMAFOR s přizvanými hosty z kulturního a politického života, brzy vystřídaly satiricky laděné politicko-poetické kabarety klasického divadla písniček (*Hej rup aneb Peklo nebude, ráj se vrací*, prem. 8. 1. 1990; vyd. 2003; *Ach ta láska nehezká*, prem. 21. 3. 1991; vyd. 2003 aj.). S postupem času v Suchého tvorbě přibýlo znovu melancholických tónů a skepse. Zahořkle působí již ironická burleska s písničkami *Nižní Novgorod* (prem. 5. 3. 1992; vyd. 2003), na pomezí mezi politickou satirou a žánrem morality se pohybuje bilanční monodrama s písněmi *Je mi nějak Česko* (prem. 22. 3. 1996; vyd. 2003). Ve druhé polovině desetiletí se autor vrátil k žánru satirické hudební revue a komorního muzikálu asociativních pásem (*Koupil jsem si knot*, prem. 25. 1. 1994, vyd. 2003; *Kapitáne, kam s tou revuí*, prem. 15. 2. 1994, vyd. 2003; *Víkend s Krausovou*, prem. 9. 5. 1995, vyd. 2003).

Vůbec nejúspěšněji navázali na svou dosavadní tvorbu i v nových společensko-politických podmínkách LADISLAV SMOLJAK (*1931) a ZDENĚK SVĚRÁK (*1936), kteří v DIVADLE JÁRY CIMRMANA uvedli několik nových her. Krátce po revoluci mělo premiéru satirické podobenství *Blaník* (prem. 6. 5. 1990; vyd. 1992). Typicky cimrmanovská travestie staročeského mýtu, napsaná na sklonku komunistického režimu, je současně nejpolitičtější hrou repertoáru divadla. *Blaník* se svými spícími rytíři je

obrazem typicky české nečinnosti a pasivního čekání na lepší časy v teple a skrytu domácích jistot, které – na úkor ostatních – pro sebe výhodně opanovali místní potentáti, dávno již nevěřící ve společnou budoucnost a spravedlnost. Avšak hra není pouze jednorozměrnou satirou „normalizačních“ poměrů. Ironický výsměch má mnohem hlubší a nadčasovou platnost, neboť postihuje životní způsoby vychytalé konformního bytí „v podřepu“, které parazituje na obecném neštěstí. V další společné tvorbě se autoři odchýlili od satirických tendencí komentáře doby, které byly v jejich tvorbě více či méně vždy přítomné. Přesto jejich nové hry neztratily nic z atraktivity intelektuální zábavy těžící z ironické reflexe české národní mytologie. V komedii *Záskok* (prem. 27. 3. 1994; vyd. 1994) se autoři obrátili k námětu z divadelního prostředí. Zápletko o „*nešťastné premiéře hry Vlasta*“, kterou nazkoušel Jára Cimrman se svou kočovnou společností Lipany kolem roku 1910, je dokonale absurdním obrazem uměleckého šmiráctví i falešného nacionálního sebepřecenění. Humor „*jevišního sklerotikonu*“ *Švestka* (prem. 14. 11. 1997; vyd. 1998) stojí na situacích, kdy je téma stařecké zapomnětlivosti dovedeno do zcela absurdních důsledků.

Na rozdíl od normalizačního období, kdy klasický žánr historického dramatu přinesl několik výrazných divadelních událostí, se v devadesátých letech objevilo jen poměrně málo textů vesměs od autorů nejstarší generace, kteří se tímto způsobem pokusili navázat na svou předchozí tvorbu. Otázkami vztahu politiky a morálky se zabývá hra OLDŘICHA DAŇKA (1927–2000) *Jak snadné je vládnout aneb Karel IV.* (prem. Divadlo na Vinohradech 12. 2. 1993; vyd. 1992). Přestože hra zachycuje panovníka v ryze všednodenních a soukromých situacích, směřuje k filozofickému dramatu, které tematizuje otázku, nakolik (a zda-li vůbec) politik odpovídá za životy svých poddaných a jestli lze od sebe oddělit vladařskou a soukromou morálku.

Z napětí mezi ryze privátním a veřejným, nadosobním a neovlivnitelným v lidském životě těží syžet lyricko-dramatického pásma ANTONÍNA PŘIDALA (* 1935) *Sáňky se zvonci* (prem. Národní divadlo v Praze – Divadlo Kolowrat 6. 4. 1993; vyd. 1993). Dramatická báseň o lidském údělu, kterou autor napsal v první verzi již na počátku sedmdesátých let, je existencialisticky vyhoceným holdem ženské pokoře, aktivně a tiše nesoucí břímě osudu. „Velké dějiny“ jsou tu prezentovány nikoliv jako obraz heroického zápasu, nýbrž jako tragický rámec lidského osudu, který člověku neoblomně a často velmi násilně vstupuje do života. K tematice prožitku druhé světové války se Přidal obrátil autorskou adaptací původně dramatického a posléze prozaického textu Ferdinanda Peroutky *Oblak a valčík* (prem. Národní divadlo v Praze – Stavovské divadlo 11. 11. 1993; vyd. 1993). Několik životních příběhů odvahy i zbabělosti z doby nacistické hrůzovlády jsou analogickým obrazem života v každém totalitním státě.

Obdobné téma obrazu hrůzného života vprostřed času organizovaného násilí zpracoval ARNOŠT GOLDFLAM (* 1946) v historické tragikomedii *Sladký Theresienstadt aneb Vůdce daroval Židům město* (prem. Divadlo Archa v Praze 1. 11. 1996;

vyd. 2003), v níž vycházel ze dvou autentických zdrojů: z deníku terezínského vězně a prvorepublikového novináře, který ghetto popisuje skrze své milostné avantýry, a z faktu natáčení propagandistického filmu v terezínském lágru v roce 1944.

Atmosféru všeobecného teroru a „kultu osobnosti“ zpřítomnil televizní a filmový scénárista JIŘÍ HUBAČ (* 1929) v historické paralele z doby římského císaře Nerona *Hostina u Petronia* (prem. Divadlo na Vinohradech 31. 10. 1997; rozmn. 2001). Kultivované konverzační drama bylo především dobrou příležitostí pro hereckou kreaci, o čemž svědčí divácký úspěch a následná televizní adaptace.

Úsilí zpřítomnit a bilancovat kolektivní zkušenost života v totalitarismu nebylo nesené pouze potřebou kolektivní očisty od minulosti. Věrohodným zobrazením tématu „takoví jsme byli“ se autoři chtěli pochopitelně vyrovnat také s aktuálními problémy, zejména pak se všemi morálními důsledky „dědictví“ čtyřicetileté vlády zločinného režimu. Zdálo se, že dramatické umění má všechny předpoklady k tomu, aby – mnohem dříve než samotná historiografie – umožnilo vnímateli poznat podstatu a charakter historické zkušenosti. Tento noetický princip umění byl v minulosti často povyšován nad všechny ostatní. Právě společenské drama vyvolávalo značná očekávání, jež vyplývala z povahy české historické tradice: tento žánr měl již od devatenáctého století v rámci činoherní dramaturgie prestižní postavení a každé ohlašované nové drama bývalo podrobováno v první řadě zkoumáním, nakolik pomáhá člověku zorientovat se v problémech „dneška“. Na drama tohoto typu se s napětím čekalo již od prvních měsíců po listopadu 1989, odborná veřejnost i někteří diváci přitom vzpomínali na šedesátá léta a především pak na dílo Josefa Topola, jehož mlčení bylo dokonce označeno za „*drastické a téměř ohlušující*“¹⁷⁰.

Jako pokus o definitivní zúčtování s komunistickým řádem a jeho epochou vznikla hra KARLA STEIGERWALDA (* 1945) *Hoře, hoře, strach, oprátka a jáma* (prem. Divadlo Na zábradlí 17. 1. 1991; čas. 1990 – *Svět a divadlo*; knižně 2005). Titul hry je parafráze biblického verše z Izaiášova proroctví a zároveň odkazuje k memoárům Naděždy Mandelštamové, jež se staly východiskem řady dějových motivů a jednání.¹⁷¹ Hra je kaleidoskopem krátkých scén, mezi nimiž nefunguje kauzalita, důsledným odstraněním jednoty místa, času i děje vzniklo analogicky odvíjené pásmo dramatických „momentek“ – mikropříběhů, kterými autor tematizuje dvacáté století jako epochu

¹⁷⁰ Srov. „Odpovídá prof. František Černý...“, *Scéna* 15, 1990, č. 3, 21. 2., s. 2: „*Divadlo v budoucnu bude mít různě intence, ale myslím, že ta topolovská je nejperspektivnější pro člověka našeho času, pro nás lidi žijící pod ozónovou dírou.*“ Srov. též Kraus, Karel in „Amálie: Od českého divadla k islámskému fundamentalismu (a zpět)“, *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 5, s. 27: „*A když se tady dívám na Josefa Topola, připadá mi jeho mlčení až drastické a téměř ohlušující.*“ (a reakce Arnošta Goldflama a Josefa Topola tamtéž na s. 31) – Josef Topol v devadesátých letech napsal jedinou hru o sv. Vojtěchovi, její rukopis však údajně zničil.

¹⁷¹ Více viz Mikulka, Vladimír: „Bloudění krvavě banálními dějinami komunismu“, *Divadelní revue* 12, 2001, č. 3, s. 30–36.

triumfujícího zla, jehož jednou podobou byl komunismus. Postavy dramatu vystupují jako aktéři, svědci či oběti tohoto tragického triumfu. Podobenství je modelováno jako „zlý sen“, v němž lidé – spíše fyzické přízraky, lidské trosky jednající bez pravidel a proti všem pravidlům – působí současně tragicky i směšně.

Steigerwald se k tématu prožitku komunismu vracel opakovaně, jeho další hry však tendují spíše k tragikomedii a frašce. Komický element se v nich obrací převážně proti autorovým současníkům. Není zacílen do minulosti, ta v této chvíli přestala být spornou, je odbyta, autora zajímají živí, proto se pokouší postihnout soudobou neochotu a neschopnost společnosti pojmenovat zločiny totalitarismu a potrestat viníky. S důsledky nedostatečného vyrovnání se zločiny komunismu, stejně jako s polistopadovými privatizačními aférami a divokým kapitalismem, se vypořádává tragikomedie *Nobel* (prem. i vyd. Stavovské divadlo 17. 11. 1994; knižně 2005), jejíž slavnostní premiéra v Národním divadle se konala v den pátého výročí zahájení „Sametové revoluce“ za účasti vybraných hostů z kultury a politiky. Diváky i kritikou nakonec nepřiliš kladně přijatá satira o lidech, kteří se „po listopadu“ ocitli na odpovědných místech, chtěla být podobenstvím o celé společnosti, jež „za komunistů“ masově kolabovala a nyní se snaží – s vidinou bezproblémové budoucnosti – na svá mravní selhání zapomenout.

V jízlivě sarkastickém pamfletu *Marta Peschek jde do nebe* (čas. 1999 – *Svět a divadlo*; knižně 2005) si Steigerwald vyřizuje účet s ideologickým myšlením některých intelektuálů, kteří bagatelizují a relativizují zločiny komunismu nikoliv jako přímé projevy zruďného systému, ale jako pouhé „přehmaty“ a oběti kladou na pomyslný oltář „velké doby“ a blahodárných idejí. Myšlenkově rafinovanější hru s tematikou totalitního dědictví v současnosti pak rozvinul v „tragédii hereček“ *Hraj komedii* (prem. festival Divadlo v Plzni 20. 10. 2000, hráno pod tit. *Divadlo jako mor*; čas. 2000 – *Svět a divadlo*; knižně 2005). Lidskou tragédií dvacátého století tu nahlíží skrze osobní morální selhání jednotlivců, kteří byli za života postiženi „mlhou slepoty“, přičemž teprve zpětně a s odstupem je možno vidět skutečnost bez zkreslení (hra je uvozena citací z eseje Cesta v mlze z knihy *Zrazené testamenty* Milana Kundery). Ovšem otázka „viny a trestu“ je v dramatu znejasněna: slepota postihuje nejen lidi „krácející v mlze“, ale také ty, kteří se z odstupu ohlížejí do minulosti. Steigerwald příznačně posunul dramatický zápas, v němž motivicky těží ze skutečných událostí (herečky Lída a Zdenička místy připomínají Lídu Baarovou a Jiřinu Štěpničkovou), do polohy absurdní burlesky, kdy se oběti totalitního režimu veřejně omlouvají svým udavačům, včerejší hříchy jsou natolik dezinterpretovány, že mohou být klidně rovnou zapomenuty, na neštěstích a obětech minulosti parazitují sdělovací média a včerejší mocné vystřídala neosobní byrokracie, otupěle přežívající ze dne na den.

Zobrazit život reálného socialismu očima dítěte se pokusil MICHAL LÁZŇOVSKÝ (* 1947) v tragikomedii zasazené do padesátých let *Hřích* (1993, nepublikováno). Příběh chlapce vyrůstajícího v křesťansky orientované „maloburžoazní“ rodině, jež

doplatila na komunistický převrat a snaží se na sebe příliš neupozorňovat, je příběhem o dětské čistotě, která je bolestně konfrontována s faktem vnitřní rozpolcenosti jeho nejbližších, jednajících jinak na veřejnosti a jinak v soukromí.

Vůbec největší pozornost a ocenění publika a kritickou obcí si vysloužil „bigbitový retro-muzikál v duchu 60. let“, komorní revue *Hvězdy na vrbě* KARLA DAVIDA (* 1958) a kolektivu účinkujících (prem. HaDivadlo 19. 12. 1992; vyd. 1996). Ideově nenáročný a přímočaře odvíjený příběh o náviku programu středoškolaček na družební koncert, který je přerušen okupační zemí vojsky „spřátelených armád“, se dočkal sto dvaceti pěti repríz a byl nejen oslavou mládí a svobodného života, ale i úspěšným pokusem o obnovení kulturní paměti a kontinuity, kterou násilně přerušila normalizace.

Téma bilance historické zkušenosti přímo akcentuje PAVEL LANDOVSKÝ (* 1936) ve hře *Protentokrát zbohatnem* (vyd. 1999, neinscenováno). Postupným rozvíjením dvou časových plánů (léta čtyřicátá a léta osmdesátá) se pokusil vést paralelu mezi životem za nacistické okupace a v komunismu. V jízlivě sarkastické moralitě ovšem neusiluje ani tak o zobrazení nevládné povahy obou zločinných režimů, nýbrž o zachycení stálého lidského typu, který je na jedné straně drcen nadosobním mechanismem dějin, na straně druhé je připraven „protentokrát zbohatnout“, pochopitelně pokaždé za cenu vlastní morální devastace a zapření přirozených hodnot lidské společnosti.

I další hry vycházely z tematiky života v totalitě, ale s postupujícím časem se současně otevírala aktuálnější témata: společenská transformace devadesátých let. Jako jedna z prvních her akcentovala toto téma tragikomedie ANTONÍNA MÁŠI (1935–2001) *Podivní ptáci* (prem. i vyd. Národní divadlo v Praze 16. 2. 1996). Autor dokázal oslovit veřejnost v osmdesátých letech odvážnými publicistickými dramaty, v nichž věrohodně postihnul charakterové typy a způsob jednání lidí za normalizace, a proto drama provázelo poměrně značné očekávání. Příběh bývalého novináře, který po roce 1989 odejde do ústraní na venkov, aby si uchoval vlastní lidské hodnoty a nemusel se zaplést do dravčích sítí nových zbohatlíků, v nichž uvízli jeho někdejší přátelé, kolegové i jeho děti, vyznívá ovšem černobíle a moralistně. Konflikt postavený na rozporu mezi „my“, kteří žijeme ve venkovských chalupách a snažíme se být slušní, což se nám v žádném případě nevyplácí, a „oni“, kteří žijí a pracují ve městě, honí se za vidinou okamžitého zisku, lžou, kradou a nic jim není svaté, byl diváky i kritikou vnímán jako převážně mentorský a dramaticky nepřesvědčivý. Inscenace nepřitáhla zájem diváků a podobně jako Steigerwaldův *Nobel* byla zanedlouho z repertoáru Národního divadla stažena.

Na základě těchto rozpačitých výsledků, které přinesly téměř všechny inscenace her reflektujících nedávnou historickou zkušenost, zůstala obecně sdílenou teze, že politické téma se pro dnešní divadlo nehodí: buď učiní z dramatu plochou agitku jediného možného pohledu na svět, nebo se konflikt rozplyne v přibližnosti a neur-

čitosti, případně drama vystaví satirický účet naprosto nevěrohodnému a zbanalizovanému obrazu světa. Úplně stranou pozornosti zůstala komedie *Růže pro Markétu aneb Večírky revolucionářů* prozaika MICHALA VIEWEGHA (* 1962) z roku 1990, kterou autor na počátku desetiletí údajně nabídnul dramaturgiím několika divadel. Satira na pokrytectví a kariérismus „sametových revolucionářů“ byla odmítnuta. Teprve roku 2004 vyšla bez většího ohlasu knižně. Do tří dramaticky sevřených jednání autor zhustil ústřední konflikt hry: dva mladí odborní asistenti katedry literatury se v listopadu 1989 postaví svému profesorovi, který se v minulosti zdiskreditoval svým agilním kolaborantstvím, a nevybíravými slovy ho vyzvou k odchodu z fakulty, přičemž sami tito „hrdinové nové doby“ své kariéry budují na lži a přetvářce.

Teprve na konci desetiletí jako by atraktivita společenského dramatu znovu ožila. Určitým předznamenáním byl mediální rozruch, který způsobilo odmítnutí tragikomedie PAVLA KOHOUTA (* 1928) *Nuly – Zběžná zpráva pro potomky* (prem. Divadlo J. K. Tyla v Plzni 18. 11. 2000; knižně 2001) dramaturgií Divadla na Vinohradech. Autor reagoval otevřeným dopisem ředitelce divadla, herečce Jiřině Jiráskové, a vyvolal tím nebývale vzrušenou diskuzi nad vztahem českých divadelníků k politickým tématům a neochotě dramaturgů absolvovat riziko neúspěchu při uvedení nových původních her. Hra byla později inscenována v plzeňském divadle a dočkala se solidní divácké přízně, dokonce byla přeložena do ruštiny a inscenována v Moskevském uměleckém divadle A. P. Čechova.

Také *Nuly* jsou dramaticky postaveny na napětí mezi minulostí a současností. Podobenství o životě typického Čecha ve dvacátém století je ovšem jednak životní bilancí dnešních sedmdesátníků, kteří prožili dětství v demokratickém režimu první republiky, dospívali za nacistické okupace a celý svůj produktivní věk prožili v éře „reálného socialismu“, jednak pokusem o dramatické zobrazení současnosti, kdy se – teprve v poměrech „totální svobody“ – přihlašují ke slovu nejen všechna „dědictví“ komunismu, vyplouvají na povrch křivdy a zločiny, ale ohlašují se i různé podmíněné reflexy a nectnosti, které jsou usazeny hluboce v povaze každého jedince „poznámenaného dobou“.

Jízlivě sarkastickým obrazem „čecháčkovství“ a konformity je satirická fraška ROMANA SIKORY (* 1970) *Opory společnosti* (1999, prem. Divadlo Na zábradlí 11. 11. 2001 – v rámci scénických čtení Eliadova knihovna; vyd. 2003). Cílem výsměchu je neschopnost určitého typu lidí jakkoliv pochybovat o obrazu světa, který sugeruje moc prostřednictvím fráží a klišé šířených sdělovacími prostředky. Již ibsenovský titul rozehrává řadu motivů, které mají groteskní až burleskní charakter, vykreslují společensko-politickou realitu rozvratu komunismu a následujícího „budování kapitalismu“ jako řadu frapantních a trapných situací, kdy se nahoru znovu prodrali lidští dravci, aby se chopili nových příležitostí.

Symbolistně groteskním podobenstvím o všeobecné společenské destrukci, která připomíná zběsilý tanec na Titaniku, je tragikomedie JIŘÍHO KRATOCHVILA (* 1940)

A babička slaví devětaadvadesáté narozeniny (prem. Městské divadlo v Brně 30. 1. 1999; vyd. 1999). Oslavencem je tu poněkud cynická stařenka, stejně by jí však mohlo být celé dvacáté století, personifikované právě touto babičkou, z něhož v autorově pojetí zůstává temně absurdní obraz světa dravců i jejich obětí, kdy se jeden může během okamžiku proměnit v druhého, obraz vyprázdňené podstaty bytí a životních atrap, jakkoliv zaměnitelné identity jedince i všeobjímající lhostejnosti.

K tematizaci české národní povahy směřuje jiná Kratochvilova tragikomedie *Černá skříňka aneb Hry a sny* (vyd. 2002), která pojednává o touze českého emigranta vrátit se po demokratické revoluci domů. Jednoduchý syžet se v různých podobách pokaždé proměňuje z příběhu o „návratu ztraceného syna“ do podoby drastického hororu o jeho zavraždění. Goldflamovsky laděné drama, v němž se sen a realita navzájem prolamují do jediné herní skutečnosti, ve finále nabízí paradoxní vyznění: hlavní hrdina má pouze dvě možnosti, buď se vrátit domů a brzy zřejmě litovat svého návratu, anebo zůstat v emigraci a uchovat si tak idylický obraz o své rodné vlasti.

Do okamžiku těsně po blíže nespecifikované, patrně však globální katastrofě usadil své dramatické hrdiny ANTONÍN PŘIDAL v modelovém dramatu o stavu naprosté společenské rozvrácenosti *Noc potom* (prem. i vyd. Národní divadlo v Praze – Stavovské divadlo 22. 4. 1999). Hra žánrově kolísá mezi psychologickou studií žen, ocitnuvších se ve stavu náhlé kalamitní disharmonie, a modelovým dramatem lidských typů, které reagují podle svých povah na náhlou změnu životních podmínek. Některými vedlejšími motivy drama odkazuje k dobově aktuální moraliť, neboť minulost hlavních hrdinek, která se zjevuje prostřednictvím vzpomínek, je poznamenána životem v komunistickém režimu.

Napětí mezi minulostí a současností ovšem nevyplývá jenom z čistě historického materiálu, ostatně vždy lze dramatický konflikt budovat z rozkolu mezi dosud nezpochybněným mýtem a verifikovatelným novým poznáním, které se v dramatu spolu střetávají v podobě zápasu různých pravd, zájmů, osobních či mocenských ambicí apod. Jedním ze základních znaků postmoderního myšlení je úsilí o nesystematickou reinterpretaci světa, jež spočívá v dekonstrukci starých „pravd“ – mýtů, pověstí a legend a v ožívování kulturních archetypů. Jelikož současný svět je světem bez Metody a bez Záruky, mají i jeho interpretace nikoliv „pravdivý“ a „zaručený“, nýbrž převážně rétorický charakter. Nejrozšířenějšími výrazovými prostředky jsou přitom citace a aluze, které jsou autory v jejich vyprávěních přeskupovány a vkládány do nových logických řad a souvislostí. Tradiční je přitom zavrhováno a znovu významově a faktograficky vykládáno. Autoři s oblibou sahají k demytizaci starých „posvátných“ způsobů výkladu a k jejich aktualizaci, kdy jsou současnému tématu logicky či asociativně přiřazovány staré formy, postavy a jména.

Jedním ze způsobů této postmoderní dekonstrukce je přitom profanace a trivializace starých syžetových okruhů i celých příběhů, travestie toho, co bylo dříve součástí „posvátného“. Jedná se tedy o rozbití dosavadních způsobů výkladů tradiční látky jejich

znevážením či aktualizací, přičemž dominantním autorským záměrem není vytvoření nového, „pravdivého“ výkladu o povaze světa, nýbrž intelektuální hra a zábava.

V dramatu se tato tendence opět projevuje žánrovou synkrezí, tradiční látka (např. tragický heroický mýtus) je reinterpretována formou groteskního znevážení. Inter-textuální odkazy tu nebývají namířeny jen do literárního (či výtvarného) světa, ale autoři stále častěji čerpají z oblasti filmu a sdělovacích prostředků (reklama, klišé postupů televizních novin, internetová obraznost apod.). Současně však rovněž nalezneme přesně opačnou tendenci – aktualizaci a reinterpetaci starého a původního jako úsilí o jeho znovuoživení. Mytologické, legendární a pohádkové syžety se proto stávají stejně tak předmětem dekonstrukce významové struktury nesené textem, jakož i „nostalgické“ rekonstrukce usilující o zachování původního smyslu a oživení působnosti. Hry tudíž mohou směřovat i k dramatu moralistnímu či k tragické moralitě, ojediněle se objevují pokusy o novodobý mirákl. Prostor k tvorbě postmoderních her, variací a interpretací nabízí také svět pohádek a různých středověkých legend. Bez přehánění lze uvést, že autoři jimi povětšinou vycházejí vsříc dramaturgickému provozu divadel a vybírají je jako divácky poměrně atraktivní a nerizikové náměty, které plně souzní s dnešní čtenářskou a diváckou oblibou žánrů „fantasy“.

Část apokryfních dramatických textů je založena na principu profánního „znevážení“ klasické látky či některých motivů a na aktualizacím posunu. Tímto způsobem je například vystavěna veršovaná groteskní tragikomedie MICHALA LÁZŇOVSKÉHO *Odložený Filoktétes* (1992, nepublikováno), která vychází z klasické dramatické situace, jak ji známe od Sofokla: v poslední fázi trojské války přicházejí za Filoktétem Odysseus s mladým Neoptolemem, aby od něj lstí získali Héraklovu zbraň, která má dle proroctví rozhodnout vítězství u Tróje. Příběh je ovšem rámován současností, a to nejen tím, že se odehrává na chodbě panelového domu, ale do dialogu mezi postavami se promítají aktuální témata: „trójská“ hrdinové se střetávají v jednom z tehdejších konfliktů českých politiků, jímž byl spor mezi tzv. „osmašedesátníky“ a generací, která do politiky vstupovala většinou až po roce 1989.

Obraz všeobecné společenské i metafyzické destrukce současného světa v kulisách klasického antického mýtu vytvořil ROMAN SIKORA v dramatu *Smetení Antigony* (prem. M-Sínház elődása Budapešť 7. 12. 2000; čas. 1998 – *Svět a divadlo*). Také Sikora fabulačně vychází ze Sofoklovy tragédie, jeho Antigona však není aktivní hrdinkou připomínající obci odvěkou platnost řádu a zákonů, jež jsou vyšší než momentálně platná pravidla obce. Sikorova Antigona již s vyšším řádem nepočítá, je přesvědčena o tom, že v tomto světě je možné cokoli, protože vše je v rukou svévolného jednání profánní moci. Její individuální gesto je proto pouze formou osobního útěku do vlastního světa, který je sice plně autentický, ale z hlediska obecné morálky naprosto zvrácený.

Příběh Abrahama obětujícího vlastního syna přetavil do dnešní podoby ARNOŠT GOLDFLAM v dramatu *Smlouva* (prem. i vyd. – Národní divadlo v Praze, Divadlo

Kolowrat 14. 10. 1999). Žánrově hra odkazuje k rodinným černým groteskám a mo-rytátům, neboť děj se od expozice rozvíjí jako nám již dobře známý rodinný krvák. Snové vyslyšení tajemného hlasu, který žádá po hlavním hrdinovi Antonínovi, aby obětoval svého syna, není vůbec jednoznačné: může být projevem hrdinova zešílení (a skutečně to v určité chvíli vypadá jako nejpravděpodobnější možnost) i biblickou parafrází zkoušky Abrahamovy bohabojnosti. Stejně tak ovšem může jít o zoufalý pokus hlavního hrdiny, pochybujícího ve víře, donutit boha k zásahu, neboť touží po absolutní jistotě. Drama však ve finále zůstává otevřeno několika možným interpretacím, byť konec hry, „návrat ztraceného syna“ po mnoha letech k otci, nabízí jednoznačnou křesťanskou útěchu v lásce a odpuštění.

Aktuální téma střetu odlišných kultur a náboženského cítění zpracoval MIROSLAV STONIŠ (* 1938) v dramatické paralele *Země zaslíbená* (prem. Středočeské divadlo v Kladně 29. 9. 2000), pojednávající o exodu Židů z Egypta. Dvěma odlišným přístupům ke stejné víře – radikálně ortodoxnímu, netolerujícímu žádné odchylky a ctícímu především povinnosti, stejně jako smířlivějšímu, který ve víře nachází radost a lásku – připisuje autor stejný význam, pokud ve jménu šíření víry nejsou porušeny vlastní zákony.

K tradičnímu žánru – miráklu – o zázraku božího vtělení do osudu člověka se obrátila LENKA LAGRONOVÁ (* 1963). Reálná biografie svaté Terezie Martinové z Lisieux (1873–1897), která na zvláštní povolení samotného papeže vstoupila v patnácti letech do řádu bosých karmelitek a ve čtyřiaadvaceti zemřela na tuberkulózu, se stala východiskem pro drama *Terezka* (prem. Divadlo Komédie Praha 7. 3. 1997; vyd. 2001). Hra však není jen přímočarým oslavným životopisem populární světice, je především básnickým holdem tiché a o nic neusilující pokoře. Jedná se o vyznání úcty duševnímu stavu jakéhosi věčného „dětství“, znamenajícím nepředstíranou a plně prožívanou lidskost, která v této době tolik chybí.

GROTESKNÍ NEGACE PŘÍTOMNOSTI

Nejsilnější linii původní dramatické tvorby devadesátých let tvoří grotesky a absurdně laděná černá podobenství o soudobém světě hodnotové destrukce a chaosu. Objevují se v nich všechny formy násilí (nejčastěji domácího) a všemožné sociopatologické jevy, které jsou tematizovány jako běžná součást života v dnešním světě. Násilí se často děje jen tak mimochodem, bezdůvodně a „lehce“, většinou se tragická událost (např. vražda) postupně rodí z banální a komické situace. Autoři přitom často rezignují na hlubší psychologickou charakterizaci a věrohodné zachycení motivací osob a situací, do nichž se postavy her dostávají, neboť pracují výhradně s dramatickým typem: hlavní hrdina je „kdokoliv“ a jeho skutečným protivníkem bývá smrt, zastoupená některým aktuálním společenským typem (velmi často je to podnikatel či gangster).

Podstatná část těchto černých grotesek je situována do uzavřeného a od vnějších vlivů izolovaného rodinného mikrosvěta. Sledujeme projevy domácího násilí: otec

je zvrácený uzurpátor a jeho manželka trpí, avšak je zcela pasivní, proto se stává spoluviníkem tohoto stavu, oba pak společně udržují své děti v atmosféře strachu a teroru, následuje tragická vzpoura nebo vše vrcholí celkovou katastrofou. Po absurdním dramatu, které reflektovalo krizi komunikace a destrukci metafyziky, je černá groteska dalším projevem všeobecného rozkladu, neboť vyjadřuje základní tezi: již ani rodina a nejintimnější mezilidské vztahy nejsou příslovečnou hlubinou bezpečnosti.

Novým předmětem zájmu dramatiků jsou masová média – především televize – jako bytostně odlidštěný prostředek pokleslé zábavy a kýče. Postupy odvozené z různých televizních seriálů, banálních sitcomů a všemožných zábavných pořadů bývají s oblibou užívány v rozporu s vážnými a tragickými ději, což zvyšuje dramatickост spočívající ve stupňování kontrastu mezi tématem a způsobem jeho zpracování.

Dramatické dílo divadelního režiséra JANA ANTONÍNA PITÍNSKÉHO (* 1956; vl. jm. Zdeněk Petrželka) má kořeny ještě v době totalitního režimu. Groteskní sociální horor *Matka* (prem. Ochotnický kroužek v Brně 4. 11. 1988; čas. 1990 – *Svět a divadlo*) je v mnohém předznamenáním tematicko-kompozičních postupů české „postmoderní“ dramatiky. Syžet rodinného xenofobně dusného prostředí, v němž jeden z jejích členů násilím ovládá ostatní, byl v českém dramatu devadesátých let od té doby variován v mnoha, vesměs groteskních podobách. Autor v této satirické hře pracuje s četnými motivy a narážkami, které odkazují na sociální i socialisticko-realistickou literaturu (*Matka* Maxima Gorkého i Karla Čapka, *Anna proletářka* Ivana Olbracht). Samostatnou dramatickou složkou je pak jazyk lavírující mezi nářečnými vrstvami a politickou frazeologií.

K tematizaci „změšťáčtělé“ rodiny, uzavřené v panelákových stěnách, která před světem skrývá nelítostný souboj na život a na smrt, se Pitínský znovu vrátil dramatem *Pokojíček* (prem. Divadlo Na zábradlí v Praze 16. 5. 1993; čas. 1993 – *Svět a divadlo*). „*Krátká báseň o dešti*“ je do jisté míry volným pokračováním předchozí hry, tentokrát však role násilného manipulátora náleží mužské hlavě rodiny. V *Matce* byly zákázonosným podnětem dogmaticky a násilně prosazované rodinné tradice a ideologie třídního boje, v *Pokojíčku* umrtvuje obyčejnou panelákovou rodinu všeobecná apatie, jež vyrůstá z podstaty stereotypního a duchovně vyprázdněného života na sídlišti. I tento syžet se stane v dalších letech základním způsobem zpracování tematiky destrukce mezilidských vztahů. Počáteční absurdně laděný komický element je postupně rozvíjen do polohy tragické grotesky. To, co se zpočátku jeví jako bezvýznamné a triviální, je zdrojem dramatického konfliktu, který nevyhnutelně vyústí do tragického konce. Svou řadu černých komedií Pitínský završil „*životenskou veselohrou pro loutky i živé*“ *Buldočina aneb Nakopnutá kára* (prem. Studio Beseda Praha 18. 11. 1995; vyd. 1995). Znovu se ocitáme v hororově morytátovém světě vražd a vykořisťování, uzavřeném do zdánlivého klidu měšťácké rodiny. Satirické pod-

benství o budovatelském socialismu (*Matka*) tentokrát vystřídal groteskní satira na podnikatelské poměry v Čechách devadesátých let, ovšem hra se již nedočkala tak jednoznačného přijetí.

Když na počátku desetiletí zveřejnil TOMÁŠ RYCHETSKÝ (* 1965) svou hru *Nevinní jsou nevinní* (prem. A studio Rubín Praha 27. 6. 1995; čas. 1993 – *Svět a divadlo*), bylo patrné, že se jedná o svěbytnou výpověď generace „Husákových dětí“, které vyrůstaly a dospěly za normalizace. Ovšem málokdo tehdy předpokládal, že rezignované podobenství z konce osmdesátých let o morální krizi života bez vertikálního přesahu bude působit stále aktuálně i v nových poměrech a že se během několika let objeví desítky podobných her, v nichž tematizace nudy, citového vyprázdnění a okoralosti budou hybateli dramatického sporu. Hra byla několikrát inscenována a divadelní kritikou přijata mezi „klasiku“.

Na konfrontaci diletantismu a naivity s drsnými mechanismy světa, ve kterém je všechno skutečné a doopravdy, založil JAN KRAUS (* 1953) komický účinek své ironické satiry *Nahniličko – Poněkud dojatý* (prem. Divadlo Na zábradlí v Praze 1. 4. 1995; vyd. 2003). Podobně jako u Pitínského jsou předmětem ostře sarkastického výsměchu čeští podnikavci, kteří se sice tváří drsně a předstírají, že jsou schopni všeho, avšak ve střetu se světem profesionální dravosti zákonitě prohrávají. Komédie se stala jednou z divácky nejnavštěvovanějších původních her tohoto období.

Značného uznání a solidního diváckého ohlasu se dočkala také dramatická tvorba divadelního režiséra JIŘÍHO POKORNÉHO (* 1967). Jeho tragikomedie oplývá především situační komikou a smyslem pro paradoxní zvrat. Dialogy upomínají na některé filmy Miloše Formana a Jaroslava Papouška z šedesátých let, na jejichž poetiku vedle Pokorného navázal také například Petr Zelenka či Vladimír Morávek. Nezanedbatelný je rovněž vliv amerického režiséra Quentina Tarantina (*Pulp Fiction*) i coolness dramatu.

Tragická fraška *Tatka střílí góly* (prem. Činoherní studio v Ústí nad Labem 22. 1. 1999; čas. 1998 – *Svět a divadlo*; knižně 2003) tematizuje – podobně jako Pitínského hry – destrukci přirozených rodinných vztahů a fakt přibývajících násilí ve společnosti. Dramatická anekdota, v níž se autor důsledně přidrží dramatické zásady jednoty místa, času a děje, začíná jako banální fraška o lidech popíjejících pivo u stánku na ulici, kteří spolu bezobsačně „jen tak“ rozprávějí. Děj se však nečekaně přelomí do žánrové polohy krvavého morytátu.

Na obdobném dramatickém principu, kdy je situační a slovní komika v ostrém kontrastu s vážným tématem tragického vyznění, je založena Pokorného hra o gangu převaděčů přes hranice *Odpočívej v pokoji* (prem. Činoherní studio v Ústí nad Labem 27. 11. 1999; čas. 1999 – *Svět a divadlo*). Drama značně žánrově i stylově otevřeně lavíruje mezi vážnou realistickou (až naturalistickou) hrou a absurdní groteskou. Autor vytvořil emotivně velmi účinný dramatický obraz světa, jehož hrdinové přestali rozlišovat mezi autentickou realitou a iluzí o ní. Teprve skrze vlastní bolest

se jim zjevuje krutá a otřesná podoba skutečnosti jako přímý důsledek jejich nedomyšleného a nezodpovědného jednání.

Jedním z duchovních otců této dramatické linie je bezpochyby ARNOŠT GOLD-FLAM, který již v osmdesátých letech ve svých groteskách používal prvky triviální literatury (horor, thriller, sentimentální román). I nadále je hlavním hrdinou jeho dramát věčný outsider, jenž osleple tápe mezi světy skutečnosti a snů, reality a fikce, „bloud“ hledající jakýkoliv vyšší smysl, který by posvětil jeho jednání. O setkání novodobého Everymana se smrtí pojednává černá groteska *Několik historek ze života Bédi Jelínka* (prem. HaDivadlo v Brně 14. 1. 1995; vyd. 1996). Mezi sentimentální či inoherní operetou a bizarním thrillerem o bývalém špionovi je žánrově rozprostřena groteska *Lásky den* (prem. HaDivadlo v Brně 8. 4. 1994; vyd. 1996). Zvážnělou psychologickou črtou s groteskními prvky pojednávající o hledání vlastní identity je *Modrá tvář* (2001) i existenciálně laděné groteskní podobenství *Já je někdo jiný* (prem. Klicperovo divadlo v Hradci Králové 25. 10. 2003; vyd. 2001). Ke svému tradičnímu tématu složitých mezigeneračních a rodinných vztahů se Goldflam vrátil tragickou „komiksovou“ groteskou s prvky psychodramatu *Komplikátor* (2001).

Vliv „goldflamovské“ školy je nejsilněji znát na hrách LUBOŠE BALÁKA (* 1970). Charakteristickým rysem jeho tvorby je kontrastní spojování prvků triviálních a komických s vážnými. Již ve své prvotině, v groteskní komedii *Fanouš a prostitutka* (prem. Studio Marta Brno 18. 6. 1995, hráno pod titulem *...sobě*; vyd. 1996) autor sladuje tragický element s komickým, když typický syžet lidové anekdoty – setkání solidního muže s prostitutkou – významově obrací. Finále hry překvapí náhle zvážnělou pointou, v níž se hlavní hrdina, slabošsky zamilovaný, zřejmě osaměle žijící Fanouš, ukáže být profesionálním společníkem citově strádajících žen. (Hra byla oceněna na Theatre Festival of Young Dramatists v australském Townsvillu.)

Na dramatickém principu setkání člověka se smrtí je vystavěna Balákova komická groteska *Smrt Huberta Perny* (prem. HaDivadlo v Brně 18. 9. 1995; vyd. 1996). Osaměle žijícího Huberta přichází navštívit dobrosrdečně působící dvojice Mária a Běda. Zpočátku komický dialog banálního a nezávazného „tlachání o ničem“ získá ve finále hry nečekaně tragický rozměr, když se docela příjemní návštěvníci změní v Hubertovy vrahy.

Také další Balákova dramatická tvorba je postavena na principu rozporu mezi závažným tématem a jeho triviálním (až banálním) uchopením (*Klimeš*, prem. HaDivadlo v Brně 16. 5. 1997; *Ed a Bo – dvě krysy*, prem. Divadlo v 7 a půl v Brně 25. 9. 1998; *Guma gumárum*, prem. Divadlo Husa na provázku v Brně 1. 2. 2001). Autor s širokým rejstříkem slovní a situační komiky využívá stylové kontrasty a náhlé motivické zvraty, které komediím dávají absurdní a groteskní vyznění.

Pochmurnou vizi krize mezilidských vztahů a parodicky uchopený obraz křiče mediálního světa s oblibou ve svých hrách spojuje DAVID DRÁBEK (* 1970). Jeho texty jsou žánrově rozprostřeny mezi lyrizovanou tragikomedii a anekdotickou fraškou.

Ve hře *Jana z parku* (prem. Studio Hořící žirafy – Moravské divadlo v Olomouci 21. 4. 1995; čas. 1995 – *Svět a divadlo*) je nepřehledný park metaforou světa a vlastní dramatický prostor je tvořen jakousi oázou, připomínající nejspíš smetiště. Setkává se tu podivná skupinka životních ztroskotanců, jejichž jedinou aktivitou je neustálá proměna identit, absurdní konání bez smyslu a bez pointy. Drábkův styl se vyznačuje epigramatičností a tendencí k intelektuálnímu kabaretu, texty oplývají množstvím aluzí a odkazů na moderní i klasickou literaturu a film, které jsou volně roztroušeny v koláži drobných anekdotických scének, což je nejzřetelnější v jeho nejlepších textech, kabaretně laděných pásmech *Švédský stůl* (prem. Klicperovo divadlo v Hradci Králové 23. 2. 1999; čas. 1999 – *Svět a divadlo*) a *Kostlivec v silonkách* (prem. Studio Hořící žirafy, Moravské divadlo v Olomouci 13. 12. 1999; vyd. 2003).

Z podobných stylotvorných a žánrových poloh vychází rovněž dramatická tvorba ROMANA SIKORY. Pro jeho hry je charakteristická jak groteskní negace současnosti, tak jízlivý sarkasmus v tematizaci soudobé politiky, čímž se žánrově přibližují k politické satíře, nebo jsou svým neoromantickým patosem kritického vzdoru blízké moralitě. Blíže k politické satíře má jeho tragická fraška *Tank* (prem. Východoslovenské divadlo v Prešově a Košicích 29. 10. 1996; vyd. 1996), která je postavena na dramatické konfrontaci světa racionalismu a sekularizace, plně využívajícího všech možností vědy a techniky, a světa válečného chaosu a bídy. Patos dějinného poslání hlavních hrdinů hry, vojáků mezinárodní pomoci, kteří se ocitají kdesi v neznámém válečném území, neustále po celý děj oslabuje a snižuje sarkastické zkoumání osobnostního ustrojení hrdinů hry. Postavy jako by se vynořily z některého kýčovitého válečného velkofilmu, autor je však s gustem nechává procházet vesměs banálními, až neapnými situacemi. Nevтіravý antimilitaristický apel je proto šťastně narušován brutální „montypythonovskou“ situační i slovní komikou.

Syžetovou výstavbu dramatu, při němž se rozvíjejí dvě kontrastní dějové linie, které analogicky v různých podobách zobrazují konflikt civilizací, Sikora použil v expresivně laděné tragické grotesce *Vlci* (prem. Divadlo Husa na provázku v Brně 17. 12. 1997; vyd. 1996). Inklinuje k básnickému podobenství o hroutícím se světě, kdy je možno narazit na lidské pozitivní hodnoty dříve ve společnosti vlků, „jež žene hlad“, než uprostřed civilizované společnosti. Asi vůbec nejdůsledněji téma totální zkázy Sikora zpracoval v tragické grotesce *Nehybnost* (1999, prem. Divadlo Polárka v Brně 16. 1. 2001, jako scénické čtení). „*Fekální panoptikum o perspektivě plné much*“, jak zní podtitul této morality, je krajně skeptické podobenství o člověku, který pasivně přihlíží vlastní záhubě. Je to „barokně“ komponovaný obraz konečného bytí člověka, v němž se neustále připomíná: myslí na smrt, leč „spasitel“ se už nezrodí.

LYRICKÁ TENDENCE

Třetí základní tendencí dramatu devadesátých let je lyrické a psychologické drama. Dramatika tohoto typu je určitým pokusem vykročit z žánrového stereotypu

tragikomických a groteskních dramát obrácením pozornosti od sociálních relací k psychologii lidského jedince, který je zobrazován nikoliv jako sociální či psychologický typ, nýbrž jako jedinečná a nezaměnitelná bytost. Společná podstata dramatiky, tematizující napětí mezi minulostí a současností, i dramatiky groteskní negace tkví v autorské distanci od zobrazovaného a dramatické napětí je v nich rozvíjeno prostřednictvím ostré disonance v jednání a postojích postav dramatu, čímž příběh směřuje k obecnému podobenství o světě a lidské společnosti. Komorně laděné hry lyrické tendence však dramaticky vyrůstají z vnitřní tenze postav. Jejich autoři usilují o sugestivní emotivní výpověď o jedinečnosti každého člověka a neuchopitelnosti celku světa a všech podob života. V těchto hrách převládá tematizace pocitů prázdna, odcizení a nemožnosti dorozumění, konzumního a zmechanizovaného způsobu života či apokalyptického vidění světa, které jsou v prudkém kontrastu s hloubkou cítění a prožívání dramatických hrdinů. Dramatická stavba je naprosto rozvolněná, situace na sebe nenavazují a většinou postrádají jakoukoliv kauzální souvislost. Také dramatický konflikt protihráčů zde nebývá přítomen a dějovost dramatu se vytrácí. Oproti klasické kompoziční skladbě dávají autoři přednost asociativnímu pásmu, jehož prostřednictvím vytvářejí dramatickou koláž situací, v níž se nezávazně – mnohdy jakkoliv proměnitelně – prolínají různé roviny reality, snů, vizí apod.

Dominantní postavení mezi nimi zaujímají hry tematizující komplikovanost partnerských a mezigeneračních vztahů, neschopnost pochopit druhého a porozumět jeho tužbám a potřebám. Problémy dospívání a těžkosti kolem přirozené snahy dětí odpoutat se od svých rodičů jsou hlavními tématy her LENKY LAGRONOVÉ z první poloviny devadesátých let. Křehkost vztahu mezi matkou a dcerou zpřítomňuje lyrická jednoaktovka, krátká noční epizoda odehrávající se na pomezí snu a bdění nazvaná *Spinkej* (prem. Pídivadlo Praha 1. 3. 2002; čas. 1993 – *Svět a divadlo*). Stala se východiskem pro hru *Antilopa* (prem. A studio Rubín v Praze 12. 4. 1995; vyd. 1997), která je asociativním pásmem vizí, snů a reálných situací, z nichž se odvíjí ústřední motivická linka traumatizujícího rozhovoru patrně umírající matky s dcerou. Hra tematizuje moment proměny vztahu dospělé dcery k matce, v němž začíná mít stále větší význam fakt, že si obě mohou za určitých okolností i překážet. Jednoaktová hra *Smečka* (prem. Pídivadlo Praha 1. 3. 2002; čas. 1993 – *Svět a divadlo*) je plná temné, místy erotické symboliky. Mikropříběh o romanticky zamilované dívce je zrcadlově zdvojen v groteskně pokřiveném obraze kuchyňsky banálního a výhradně fyzického vztahu mezi dvěma pragmaticky uvažujícími lidmi.

Již v osmdesátých letech na sebe autorsky upozornila svými lyricky laděnými re-interpretacemi starých příběhů DANIELA FISCHEROVÁ (* 1948). Z mytologické látky vychází rovněž její „*dramatický dialog pro muže a ženu*“ *Náhlé neštěstí* (prem. Viola – Praha 1. 6. 1993; vyd. 2003), zpřítomňující příběh dvou osamělých lidí, kteří se ocitli v místnosti s polopropustným zrcadlem oddělení „NN“ (Náhlé neštěstí) psy-

chiatrické léčebny. Na půdorysu psychologické hry, v níž se žena cítí být antickou Niobé a muž biblickým Jóbem, autorka vybudovala střet mužského a ženského principu, dvou odlišných způsobů myšlení a tedy i životních postojů. Drama je možno interpretovat také jako modelovou alegorii o civilizačním konfliktu kultur. Prototyp slabošského muže permanentně pochybujícího o sobě i smyslu života se zde utkává s labilní, život však plně vyznávající, avšak současně manickou osobností ženy. Z mytologických postav se stávají současní lidé prahnoucí po smyslu života a transcendentálním ukotvení.

Z půdorysu modelového dramatu vychází jiné psychologizující podobenství Daniely Fischerové o člověku, který se zbavuje své lidské podstaty a proměňuje se ve „fantóm“ – umělou náhražku sebe sama. Drama *Fantomima* (prem. Spolek Kašpar 20. 1. 1995; nepublikováno) je rámováno soudním procesem, v němž je souzena postava jménem Oskar. Měl zavinit autohavárii na mostě přes Seinou, při níž zahynula dívka – „*neznámá od Seiny*“. Promluvy hlavních postav, souzeného Oskara a mrtvé svědkyně Anny, jsou rozděleny: některé repliky jsou předváděny herci, jiné mají představovat neživé figuríny „*Resusci Anne*“ (výrobek norské firmy, tvář podle odlitku Neznámé ze Seiny) a „*Danny*“ (výrobek americký).

Symbolistní hrou se sugestivní maeterlinckovskou atmosférou, významově otevřenou různým psychoanalytickým interpretacím, je pohádkové drama *Pták Ohnivák* (prem. i vyd. Národní divadlo – Stavovské divadlo 7. 12. 2000), ve kterém Fischerová rozvíjí děj prostřednictvím lyrického principu volné asociace a přiřazováním příbuzných či podobných symbolů a motivů. Vytvořila tak vlastně „*novou pohádku na staré téma*“, jak zní ostatně i podtitul hry.

Symbolistní drama *Pastička* (prem. Disk – Praha 19. 3. 1999; čas. 1996 – *Svět a divadlo*) MARKÉTY BLÁHOVÉ (* 1970) pojednává o dvou dívkách, které zabloudily v lese a prožívají zvláštní stavy úzkosti a obav. Svou podstatou lyrický text vytváří napětí plné fyzičnosti, ať již erotické, či násilnické povahy. Vlastní pointou „*děje*“ je pak motiv zavraždění rodičů. Jednu z možných interpretací „*hry*“ nabízí klasická psychoanalýza: jedná se patrně o symbolické ztvárnění dívčího dospívání v současné době.

V lyricko-psychologické tragikomedii *Podzimní hra* (prem. Činoherní studio v Ústí nad Labem 11. 6. 1999; čas. 2000 – *Svět a divadlo*) rozkrývá Markéta Bláhová téma stereotypu v manželském soužití a vyhasínající milostné vášně. Topolovsky laděný příběh se odehraje během jediné noci kdesi v horách, kde se setkává manželský pár usedlých třicátníků s trojicí bohémů – jedním mužem a dvěma ženami, patrně herečkami. Nečekaný vpád do rodinného poklidu odhalí sice trhliny ve vztahu manželské dvojice, současně v obou posílí potřebu udržet si alespoň iluzi jistoty a bezpečnosti, což oba hlavní hrdiny znovu paradoxně spojí.

O složitostech mezigeneračního soužití a hledání vlastního místa v rámci rodinného prostoru vypráví *Krysa* (prem. Činoherní studio v Ústí nad Labem 22. 4. 2000;

čas. 2000 – *Svět a divadlo*) LENKY KOLIHOVÉ-HAVLÍKOVÉ (* 1971). Dramatický příběh zpřítomňuje postupný rozklad osobnosti dospívající dívky. Naopak individuální vzor ženy vůči její společenské roli je hlavním tématem hry *Zisk slasti* (prem. Činoherní studio v Ústí nad Labem 7. 10. 2000, jako scénické čtení; vyd. 2001) IVY VOLÁNKOVÉ-KLESTILOVÉ (* 1964), pojednávající o vnitřním dramatu hlavní hrdinky, která se není schopna vejít do zažitých sociálních schémat. Zatímco její manžel je plný života, neustále něčím zaměstnaný a otevřeně komunikující se světem, ona se stále více uzavírá do svého nitra a světa svých představ. Finále hry vytváří iluzi její proměny, avšak v okamžiku odchodu manžela se hrdinka opět vrací do své nehybné a uzavřené apatie.

V rámci lyrické tendence vzniklo několik her, které vyvolaly ve své době v divadelních a odborných kruzích asi vůbec největší ohlas. Na jedné straně byly rázně odmítány jako „blábolivý vývar“ ze všeho, co kdy literatura přinesla, jako slepý výhonek uměleckých avantgard, které „zbožštily“ ideál svobody až do té míry, že je dnes autorovi dovoleno úplně všechno, tedy i tematizovat blábol. Na straně druhé však významná část tvůrců a kritiků napříč generacemi tvorbu tohoto typu přijala za svou a interpretovala ji v souvislostech „postmoderny“ jako artefakt „nového krásna“, který programově odmítá veškerá dosavadní pravidla západní racionality a dotýká se lidského poznání prostřednictvím herního principu. K poznání skrývacího se smyslu skutečnosti a bytí má podle této teorie dojít nikoliv uměleckým popisem, zobrazením přímé i nepřímé kauzality jevů, nýbrž prostřednictvím samotné hry, která se vyznačuje „symbolickou reprezentací“.¹⁷²

V inscenacích her tohoto typu byla spatřována budoucnost divadla, které se tak vrací ke svým rituálním počátkům. Ve prospěch přijetí těchto textů hovořilo také to, že hry byly programově vyhledávány režiséry, kteří svůj inscenační systém staví na metodě lyricky výrazně subjektivované stylizace (Petr Lébl, Vladimír Morávek, Jan Nebeský, Jan Antonín Pitínský), takže básnické gesto a maximální významová otevřenost textu jim plně vyhovovala. Ovšem tato díla pak byla často posuzována ex post jako divadelní, tedy již interpretovaný, nikoliv jako původní literární útvar.

Také v této dramatické linii lze za „zakladatelského“ autora považovat *Jana Antonína Pitínského*, jehož „naivní román“ *Park* (prem. Divadlo Husa na provázku v Brně 18. 7. 1992; vyd. 1997) vyvolal značný ohlas a dočkal se širokého uznání. Existenciálně vyznívající lyrická hra je volným sledem dramatických obrazů o kafkovském hrdinovi Františku K., věčném outsiderovi, který podobně jako kdysi Robinson ztroskotá na své životní pouti, ocitne se v jakémsi parku, kde je postupně navštěvován různými lidskými typy, aby na konci – aniž by k čemukoliv dospěl – odplul podivnou lodí neznámo kam.

¹⁷² Srov. Fink, Eugen: *Oáza štěstí*, Praha 1992.

Autorem, který však v rámci původního dramatu zaujal dominantní místo a stal se jedním z nejhranějších a nejuznávanějších dramatiků devadesátých let, je grafik a scénograf EGON L. TOBIÁŠ (* 1971), jehož *Vojcev* (prem. Divadlo Labyrint 11. 2. 1992, vyd. 1995) byl jednoznačně nejkontroverzněji přijatým dramatem desetiletí.¹⁷³ Dialogy hry – pokud s jistou nadsázkou přistoupíme k tradiční terminologii – jsou v podstatě automatickým textem. Situace a jednání postav proto nejsou v pravém smyslu dramatické, nenalézáme tu konflikt, děj a logicky pak ani skutečné finále s rozuzlením. Souhra všemožných citací a narážek, upomínajících na různé moderní autory, Čechovem počínaje a Havlem konče, vytváří pouze atmosféru napětí, nikoliv však napětí samo.

Ještě do extrémnější polohy je doveden tento postup v textech *Cizinec* (prem. A studio Rubín v Praze 30. 11. 1994; vyd. 1995) a *Smokie* (prem. Činoherní studio v Ústí nad Labem 29. 9. 2000; čas. 1992 – *Svět a divadlo*), které jsou ryze provokativními pásmy dadaistického blábolení. K čechovovské atmosféře se Tobiáš vrátil „dramatickou skicou“ *Jaurés* (prem. Činoherní studio v Ústí nad Labem 12. 9. 1997; vyd. 2003). Sled osmnácti obrazů naznačuje jen místo „děje“ a postavy, ovšem co se vlastně odehrálo či odehraje, je plně v rukou případného inscenátora (režisér Jiří Pokorný to vyřešil tím, že divákům nechal před začátkem představení rozdat list s výkladem děje). Tématem tohoto lyrického pásma rozepsaného do replik je vlastně prázdno, ticho a umrtvení.

Soudobá západní mentalita, k níž se česká společnost po roce 1989 přiblížila mnohem těsněji a intenzivněji, není právě dobrým předpokladem ke vzniku dramatu, které ke svému účinku vyžaduje alespoň v základních věcech jednotně naladěnou obec diváků. Zdá se, že předpoklad jakékoliv jednoty je věcí více než pochybnou a nepředstavitelnou. Současná sociální i hodnotová entropie je tedy pro dramatika zásadním problémem.

Na druhé straně v historii nemělo drama nikdy pevné postavení v rámci divadelní struktury a jsou celé epochy trvajících i staletí, kdy se drama jako literární druh noří do neznáma, aby se nečekaně zjevilo ve své nové podobě. Těžko předvídat, kam v současné době směřuje vývoj divadla a dramatu. Na konci milénia bylo zvláště v Čechách patrné, že se jedná o přechodné období, v němž se na jedné straně ukazovala snaha autorů nalézt kontinuitu a dramaticky čerpat především z dosavadních prožitků, na straně druhé byli (někdy i stejní autoři) vedeni úsilím negovat vše, co dosud bylo a je.

¹⁷³ Srov. *Svět a divadlo* 3, 1992, č. 1-2; též Tobiáš, Egon L.: *Woyzef*, Praha 1995.

Dominujícím znakem tvorby je nové hledání neotřelých výrazových a tvarových možností (mnohdy spíše objevování „nemožností“) dramatické struktury a vymezování se vůči dosavadním tvůrčím metodám, stereotypům i normám. Autoři se přitom nejčastěji nechávali inspirovat některými postupy meziválečné avantgardy (nejčastěji surrealismem) a absurdním divadlem padesátých a šedesátých let, respektive tou jeho částí, v níž byla tematizována zvláště krize komunikace a destrukce platného modelu světa.

U významné části nové dramatické tvorby proto nelze hovořit o tradičním dramatu, neboť hranice mezi literárními druhy (lyrika, epika, drama) byly během dvacátého století rozmazány. Ještě radikálněji než kdykoliv předtím však právě v devadesátých letech došlo k popření (spíše než revizi) základních poetických principů výstavby dramatického textu.¹⁷⁴ Ta se často stávala předmětem nahodilosti a doslova i autorské libovůle. Málem až nepatřičně působí klasický aristotelovský požadavek jednoty místa, času a děje: vše může být jakkoliv porušováno. Pocity prázdna, rozpadu řádu a chaosu, tedy pocity, jež byly nazvány typickými znaky „postmoderní“ skutečnosti, tímto způsobem vstoupily do samotné textury nového dramatu.

O pravidelnější dramatickou strukturu se opírají hry s historickým námětem, v nichž povětšinou osudový příběh hlavního hrdiny či hrdinů tvoří základní fabulační linii a dramatický zápas je v nich odvíjen na tradiční ose, která je rozprostřena mezi (osamělým) hrdinou a jeho protihráči. Přesto je kompozice těchto her často osnována asociativním rozvíjením tématu či témat a do syžetového schématu vstupuje nahodilost i autorská libovůle jako jeden z principů dramatické výstavby. Důsledkem je popírání kauzality a logiky děje. Drama stále častěji odráží stav nejistoty současného člověka nad povahou světa a vyjadřuje jeho rezignaci na poznatelnost věcí.

Libor Vodička

¹⁷⁴ Že se nejedná pouze o česká specifika dokazují také zahraniční studie. Viz např. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999, též *Postdramatické divadlo*, Bratislava 2007.

EGON TOBIÁŠ: VOJCEV

(1992)



Vojcev Egona Tobiáše (* 1971) je patrně nejkontroverznější dramatický text devadesátých let. Hru proslavila fantazijně eruptivní inscenace Petra Lébla i následná bouřlivá publicita, jíž se jí dostalo. Vojcev tak zůstane do historie zapsán jednak jako první Léblův počín na profesionální scéně, jednak jako jeden z nejdiskutovanějších uměleckých projevů tvůrců, kteří vesměs dospívali ještě za totalitního režimu, ale debutovali až po jeho pádu. (Tobiáš byl v době premiéry studentem scénografie na DAMU a bylo mu necelých jednadvacet let.)

V knižní verzi je drama *Vojcev* útlým textem, k němuž jsou přiřazeny prolog (*Cizinec*) a epilog (*Smokie 2*), v podstatě samostatné dramatické útvary. Triptych je propojen tematicky, co do formy se však liší. *Cizinec* má nejbližší k přehledné etudě z absurdního dramatu, jeho dominantu tvoří hravě proměnlivá identita osob: postavy na sebe berou různá jména, popírají sebe sama a vytvářejí mezi sebou ne zcela jasnou spleť vztahů. Stejný postup je pak vytěžen ve *Vojcevovi* samotném. Text *Smokie 2*, který autor označuje jako dramatickou báseň, je proudem patetických zvolání plným zloby, (sebe)destrukce, tělesnosti, lásky i nenávisti, rozkoše i utrpení, jenž téměř manifestačně ústí v jednoznačné přitakání životu a světu.

Text *Vojceva* není jednoznačně uchopitelný a nečte se snadno. Čtenáře nijak nenavádí, a ten proto musí vydat nadprůměrnou interpretační aktivitu, aby Vojcevův svět opravdu zakusil. Terén, který hra prozkoumává, vytyčují následující citáty: „*Všechno motáte dohromady, a přesto je to zábavné.*“ (85) „*Vždyť jenom žvatláte, nevíte, co říkáte a vlastně se mi to tak taky líbí...*“ (85) „*Ano, je to schíza, ale mně to zatím nic nedělá...*“ (120) apod. Zjednodušeně a nepejorativně řečeno je *Vojcev* blábol a pelmel. Na jedné straně až vyzývavě zjišťuje, kdy a jak je taková řeč-neřeč zábavná a hravá, na straně druhé se Vojcevovo žvanění a parafrázování propadá do chorobného zacyklení, nevztahů a úzkosti. Zdá se, že Tobiáš si bezstarostně, rád i provokativně hraje s blábolem, ale taky to vypadá, že blábol je jeho jedinou a bolestnou možností vyjádření – do blábolu se to pokaždé zvrtné.

Psaní Egona Tobiáše se nezachytitelně rozepíná mezi pustou legrací a naprosto vážně míněnou a prožívanou výpovědí, přičemž autor tuto otevřenost absolutizuje. Ostatně základní, dvojsečný dojem nejviditelněji prostředkuje sama fyzická podo-

ba knihy. Tobiáš – také coby grafik – v ní bezstarostně a hravě, a přitom se zjevnou pečlivostí střídá styly písma a z kreseb, obrazů a fotografií s oblibou sestavuje nové celky: citující, parafrázující, oslavné, parodující, mystifikující. Stejný princip tvorby uplatňuje i ve svém psaní. Jak sám uvádí, „*hra je volnou dramatizací Čechova*“ (58). Toto stylotvorné předznamenání je naprosto přesné. Tobiáš je inspirován, téměř uhranut Čechovem, vypůjčuje si jeho postavy a motivy, rozpoutává s nimi vlastní hru a dotahuje autorské gesto ruského dramatika k absurditě a k trýznivé lyrice. Tobiášovy hry jsou však nutně komplikovanější, protože všechny citace, narážky či analogie animují literárně divadelní kontexty a přitahují na sebe stejně velkou pozornost jako sama příběhová změť. Zdá se však, s ohledem na pozdější tvorbu, že Egonu Tobiášovi nejde o literární záležitost citací a parafrází, určenou poučenému čtenáři, ale skutečně o inspiraci a blízkost vnímání světa. S Čechovem jej pojí tragikomická marnost, rezignace, míjení či banalita a v neposlední řadě také vnější nepřiběhovost.

Na první pohled postrádá hra jakoukoliv logiku a jakékoliv sdělení, jako by autor naráz a naschvál zvedl stavidla své fantazie a bez korekce ji nechal proudit. Prostředkovat fabuli je proto téměř nemožné, přímý popis „děje“ vždy vyzní jako parodie a samozřejmě jako nepochopení (viz Léblův „obsah díla“ otištěný v programu k inscenaci). Kolem spisovatele Vojceva je soustředěna prapodivná společnost jakoby z Čechovova *Strýčka Váni* nebo *Ivanova*: Vojcevův bratr Paustovskij, starý doktor Mikuláš se svou mladou ženou Vlastou, přitažlivá Karmen, jezdec Hrabal, jehož kůň Ludvík údajně pořád čeká před domem, nudná květinářka Anna, domovník Sled vymáhající na Vojcevi dluh, záhadný Cizinec a občas se zjevující Matka. Potkávají se v pokoji, jehož „*se stali oběťmi*“ (109), a vytvářejí skrumáž bizarních konfigurací, které se kaleidoskopicky co chvíli proměňují. Pokaždé, když se jednání postav na okamžik rozjasní, aby se mohla rozvinout dramatická situace, autor okamžitě děj naruší jinou sestavou postav, které si přitom nevypočitatelně vyměňují submisivní a dominantní pozice. Jednou se přitahují, podruhé odpuzují a nerozpoznatelně přestupují hranice mezi životem a smrtí, realitou a přeludem, minulostí a přítomností – jako by nebylo třeba těchto rozlišení. Některé postavy zničehonic umírají, zůstávají však přítomny jako mrtvé (vyjma tohoto přídávku k jiné změně nedojde, smrt nemá žádnou významnější platnost), některé na sebe berou zvířecí podobu (Mikuláš se stane ještěrem, Cizinec rybou, Vojcev má psí období). Aktěři se stále ocitají v nepředvídatelných situacích, ale navzdory veškeré rozmanitosti a nevyzpytatelnosti se zdá, že vše už tu bylo, a dokonce v lepší verzi: *PAUSTOVSKIJ: Bratře! Přesně jako loni! / VOJCEV: (ho odstrčí) Ale ne! Je to mnohem horší!!!* (82)

Hra je postavena na poetice nonsensu a asociace. Tobiáš se často explicitně hlásí k surrealismu. Text však nemá charakter automatického psaní, většina základních momentů se refrénovitě vrací, jako hlavní herní princip se proto uplatňuje variace a opakování. V Tobiášově podání jsou tyto refrény banální, ironické či groteskní

(např. rozmluvy o Hrabalově koni stojícím u domu), ale to nic nemění na tom, že se přece jenom stávají záchytnými body umožňujícími orientaci a strukturaci dění.

Titulní postava se několikrát ocitá v trapných situacích s ženami. Trapné nedorozumění či nepotkání je příznačné prakticky pro všechny situace, ty „ženské“ jsou však nejvyhrocenější. Nejprve dvakrát zkazil večer Vlastě, jak říká Mikuláš, potom vyhýbavě odpovídá Vlastě i Karmen na to, jestli je miluje, a když se mu Karmen nabídne, rovněž ji odmítne. Přesto pak žárlí na Cizince, skončí s Karmen v posteli a nakonec zase líbá Vlastu. Podobně ambivalentní je jeho vztah s bratrem – výmluvný je 20. obraz, který začíná jejich objetím a vzápětí končí zápasem. Tragikomicky vykloubená je i jejich touha být tím druhým. Tento motiv nápadně připomíná *Křtiny* v *Hbřbích aneb Blbou hru* Ivana Vyskočila.

Temným refrémem jsou pak setkání s Matkou. Ta přijde, vymění si se syny pár slovních banalit a vzápětí musí odejít, a to vše v příznačné, napjaté atmosféře, jako by spolu chtěli a nemohli být, nebo být museli a nechtěli. Synové se jí vysmívají a urážejí ji, zároveň po ní ale teskní. Potřetí se Matka zjeví již jako mrtvá. Naznačené jednání se přitom odehrává ve zhuštěné podobě, vždycky na ploše několika málo replik, a především bez zjevné, konkrétní motivace, jako noční můry, halucinace či útržky z nepovedených životů. Typické pro tyto elementární vztahy je jejich pokřivené naplnění, přesněji nemožnost navázat je suverénně a šťastně. Vojcev je nedokáže naplnit, ale neumí se jich ani zříct, a tak se ocitá v útrpném kruhu, z něhož se nelze vyvázat. Výstřel na konci hry je možná tím vykročením, ať už osvobozením, či prohrou, ale zároveň je tak trochu zase hrou: nelze rozpoznat, jestli nejde jenom o citaci Čechova, o výstřelek.

Hra je rozpuštěná ve zlomkovitých dialozích, které na první pohled nemají hlavu a patu, zato jsou velmi expresivní a plné přepětí. Nadměrná intenzita, s níž se promlouvá, vyniká právě v kontrastu s onou nesmyslností. Všechno je vyřčeno v elektrizovaném ovzduší, v atmosféře zvýšeného napětí, které nutí člověka k tomu, aby křičel, reagoval okamžitě a podrážděně, aby vnímal druhého i sebe sama jako neustálé ohrožení. Cokoliv se řekne, vyvolá většinou přemrštěnou, monstrózní reakci. Převažují krátké, často nedoříkané fráze, vůči nimž se protihráč ostře vyhraňuje, jež překrucuje a napadá. Jakmile člověk vypustí slovo, je nepochopen, ztrapněn, zesměšněn; je chycen za slovo. Slova ho opouštějí, nemá šanci být s nimi ztotožněn. Dokonce i jeho vlastní jméno se mu vzdálí a přilepí se na někoho jiného, stejně jednoduše, jako když si Anna s Hrabalem mezi sebou jen tak vymění šaty. Člověk si nemůže být jist, kým je a s kým je.

Jako světlejší doplněk se tu a tam objevují mikrosituace, v nichž dojde k chvilkovému porozumění. Typické je, že se to neděje přímým verbálním sdělením, ale jako primární souhlas, souzvuk, ještě před nebo za nic neříkajícími slovy. Nejčistší je v tomto ohledu scéna s kávou (36. obraz, viz Ukázka). Následuje poté, co Mikuláš nabídl Vlastě sňatek, ačkoliv jsou už zřejmě svoji, přičemž Vlastu si nakonec odve-

de Vojcev s tím, že se milují (jak patrně, příčinné uchopení této situace, jakož i celé hry, selhává). Poté se vrací a při vši bláznivosti a nesmyslnosti má scéna charakter nevyslovitelné omluvy a smíření.

Snově zviřený text Egona Tobiáše prostředkuje svět, v němž se vše, co je žité, cítěné a vyslovené, ihned mění ve svůj opak, v popření sebe sama, v posměšný nesmysl. Nic nemá šanci stát se smysluplnou, nezatíženou a komunikující výpovědí. Přesto něco nutí figury tohoto světa, aby se znovu a znovu vyslovovaly. Anebo naopak: přesto všichni pořád žvaní a žvaní.

Vojcev odráží atmosféru začátku devadesátých let: vyzývavá volnost, nejasná identita, těžko čitelné, chaotické vztahy, nečekaně se vynořující traumata, nastřádaná energie realizující se občas překotně, atmosféra plná očekávání i reminiscencí, a zejména nevýrazná strukturace dění a nezorientovanost. Ze samotného Vojceva pak nejvíce číší explozivní energie a fantazie. Pozdější Tobiášovy texty už nejsou poznamenány touto bombastičností; k obdobnému rozvolnění došlo také v divadelní tvorbě Petra Lébla – jako by ve vojcevovské erupci každý z nich našel svá témata, jež si v následujících letech potřeboval přesněji a vícekrát formulovat.

Ukázka

34. obraz

(Vběhne Paustovskij)

PAUSTOVSKIJ: Potkal jsem Matku na třetím schodě. Má z tebe schízu, cos jí řekl?

VOJCEV: To, co tobě.

PAUSTOVSKIJ: To snad ne?

VOJCEV: Někdo jí to už konečně musel říct.

PAUSTOVSKIJ: Moh jsem jí to říct klidně já.

VOJCEV: Od tebe by jí to určitě bolelo.

PAUSTOVSKIJ: Máš pravdu, a tak to zapijem.

VOJCEV: Co?

PAUSTOVSKIJ: Jak co? Skáknou pro petrolejku, snad nám to už konečně osvětlí.

VOJCEV: Dobrá, ale nikam nechod', mám ji tu někde schovanou.

(Paustovskij hledá petrolejku, místo toho však nalezne pod postelí oblečeného Cizince s kufříkem tak, jak přišel. Cizinec vyleze a oprašuje se.)

PAUSTOVSKIJ: Koukám, že jste právě na odchodu.

CIZINEC: A–ano. Ostatně rád bych se s vámi svezl alespoň chvilku na koni, co vy na to?

PAUSTOVSKIJ: Nic. Nemám totiž čas, snad jindy, holenku.

CIZINEC: Ach, ano, to ovšem, hlavně, jaksi, vaše věc a Vojceva, samozřejmě...

(Cizinec s Paustovským mlčky a rychle zmizí.)

35. obraz

(Ale zas místo nich se objeví Mikuláš.)

MIKULÁŠ: *(pro sebe)* Né, i když vlastně proč né... nebo dobrá, dejme tomu. Tak tedy... Vlasto!!!

(*Vejde Vlasta.*)

MIKULÁŠ: Vezmeme se?

VLASTA: Jak chceš, mně je to jedno.

VOJCEV: A znáte se vůbec?

VLASTA a MIKULÁŠ: Zatím ano.

VOJCEV: Pak tedy nevím...

VLASTA a MIKULÁŠ: Co nevíš? Kdo vůbec jsi?

VOJCEV: (*na Vlastu*) Miluju tě!

VLASTA: (*na Vojceva*) Miluju tě!

MIKULÁŠ: Tak tedy dobrá, teď už nám tedy vlastně nic nestojí v cestě, teď tě políbím.

VLASTA: (*uskočí*) Né, fuj, řeklo se zítra.

(*Vojcev s Vlastou podivně propletení odejdou.*)

(98–99)

Vydání

Woyzef, Český spisovatel, Praha 1995, s. 62–121; úryvek (13.–15. obraz), in *Labyrint* 1 (4), 1994, č. 4, s. 39.

Uvedení

Premiéra 11. 2. 1992 – Divadlo Labyrint – Realistické divadlo v Praze, r. Petr Lébl.

Reflexe

U *Vojceva* jsem měl dojem, že je možné cokoliv – bez příčiny i bez následku, díky pouhé chtění autora, a brzy jsem se nudil. Musím však připustit, že při premiérovém uvedení byla část publika naladěna na stejnou vlnu vnímání světa a skvěle se bavila.

Zdeněk A. Tichý: „Pestrobarevná schíza“, *Lidové noviny* 14. 2. 1992, s. 11.

Text se pokouší vyvolat dojem svébytné filozofie bořící vše, nekonvenčního výrazu, ale ve své podstatě je prvoplánový a o ničem nevypráví. Jsou to pouhé dojmy bez hodnoty výpovědi.

Jana Machalická: „Je to ‚schíza‘, řekl“, *Český deník* 17. 2. 1992, s. 14.

Každý, kdo *Vojceva* shlédl, si musí odpovědět na nelehkou otázku: je ten blábol, který tvoří významovou rovinu inscenace, pouze narcistním samoúčelem bez jakékoliv hlubší myšlenkové roviny, nebo je uměleckou výpovědí, která mne osobně oslovuje? Odpoví-li si divák způsobem prvním a nepodaří-li se mu včas utéct, nezbyvá mu patrně než se hodinu a půl nudit, případně se cítit uražen a zdrcen tím, že se jej někdo odváží obtěžovat takovou zohavilostí. Avšak nespokojen bude zřejmě i divák, který si odpoví způsobem druhým a bude se snažit pochopit hru jako komponovanou významovou stavbu, do níž je možné a nutné proniknout. Neboť tento text a toto představení nechtějí se svými diváky komunikovat v rovině logiky, v rovině slov a rekonstruovatelných významů, nýbrž v asociativní rovině emocí,

počítků [...], jejichž společným jmenovatelem je snaha zaujmout diváka šokujícím pocitem absolutní nesmyslnosti světa.

Pavel Janoušek: „Vojcev. Blábol jako obřad“, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2, s. 17.

Na konci století, v němž umělecké avantgardy zbožštily ideál svobody, v jejímž jménu je zpychlému tvůrčímu subjektu dovoleno vše, sklízíme v postmodernismu plody této setby. *Vojcev* je jedním z nich.

Eva Šormová: „Vojcev. Vojcev“, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2, s. 26.

Text *Vojceva* se mi zamlouvá. Nejspíš také proto, že mi připomíná „*Blbou hru*“. Vůbec i jednotlivostmi, „motivy“. Je podivuhodné a vzrušující, jak suverénně a konsekventně autor nakládá s matérii. Jak drží tvar, stavbu i srandu a nenechá se svést k odbočkám a „košatění“. Text je „minimalistický“. Mohla by to být krásná klasická, psychologická inscenace. Tedy blbárna s nemalým gustem a četnými finesami. Tak jsem si to taky představoval. Inscenoval. A užíval jsem si.

Ivan Vyskočil: „Vojcev. Byl jsem ohřměn“, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2, s. 26.

Slovo autora

Vycházejí zcela bezmezně z toho, že život, jakožto absolutní TAXI, většinou zdrhá před našimi vyprahlými zraky, zdá se mi tento bolestný kabaret trnem právě uprostřed terče – tisícím prvním zastavením na horské bystřině budoucích vizí... a zároveň šestým pousmáním na křížové cestě k absolutní svobodě, kterážto drápkem nepochybně uvízla v každé neslepé, i když třeba nevidomé duši blouznivců a netrpělivých marnotratníků lásky k tvorbě...

Házím tedy svůj první záchranný kruh mnohem dál než k pouhému Děkuji, jen proto, že vím, že v zátočině nejsem sám, že nezůstávám o samotě u trati a s plechovým děkuji nedrnčím s koly...

Že s nebohým Děkuji nevláčím se za přeludem... já v totální tichotě snu přece nemohu jen tak žonglovat s němotou... musím mluvit, a proto říkám:

.....

květen 1993

Egon L. Tobiáš: „Slovo autora o inscenaci“, in *Woyzef*, Český spisovatel, Praha 1995, s. 225.

Bibliografie ohlasů

KNÍŽNĚ: V. Smoláková – E. L. Tobiáš, *Fenomén Lébl aneb Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*, Praha 1996, s. 97–116; E. L. Tobiáš: *Woyzef*, Praha 1995, s. 155–177.

STUDIE: V. Smoláková, *Svět a divadlo* 1992, č. 3, s. 37–46; V. Ptáčková, *Svět a divadlo* 1994, č. 6, s. 36–43; T. Lazorčáková in *Pohledy – Punkty widzenia* (ed. D. Fox – J. Roubal), Olomouc 2000, s. 39–53; D. Chlupáček in *Podoby soudobého evropského dramatu* (ed. H. Spurná), Brno 2001, s. 36–40; T. Lazorčáková, *Česká literatura* 2003, č. 1; V. Šebesta, *Svět a divadlo* 2003, č. 6, s. 14–25.

RECENZE: P. Janoušek, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; K. Král, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; S. Machonin, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; B. Mazáčová, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; J. Návratová, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; J. Pilátová, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; V. Ptáčková, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; J. Sloupová, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; E. Šormová, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; I. Vyskočil, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; K. Žantovská, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; J. Rejžek, *Scéna* 1992, č. 4; J. Císař, *Amatérská scéna* 29 (*Ochotnické divadlo* 38) 1992, č. 5; J. Lacina, *Reflex* 1992, č. 14; M. Krénová, *Kulturný život* 1992, č. 16; F. Kölbel, *PROgram* 1992, č. 21; J. Sommer, *Právo lidu* 14. 2. 1992; Z. A. Tichý, *Lidové noviny* 14. 2. 1992; J. Machalická, *Český deník* 17. 2. 1992; L. Lomová, *Večerník Praha* 18. 2. 1992; M. Živná, *Lidová demokracie* 19. 2. 1992; J. Holý, *Rudé právo* 20. 2. 1992; M. Langášek, *Svobodné slovo* 20. 2. 1992; S. Kroupová, *Metropolitan* 25. 2. 1992; D. Ullrichová, *Práce* 25. 2. 1992; V. Smoláková, *Labyrint* 1994, č. 4; J. Kerbr, *Lidové noviny* 22. 12. 1995; M. Pokorný, *Mladá fronta Dnes* 13. 1. 1996.

Michal Čunderle

JAN ANTONÍN PITÍNSKÝ: POKOJÍČEK

(1993)



Pokojíček je v pořadí čtvrtou hrou divadelního režiséra Jana Antonína Pitínského (* 1955), avšak narozdíl od jeho starších her *Ananas* (1986) a *Park* (1989), které hýří asociacemi, střídáním dějišť, časovými skoky, žánrovými proměnami, a tedy i značnou autorskou libovůlí, je *Pokojíček* hra dramaticky velmi kompaktní, s pevně sevěřenou stavbou dodržující aristotelskou jednotu místa, času a děje, podobně jako Pitínského *Matka* (1987), na niž autor touto hrou nepřímo navazuje. Až na závěr hry se v ní asociace uplatňují málo, výhradně jen v rámci promluv jednajících postav, které se – zejména v emocionálně vypjatých sekvencích – blíží au-

tomatickému textu. Závěr hry je charakterizován náhlým vybočením z dosavadního děje a žánru, v němž se krutá realistická groteska promění ve fantasmagorický rej živých s mrtvými „v symbolistickou vizi zmaru à la *Sonáta příšer*“¹⁷⁵. Jako by autorovi bylo v přísně dodržované sevěrenosti těsno, a tak to podstatně doslovuje jinými prostředky, vzhledem k Pitínského autorské i režijní tvorbě pro něj typičtějšími.

Petr Lébl – první inscenátor *Pokojíčku* – o Pitínského dramatické tvorbě napsal: „*Jeho věci jsou pro mne sepsaným strachem z lidí.*“¹⁷⁶ Přestože Pitínský několikrát v různých rozhovorech opakoval, že rodina a poklidný život je pro něj jedním z nejvyšších životních cílů a že jeho dětství bylo velmi šťastné, jsou rodinná prostředí, která ve svých hrách vykresluje, vyhoceným opakem těchto tvrzení. Většinou v nich dominantní matka tyranizuje okolí svou láskou a omezeností, zatímco pasivní otec se ukrývá ve vypjatých situacích v koutě. „Poslušné“ nebo „neposlušné“, ale vždy nešťastné děti vzdorovitě zápasí se svými rodiči, případně s nimi a s okolním světem vůbec nekomunikují, zoufale se snaží uprchnout a nakonec hynou rukou vlastní, nebo svých blízkých. Rodiny v jeho hrách jsou vězením absurdních stereotypů, v němž málokdo druhému naslouchá a každý se z malého vymezeného prostoru snaží na úkor druhého uzurpovat, co jen lze. Ve jménu lásky se ztročuje, odlišnost budí

¹⁷⁵ Hořínek, Zdeněk: „Černá řada J. A. Pitínského“, in *J. A. Pitínský – Od Ameriky k Daliborovi*, Praha 2001, s. 130.

¹⁷⁶ Lébl, Petr: „Režisér o hře *Pokojíček*“, in *Ananas – Park – Pokojíček, Tři hry z doby rozvratu*, Brno 1997, s. 267.

v ostatních úzkost, pocity viny a nakonec vražednou nenávisť. Banalita a ušlechtilost, bezvýznamnost a závažnost jsou postaveny sobě na roveň v bezbarvé směsi, proto je rezignace na jakékoliv životní směřování ještě tou nejméně destruktivní ze všech možností.

Děj se odehrává v bytě na panelákovém sídlišti „*na kraji velkého města*“, časově „*v současnosti nebo jindy*“ (208). V rodině, kterou dusí tíživá atmosféra podivného tajemství dětského pokojíčku, v němž zamčena za dveřmi přebývá a již pět let nekomunikuje se svými bližními starší dcera Marie. Je den jejích třicátých narozenin a Otec s Matkou a mladší dcerou Lídou chtějí Marii vystrojit rodinnou oslavu. Doufají přitom, že Marie po letech konečně vyjde z pokojíčku a promluví s nimi. Série událostí však naopak namísto harmonie a rodinného štěstí obnaží po léta dušenou zášť a nenávisť. Především se naplno rozhoří generační konflikt, ale i spory mezi dětmi, rozeštvanými osobními zájmy. Po léta uvězněny v těsném bytě, s otcem, který při každém dešti otevírá okno, nutí bezvýsledně kanára říkat „*der*“ a zastává zcela pasivní doktrínu života i výchovy ve jménu „*nechat žít*“ (233), a panovačnou a opičí láskou znásilňující matkou, která se stále potácí na hranici hysterie a citového vydírání, děti už dávno dospělé a osamostatněné odmítají – každý po svém – pokračovat v dosavadním stereotypu a zoufale hledají možnosti úniku z bezvýchodné reality. Léta potlačované úzkosti a frustrace začínají být vyslovována a posléze explodují: „*Každý jed, jak se jí, každý věděl, jak mluvit, ‚dobrý ráno‘ se říkalo v sedm, ‚dobrou noc‘ za pět minut jedenáct... Třeba když chce člověk nějak žít, musí tohle vyzvracet... Třeba Marie zrovna zvrací, už pět roků to ze sebe nemůže dostat, anebo se jí už ani nechce...*“ (249)

Lída představuje rodičům svého nápadníka Viktora, snaží se pro tento večer a nastávající noc urvat alespoň trochu soukromí a vydobýt si právo přespat spolu s ním v pokojíčku obsazeném již několik let Marií. Nečekaně se v bytě objevuje syn Jiří – vojenský zběh, jehož se oba rodiče snaží přesvědčit, aby se vrátil k posádce, dokonce mu hrozí policií. Do toho konečně vstoupí Marie, „*skoro neskutečně krásná*“, jako jakýsi nepatřičný, nepochopitelný, usměvavý a mlčenlivý anděl, aby byla posléze, spíše mimoděk nežli záměrně, zavražděna sestrou Lídou. Lídin léta potlačovaný pocit bezpráví a nenaplněných tužeb – musí spát s rodiči v ložnici, kromě Viktora se za ní „*jiný nevhlídnou*“ (247), doma pro ni „*nikdy [...] nebejvalo nic, z čeho sem mohla mít radost*“ (249) a i ten Viktor by nakonec „*možná spal raděj s ní*“ (247), s Marií – vyústí do aktu krvavě kruté, bezděčné pomsty.

Pocity nenaplněnosti a zbytečnosti života postupně prostupují celou domácností. Jiří spáchá sebevraždu, protože už vlastně nemá kam jít. Viktor, svědek rozvratu i trapnosti, již se dle pokynů Matky musí dokonce účastnit, pak v návalu vzteku a zoufalství uškrtní Lídu. Je to nakonec on, kdo se snad stává mluvčím autora: „*Tahle sprostá nuda, že se smrtí se sbratří...! Že hloupí a nevrlí ste byli, špinavý, a ty si byla, že nevěděj co dělat, a že sou jak králíci v kotcích, tak zabijou?*“ (256) Poukazuje na

bezradnost panelákového přežívání se všemi osobními frustracemi, potlačovanými pocity selhání a prázdnoty.

Závěr patří už jen osamělým rodičům, propadajícím jakémusi šílenství, v němž všechny mrtvé děti znovu obživnou, aby mohly být sekýrovány a nuceny posluhovat tatínkovi a mamince chystajícím se na daleký výlet do Venezuely. Podle rodičů se takhle s nimi mělo zacházet vždycky. Jejich příkazy se pozvolna zcela rozpadají a končí pouhými dvěma slovy: „*Tatínek – Maminka –*.“ (266)

V tomto rodinném kataklyzmatu zbývá mnoho nedosloveného. Skutečná role „pokojíčku“, kterou sehrál v životě rodiny v minulosti a k níž je často poukazováno, a také důvody Mariina mlčení zůstávají nevyřčeny. Mariin útěk do samoty poněkud problematizuje a rozměňuje zmínka o tom, že chodí do práce, a tedy do prostředí, které je v mnohém podobné světu její rodiny. Prvek tajemství je tu poněkud nadužit.

Pitínského hra *Pokojíček* se základní strukturou řadí k hrám majícím kořeny v typu realisticko-symbolistického dramatu konce devatenáctého a počátku dvacátého století nebo jinak k tzv. dramátům „pátého dějství“. V rozměrné expozici se pozvolna vyjevuje řada faktů a událostí ději předcházejících, z nichž vyplynuly zobrazovaná situace a motivace jednání postav. Na jejich základě dochází ke střetům mezi jednotlivými aktéry a k řetězení situačních proměn. Vzhledem k celkové vyhocenosti a prudkosti dějových zvrátů má *Pokojíček* blízko k tvorbě Ibsenově. Svou krutou živelností vztahů odkazuje také k dílu Strindbergovu a výrazným lyrickým gestem a mírou zastřenosti pohnutek jednajících osob – podtextů jednání – připomíná v mnohém dramata Čechovova. K němu, konkrétně k *Višňovému sadu*, autor odkazuje i přímo v záhlaví, kde cituje jeden z výroků postavy této hry, Raněvské: „*Ty můj milý, krásný pokojíčku... skříněčko moje drahá... ty můj stolečku...*“ (208)

Přirovnání k realistickému dramatu je však třeba chápat pouze rámcově, neboť Pitínský specifickými jazykovými a charakterizačními prostředky vytváří vlastní poetiku s výrazným jazykovým gestem, spějící k pojmenování dnešního života bez směřování, života utopeného ve vše prostupující banalizaci a zautomatizované absurdní každodennosti. I když se zčásti jedná o psychologickou hru, specifická optika a prostředky ji žánrově posouvají do oblasti tragické grotesky s prvky hororu, což lze sledovat ve stejné linii české dramatické tvorby spolu s některými díly Arnošta Goldflama (např. *Horror*, 1981; *Návrat ztraceného syna*, 1983; *Jeden den*, 1983; *Jedna noc aneb Sen*, 1989; *Lásky den*, 1994) či Luboše Baláka (*Smrt Huberta Perny*, 1995), dvorních autorů HaDivadla v Brně, kde ostatně J. A. Pitínský v době napsání *Pokojíčku* působil.

Významnou roli ve struktuře díla hraje jazyková složka. Promluvy jsou tvořeny stylizovaným hovorovým jazykem „s komickými patvary jakéhosi rodinného slangu“¹⁷⁷,

¹⁷⁷ Reslová, Marie: „Co se stalo v Pokojíčku“, *Svět a divadlo* 4, 1993, č. 4, s. 44.

s tvary převzatými z lokálních dialektů, ve vyhrocených situacích jsou vytvářeny také z poetických metafor. Charakteristické je rovněž velmi časté používání tří teček na konci vět. Výrokům mnohdy scházejí zakončení, postavy jako by neměly co říci, nebyly schopny zformulovat jedinou ucelenou myšlenku. Jejich promluvy tak dostávají charakter žvatlání či blábolu bez důrazu, bez vyústění, který podporuje i ona snadnost asociací, jež s komickým efektem umožňuje postavám řetězit věty snažící se dotknout skutečných problémů s „úhybnými“ výroky o nesmyslech a s banálně vyznívajícími vzpomínkami, a to i v nejvyhrocenějších situacích.

Používaný jazyk je stvořen spíše pro samomluvu. Komunikace v takovémto prostředí nutně selhává a klíčová postava hry, tajemná dcera Marie, na ni zcela rezignuje. Syn Jiří se s rodiči, hlavními reprezentanty tohoto jazyka a myšlení, nakonec odmítá o podstatných věcech bavit. Z absence komunikace rovněž vyplývá navržení mnoha tajemství, do nichž jsou zahalena ústřední fakta děje. Proč vlastně Marie mlčí a zamyká se v pokojíčku a co hrozného Jiří spáchal, že utekl z vojny? Tam, kde se vše smylo do změti bezvýznamných blábolů, už není co říci. Na pravdivé pojmenování závažných skutečností tento jazyk zbabělosti, rezignace a útěku dovnitř nestačí.

Ukázka

JIRKA: Nech toho, tati... Teď už tam stejně nemůžu, jednou jsem se rozhod... Jednou chci být pevněj, jako ty v těch bačkorách...

OTEC: Mám je skoro deset roků. Takovej jako já už noha neroste.

MATKA: Co budeme dělat? Já zavolám policajty, je to hnusný, ale co mám pro tebe udělat, Jiří? Ten jeden den tam ještě snesou, to přece chytne každého kluka, vodpustěj ti to. Přece se to stává... Viktore! (*Přijde Viktor s Lídou.*) Řekni, Jiří, stává se to, že jo?

JIRKA: To je jedno... Jo, stává se to, tu a tam.

MATKA: Tak vidíš... Jestli nevedeješ, puďu pro ty policajty. Já nebo tatínek... Nebo Viktor. Šel byste, Viktore, vidíte?

VIKTOR: To by vážně nešlo... To bych nemoh.

MATKA: Chcete, abych šla já, Viktore, že jo.

VIKTOR: Běžte...

MATKA: Najednou takhle, Viktore? To snad nemyslíte vážně, takovej tón, že je najednou všechno rozhodnuto? To bylo zlostný slovo, zarylo se mi něco do srdce, studenýho... Dobře, tak já puďu, puďu...

JIRKA: Proč bys tam chodila? Proč vo tom mluvíte? Já sem se rozhod, ne vy. Pro mě je ten trest, ne pro vás.

OTEC: Doma být nemůžeš. Lehce tě tady najdou.

JIRKA: Doma nebudu. Co bych tu dělal? A přitom... Klidně bych tu mohl být, aby mě našli. Bylo by to zejtra, to by byly dva dny, nic by se nestalo hrozného. Plakal bych, předstíral... Puďu na Slovensko...

MATKA: Kam? Prosimtě, kam? Copak tam někoho znáš, seš jak partyzán, na Slovensko... A co tam budeš dělat?

(233–234)

Vydání

„Pokojíček – Krátká báseň o dešti“, in *Svět a divadlo* 1993, č. 2, s. 145–169; 2. vydání in *Ananas, Park, Pokojíček (Tři hry z doby rozvratu)*, Větrné mlýny, Brno 1997, s. 207–266; 3. vydání in *Česká divadelní hra 90. let* (ed. M. Reslová), Divadelní ústav, Praha 2003, s. 93–130.

Uvedení

Premiéra 17. 5. 1993 – Divadlo Na zábradlí v Praze, r. Petr Lébl.

Další uvedení:

13. 9. 1997 – Severomoravské divadlo v Šumperku, r. Ladislav Pešek.

10. 9. 1999 – Studio Marta JAMU v Brně, r. Pavel Šimák.

28. 6. 2002 – VŠMU v Bratislavě, Kaplnka, r. Viktor Kollár.

30. 9. 2002 – Městské divadlo v Bratislavě, Klub Černý havran, r. Viktor Kollár.

24. 10. 2003 – Divadlo loutek Ostrava, r. Martin Františák.

Hra byla 13. 1. 2003 čtena v centru Theatre Workshop v New Yorku (USA).

Překlady

Slovensky (2002): *Izbička*, Viktor Kollár.

Anglicky (nedat.): *The Girls' Room*, Aura-Pont.

Rusky (nedat.): *Detskaja*, Aura-Pont.

Španělsky (nedat.): *Camarín*, Aura-Pont.

Ceny

Cena Nadace Alfréda Radoka v soutěži o nejlepší původní hru v roce 1992 (3. místo).

Reflexe

Útržkovitost tu nepramení prvotně z emocionálního vzrušení, z nesouvislosti vzpomínání (fragменты vynořující se nahodile z minula), ale z roztržitosti života samotného. Rodinný svět a chod je rozbitý, rozkouskovaný, nespojitý, jeho části a fáze postrádají smysluplný řád. Unifikující dikce má smysl existenciální, noetický i axiologický: signalizuje nezakořeněnost bytí, nerozlišování faktů, nedostatek jakékoliv hierarchizace hodnot. Všechno se dostává do stejné roviny.

Zdeněk Hořínek: „Postmoderní romantik J. A. P.“, *Svět a divadlo* 1993, č. 2, s. 136–137.

Stejně jako byla v *Matce* oním smrtonosným koktejlem dogmaticky a násilně prosazovaná rodinná „tradic“ spolu s „dělnáckou“ filozofií, umrtvuje sídlištní rodinu v *Pokojíčku* jakási banální apatie, podivné přežívání v absurdních, až rituálních rodinných stereotypech, které

mají zřetelné rysy „panelákového“ života. Hromada mrtvol (zde všichni tři sourozenci, Marie, Jíří a Lída) je pak jen „zviditelněním“ smrti, která je v takovém prostoru latentně po celou dobu přítomná. A co se jeví v jednání postav jako iracionální, je vlastně jen důsledkem jejich „smrtné“ nákazy. Stejně jako v *Matce*, i tady přežívají nositelé této hnilobné infekce – oba rodiče. Hra používá vypjatou symboliku: pokojíček, ve kterém se zavřela Marie, je symbolem chráněného území, pocitově prostorem ještě dětské čistoty, tichého, obyčejného štěstí, ohroženého degenerujícím okolím. Po smrti svých dětí jej rodiče arogantně zabírají a „zabydlují“.

Marie Reslová: „Nová česká hra (a tři slovenské)“, *Svět a divadlo* 1993, č. 2, s. 129.

A Pitínského mám strašně rád. Jeho věci jsou pro mne sepsaným strachem z lidí. Jsou to chasidské modlitby, které když člověk vyřiká, bojí se mñ. A jejich krutost je shovívavá. Nemyslím, že by někdo uměl v českém jazyce říci a vyřikat tajnosti lidských vztahů lépe než on... Až to bude někdo režirovat, a doufám, že lépe než já, nezapomeňte, prosím, že Pokojíček, to je i malý pokoj, malý mír, docela malinký vesmírek. Jak by řekli hebrejsky! KATANČIK ŠALOM!

Petr Lébl: „Režisér o hře Pokojíček“, in J. A. Pitínský: *Ananas – Park – Pokojíček (Tři hry z doby rozvratu)*, Brno 1997, s. 267–268.

Příznačný je pro většinu autorů znakově vymezený prostor, v němž probíhají dějové fragmenty a jednotlivé situace. Důvěrně známé a realistické prostředí pokoje v *Antilopě*, *Pokojíčku* či *Kryse* je současně světem, v němž mezi realitou a přízračnou vizí či snem nejsou žádné hranice, symbolické významy v sobě nesou i dějiště dalších her, vždy odkazující k vyčleněnosti a jistě izolovanosti od okolního světa.

Tatjana Lazorčáková: „Groteskní záznam světa (Zpráva o české dramatice devadesátých let 20. století)“, *Česká literatura* 2003, č. 1, s. 17.

Slovo autora

Chtěl jsem napsat hru, ve které by se nic nedělo, jenom rodina by seděla u stolu. Tak tam sedí a někomu spadne lžička a on říká: Spadla mi lžička, Marie. Aha, spadla mu lžička. Já ji zvednu. Dlouho zvedá tu lžičku a položí ji na talíř. V takových banalitách se to odehrávalo. Rozostřený abstraktní záznam banalit. A pak jsem tu hru, i kvůli té „Radokově“ soutěži, protože jsem neměl vůbec z čeho žít, překotně dopsal. Je to na ní vidět. Je užvatlaná. Nepovedená.

„Dialog s J. A. P.“ (rozhovor vedla Marie Reslová), in J. A. Pitínský. *Od Ameriky k Daliborovi*, Praha 2001, s. 20.

Bibliografie ohlasů

KNÍŽNĚ: M. Reslová a kol., *J. A. Pitínský. Od Ameriky k Daliborovi*, Praha 2001; Z. Hořínek, *O divadelní komedii*, Praha 2003, s. 125–130.

STUDIE: Z. Hořínek, *Svět a divadlo* 1993, č. 2, s. 135–144; M. Reslová, *Svět a divadlo* 1993, č. 2, s. 120–129; táž, *Svět a divadlo* 1993, č. 4, s. 44–53; T. Lazorčáková, *Česká literatura* 2003, č. 1, s. 13–25; K. Taroff, *Slavic and East European Performance* 2003, č. 1, s. 77–83.

RECENZE: S. Slavický, *Divadelní noviny* 1993, č. 13; Z. A. Tichý, *Mladá fronta Dnes* 18. 5. 1993; R. Hrdinová, *Večerník Praha* 19. 5. 1993; K. Štěpánová, *Lidové noviny* 19. 5. 1993; M. Hrabák, *Telegraf* 22. 5. 1993; D. Ullrichová, *Práce* 26. 5. 1993; R. Joklová, *PRO* 24.–30. 6. 1993, č. 26; (bk) [= M. Hrabák], *Telegraf* 27. 11. 1993; R. Erml, *Divadelní noviny* 1997, č. 17; týž, *Mladá fronta Dnes* 30. 9. 1997; V. Krejčí, *Moravskoslezský den* 23. 9. 1997; (TOF) [= J. P. Kříž], *Hospodářské noviny* 17. 10. 1997; J. Salvét, *Mladá fronta Dnes* 22. 9. 1999; I. Huslarová, *Rovnost* 1. 11. 1999; –mot–, *Hanácký a středomoravský den* 25. 11. 1999; J. Jurkovičová, *Sme* 12. 7. 2002; táž, *Večerník* 4. 11. 2002; Z. Uličianská, *Sme* 1. 2. 2003; J. P. Kříž, *Právo* 25. 3. 2004; N. Chovancová, *Divadelní noviny* 2003, č. 20; [anonym], *Divadelní noviny*, 2004, č. 8.

Roman Sikora

TOMÁŠ RYCHETSKÝ: NEVINNÍ JSOU NEVINNÍ

(1993)



Tomáš Rychetský (* 1965) zahájil svou literární dráhu již v polovině osmdesátých let, avšak v nesvobodných poměrech programově rezignoval na možnosti publikování, na sklonku desetiletí emigroval a získal politický azyl ve Francii. Zde krátce spolupracoval s Pavlem Tigridem, jenž chtěl první verzi dramatu *Nevinní jsou nevinní* publikovat v časopise *Svědectví*, avšak události roku 1989 přinesly náhlý obrat politického vývoje a s ním i proměnu ve vnímání literárních děl tematizujících aktuální problémy společnosti. Rychetského hra byla od počátku považována za osobité vyjádření existenciální úzkosti ze stavu „znormalizované“ společnosti, jejího

duchovního a morálního marasmu, a proto se na počátku devadesátých let zdálo, že text – dříve než mohl být zveřejněn – ztratil na uměleckém účinku. Teprve po několika letech byla objevena jeho „nová aktuálnost“, o čemž svědčí několik inscenací, jimiž se drama posléze zařadilo mezi nejhranější domácí tituly devadesátých let. Tematizací duchovního vyprázdnění, zobrazením života bez vyššího přesahu a beze smyslu, pocitů nemožnosti osobní realizace, které stojí u zrodu duševních chorob a sociální patologie, Rychetský svým způsobem předznamenal coolness dramatikou.

Drama je ontologií „nudy“, která je psychickou i sociální chorobou spočívající v ochabování životní síly nebo i její naprosté ztrátě (Alberto Moravia). Pocity nudy vyplývají z nedostatku či přímo absence vztahu ke skutečnosti, čehož přímým důsledkem je totálně svobodné a odpovědnosti zproštěné nakládání s touto skutečností. V prostoru nudy je každý předmět nebo člověk objektem, s nímž je v rámci bezbřehé, vztah postrádající volnosti možno nakládat zcela libovolně. Nuda je však nenasytná a žádá si stále nové, „nestandardní situace“ a rafinované zážitky, a protože oprostuje od jakékoliv závaznosti, zdá se být postupně všechno dovoleno. V rámci neomezených možností pak přestávají rovněž fungovat termíny jako „vina“ či „neviná“. Ti, kteří jsou za hranicemi totální svobody něčím vinni, jsou zde zcela nevinní. Nevinní jsou zkrátka nevinní. Z nezměrné pouště nudy, z pocitu netečnosti, který ovšem nepřestává hledat vztah k teritoriu, do něhož byl člověk vržen, se zrodila také ústřední postava Rychetského hry – mladík jménem Pouštní Liška.

Autor rozvrhl drama do tří dějství. Každý obraz sleduje v průběhu tří let – od roku 1987 do roku 1989 – způsob přežívání Pouštní Lišky a jeho kamaráda Fatalisty. Vedle

nich jsou postaveny dívky, které oba hlavní hrdinové terorizují a zneužívají, doslova na nich parazitují. Dívky oba mládence ochotně živí, chodí jim nakupovat, podporují je a všemožně jim pomáhají, leč především jsou pro ně prostředkem k „zabíjení nudy“ – to je hlavním motivem jejich jednání: „*Skutečně vyrovnaný člověk řeší pouze tři okruhy problémů – co si vzít na sebe, co sníst a čím se pobavit. Zato denně.*“ (127) Obě postavy jsou vyvázané z jakékoliv odpovědnosti za své jednání. Dělalí, co chtějí, jak chtějí a kdy chtějí, bez ohledů na okolí. Nacházejí se ve vyprázdněném prostoru beztlíže, ve kterém platí pouze zákon zábavy a neobvyklého zážitku.

V dialozích se mnohokrát objevuje částice „třeba“. Slovo signalizuje, že něco může být sice tak, ale „třeba“ taky jinak. Na významu slov totiž pranic nezáleží. Mezilidská komunikace je v jejich podání jen hrou se slovy, postavy dávno rezignovaly na možnosti jakéhokoliv sdělení. Také jednání v podobně neomezeném prostoru se stává pouhou hrou s realitou. Hrou, která touží zaplnovat absenci vztahu ke skutečnosti. Rámec pravidel je narušen, vždy znovu libovolně a nezávazně určen s ohledem na situaci, souhru věcí a lidí. Hra podléhá jedinému zákonu – zákonu zabíjení nudy. Jednání Pouštní Lišky s Fatalistou, které překračuje všechny meze (ty ovšem nejsou stanoveny), je sice šokující, ale v rámci hry pochopitelné. Nesmyslný či krutý čin vzniká lehce a snadno: „*Jen tak.*“ (138) I brutální zacházení s dívkami je „jenom“ zábavou, například první dějství vrcholí natíráním obou dívek černou barvou. Tento výjev jako by vypadl svým naladěním z Tarantinových filmů *Reservoir Dogs* (1992, překládán jako *Gauneři*) nebo *Pulp Fiction* (1994). V *Reservoir Dogs* je scéna, v níž učitel připoutá svou oběť k židli, pustí si Elvise Presleyho, tančí kolem oběti s britvou v ruce a nakonec jí uřízne ucho. V *Pulp Fiction* nájemný zabiják deklamuje při vraždění pasáží z Bible. Podobně Pouštní Liška v rámci „*skvělé hry*“ (138) připoutá obě dívky k židli, natírá je barvou a recituje přitom srdceryvnou parafrázi Shakespeareovy tragédie *Romeo a Julie*.

Obě postavy jsou dokonale zbaveny vědomí odpovědnosti. Morálka, láska, zákon, bůh apod. jsou prázdnými, mnohokrát zkompromitovanými pojmy. Nuda je bezedná a žádá si nové, pestřejší nápady. Každý čin, předmět i bytost se záhy obnosí jako šaty: „*FATALISTA: Všechno sme už na sobě měli... / POUŠTNÍ LIŠKA: Za pár let... / FATALISTA: Budem nosit montérky. [...] POUŠTNÍ LIŠKA: A umřeme nudou. / FATALISTA: Zkáza vyrovnaného člověka.*“ (128)

První dějství je vskutku výjimečným obrazem, který by mohl stát sám o sobě jako jednoaktová hra. Je to samostatné drama v dramatu zobrazujícím svět prorostlý nudou, svět odvztažněný a vyprázdněný. Současně představuje poměrně složitou strukturu, která unese přenos postav z jednoho místa („*Dočasně doupě Fatalisty*“, 123) do druhého („*Typický dívčí pokoj*“, 130). Komplikovanost této části spočívá i ve stránce významové. Hrdinové převážně se prezentující jako postavy neangažované začínou v určitém momentu přemítat o úniku ze současného stavu. Zejména jednání Pouštní Lišky překvapuje závažností vysloveného: „*Jde o svobodu jednání. Přes-*

něji o rozměry prostoru, v němž můžeme svobodně a bez většího rizika jednat.“ (133) Paradoxně však takovou svobodu bez rizika poskytuje prostor, který obě postavy obývají. Ironií osudu jsou Pouštní Liška s Fatalistou svobodní uprostřed totalitního zřízení. Je zároveň otázkou, zda by jejich únik (emigrace?, sebevražda?) nebyl jen dalším nápadem, jímž je možné „zabít nudu“...

Druhé dějství (odehrává se o rok a půl později v bytě Pouštní Lišky) je intermezem, zastavením mezi začátkem a koncem hry. Chybí v něm původní rezonér Fatalista a objevují se nové dvě dívky: Julie a Milena. Rychetský začíná druhé dějství tam, kde první skončilo: imaginární Julii vystřídá Julie skutečná, na parafrázi Shakespeara navazuje interpretace Havlovy *Audience* (není explicitně vysloveno). Postavy obklopuje podobný, „neuvěřitelný nepořádek“ – na podlaze se válí „odpadky, nedopalky, zbytky nedojedených potravin, špinavé prádlo, čisté prádlo, knihy, časopisy, nádobí a různá jiná svinstva“ (139). Na rozdíl od prvního dějství je však druhé statické a filozofující. Je zrcadlem dějství prvního, avšak nudu v něm autor netematizuje prostřednictvím zvrhle obnažených výjevů, nýbrž o nich neustále hovoří.

Pouštní Liška je v druhém dějství představen v poněkud jiném odstínu: jako mladý intelektuál s ironickým nadhledem. Skutečnost – ať uměleckou, nebo běžnou – vidí jasně a přímočaře jako nekonečnou nudu, jež nestojí za víc než nezávazné hraní. Ve svém jednání připomíná postavu Norberta z Ondříčkova filmu *Samotáři* (1999), který se na svět dívá s cynickým nadhledem a „balí holky“ na zajímavé řeči. První polovinu druhého dějství tvoří téměř výhradně monolog hlavního hrdiny. Ten Julii předestírá své názory, a ač se mohou zdát sebevíc sofistikované, jsou jen další, o něco rafinovanější hrou se slovy. Rafinovanou tím, že zdánlivě odkrývá část svého vnitřního světa a dezorientuje tím Julii, která je zmatena z jeho paradoxně nevážného podbarvení řeči. Hrdina už není Romeo citově atakující Julii, ale herec, jenž si zahrává s realitou vybranějším způsobem. Jeho filozofie vážnosti je dalším převlekem, který v pravou chvíli odkládá. Jakmile přichází Milena, okamžitě mění tón i způsob řeči a z vnímavého intelektuála se rázem promění v necitu, který Julii velmi drsně vyprovodí ze dveří: „V pravé chvíli. My už si toho s Julii stejně nemáme moc co říct. [...] Bohužel... Já ti zavolám.“ (144)

Milena vypráví o tom, jak se Pouštní Lišce podařilo zničit jednou ze svých her na „nestandardní situace“ (145) život Renaty, která se pokusila spáchat sebevraždu. Pouštní Liška reaguje nejprve tak, jak je u něho zvykem: cynismem a ironií. Posléze, náhle závažnělý, v touze po demonstrování opravdovosti svých citů k Mileně, přinese kočku a zapálí ji. Jedná se znovu o další z řady brutálních excesů, hrdina však tentokrát zůstává uzavřen ve své „hře“ sám.

Třetí dějství, odehrávající se opět o rok a půl později, je obrazem naprosté samoty. Nacházíme se v „posledním útočišti Pouštní Lišky“. Prostor jeho života se změnil: je roztržštěn „křivými zrcadly“, které „pokrývají obě boční stěny“ (149). Na konci hry je opět doprovázen Fatalistou, avšak jejich „hry“ skončily. Dívky za nimi přestaly

chodit, také nápady k povyražení jim došly: „*Vyčerpali sme možnosti*,“ říká Fatalista (151). Pouštní Liška je umrten, chybí mu „*fabule, děj*“ (150). Nuda, která byla pro jejich přežívání v jistém smyslu hybným momentem, je zcela pohltila. Už je jedno, jestli je jaro či zima, čas ztratil na významu. Oba již nejsou schopni činu. Zbývají už jenom sny a vzpomínky. Realitu „lumpáren“ střídá realita snu a vzpomínání. Nemají nikoho, kdo by byl ochoten s nimi sdílet jejich nudu. Jsme na úplném, beckettovském konci hry. Pouštní Liška dospívá k poznání: „*Svoboda je stav prožívání totální prázdnoty... Prostor zbavený povinností, závazků, vazeb, zaujetí, odhodlání, vášní, úzkosti [...] tužeb, víry*.“ (154) Je to stav od reality odpoutaného, anulovaného bytí, které váží možná tolik co „*litr vzduchu*“ (154). I jazyk reprezentovaný *Pravidly českého pravopisu*, z nichž na závěr předčítá Fatalista, je arbitrární, absurdně směšná a s realitou nekorespondující konstrukce. Vše končí smíchem a nemožností mluvit (155). Volání o pomoc vyprchává a mizí bez odezvy.

Nevinní jsou nevinní byli psáni v předvečer historického přelomu režimů. Rychetský zaznamenává skomírající a otupující nudu, která byla vnitřním proudem někdejšího totalitního zřízení. Z žánrového hlediska hra osciluje mezi absurdním dramatem beckettovsko-havlovského typu (absence smyslu a vztahu k realitě, odcizenost, vyprázdňenost, nehybnost) a coolness dramatikou, která je novou podobou naturalistického a psychologického dramatu a jejíž vlna proběhla českou činoherní dramaturgií na konci devadesátých let.

Ukázka

FATALISTA: Víš kolik váží jeden litr vzduchu?

POUŠTNÍ LIŠKA: Proboha! Co to zase čteš?

FATALISTA: Pravidla českého pravopisu. Školní vydání.

POUŠTNÍ LIŠKA: Aha.

FATALISTA: Jednacíadvěstědevadesátitřítisíciny gramu. Představ si, jak je těžkej! Litř vzduchu. A co ho nad námi je!

(*Pomlka.*)

To je ještě lepší než Tekumseh. Třeba tohle – poslouchej – síly míru jsou nepřemožitelné.

(*Fatalista propuká v řehot. V přestávkách mezi salvami smíchu vyráží jednotlivá slova.*)

A paks ... svítá ... dobrá ... mladost – radost.

(*Další salva smíchu. Na chvíli umlká. Pomlka. A znovu smích. A ještě hlasitěji než předtím.*)

Pište, jen bude-li u vás něco nového!

(*Teď už vyprskne i Pouštní Liška. Fatalista není k zastavení.*)

Šel na ryby a ulovil – rýmu!

(*Slzí smíchy. Oba dva.*)

Obžalovaný, víte vy vůbec, proč jste tu?! ... Nebo tohle... hej! Haló! Běda! Konečně! Ticho!

Pomoc!!

(*Další výbuch smíchu. Pouštní Liška se plácá do stehén.*)

Nebo – děti, ty měl odjakživa rád!

(Zalykají se smíchy. Nemohou ani popadnout dech.)

Ztrouchnivělý strop nad chlívem to nesnesl – a milý bratr se propadl stropem do chlěva! Není více dobré stařenky!

(Pouštní Liška se smíchy skutálí s pohovky.)

Já už nemůžu... dělej dobré, i když tě nikdo nevidí!!!

(Pouštní Liška leží na břiše a buší pěstmi do podlahy.)

POUŠTNÍ LIŠKA: I když tě nikdo nevidí!!! Ježíšmarjá!!!

FATALISTA: Já už fakt nemůžu! Babička, chuděrka, byla už jako pára nad hrncem!!!

(Pouštní Liška se v novém záchvatu smíchu převrací na záda, rukama se drží za břicho a nohama kope do vzduchu.)

(154–155)

Vydání

„Nevinní jsou nevinní“, in *Svět a divadlo* 1993, č. 3, s. 121–157; 2. vydání in *Česká divadelní hra 90. let* (ed. M. Reslová), Divadelní ústav, Praha 2003, s. 9–69.

Uvedení

Premiéra 27. 6. 1995 – A studio Rubín Praha, r. Jan Antonín Pitínský.

Další uvedení:

12. 10. 1997 – A studio Rubín Praha, r. Ondřej Pavelka.

10. 5. 1999 – Janáčkova konzervatoř, r. Ivan Krejčí.

10. 9. 2000 – Městské divadlo Karlovy Vary (Rockový klub Propaganda), r. Ivan Krejčí.

Ceny

Cena Nadace Alfréda Radoka v soutěži o nejlepší původní hru v roce 1992 (2. místo).

Reflexe

Zčásti autobiografická reflexe života v extrémní „svobodě“ – bez práce, bez starostí a vazeb – silně evokuje tehdejší společenskou agónii (plány na emigraci). Zároveň jsou oba hrdinové, [...] typy nadčasovými. Jejich ještě dětinské sny o dobrodružství, jejich nuda a provokativně hravá vzpoura proti „zavedeným způsobům“ se jen propadají k agresivitě a skepsi. A touha po stále silnějších zážitcích u nich stupňuje krutost – zacházení s holkami začíná připomínat týrání zvířátek.

Marie Reslová: „Inscenace, jež ohledává možnosti extrémní svobody“, *Mladá fronta Dnes* 4. 7. 1995, s. 19.

Jejím materiálem je syrová, autentická zkušenost vykořeněného životního stylu, který postrádá vědomí řádu, berličku společenské konvence i vizi budoucnosti. Značně asociální život dvou inteligentních kamarádů, [...] je redukován na to „co si vzít na sebe, co sníst a čím se pobavit“.

Zábavu pro ně představují hlavně kruté hrátky s děvčaty, o která nemají nouzi. Bezbřehá nuda, kterou zažívají, má ovšem nejen (a)sociální, ale i existenciální dimenzi.

Ondřej Černý: „Potrestaní nevinní“, *Týden* 1995, č. 30, s. 53.

V první části je řeč o svobodě pojaté jako nekonečný rezervoár možností a času. Oba protagonisty od ostatního světa izoluje hluboký spánek a jejich nory z lůžkovin a matrací. Jídlo, pití a cigarety jim většinou přinášejí návštěvy, nebo oni sami na „návštěvy“ vyrazí. Ostatní, vesměs dívky – pečovatelky, jsou objekty jejich krutých žertů. Tři z dívek jsou nakonec spoutány a s roubíky v ústech proměněny začerněním obličejů v „Julie“. Na nich demonstruje Pouštní Liška – Romeo svůj hlavní problém: mezi ním a světem je tma, v níž „jsou všechny Julie černé“.

Josef Mlejnek: „Svoboda jako stav totální prázdnoty“, *Práce* 11. 7. 1995, s. 13.

O čem tedy jsou Rychetského *Nevinní*? Dva mladíci [...] vyhlásili světu svou soukromou válku: odmítají vstoupit mezi dospělé, hrát s nimi onu „šaškárnu“, jak říkával kdysi jejich mladistvější předchůdce Holden z románu *Kdo chytá v žitě*. Jakkoliv dnešní mladíky sužuje obdoba úzkost z „nejapné vážnosti“ života, jejich sebeobranná gesta jsou již rafinovanější. Jejich zbraní je infantilní, narcistně hravý cynismus, s nímž zabíjejí čas ve svém bytě, případně i čas druhých, když vyrazí na přepadovou návštěvu. Oběťmi se stávají poněkud prostodušší dívky, které by naopak braly cokoliv v životě vážně.

Richard Erml: „Ohněm proti nejapné vážnosti světa“, *Mladá fronta Dnes* 21. 9. 2000, s. 17.

Bavit se – každý den, každou minutu života – jediné to má skutečný smysl. Život totiž není nic než sbírání zážitků (všeho druhu), a kdo jich nasbíral nejvíc, žil lépe a úspěšněji. Pouštní Liška s Fatalistou to vědí, vědí, jak užít život plnými doušky. [...] První dějství, ve kterém se Pouštní Liška zaklíná „*Pojedeme pryč*“, napsal Rychetský ještě v době, kdy netušil, že dostane příležitost emigrovat. Ovšem problém Pouštního Lišky není v tom, že by žil v nějakém totalitním zřízení. V textu není o místě či době děje ani zmínka a hra by se mohla odehrávat v kterékoliv zemi od Východu na Západ. Způsob života, který vede, není protestem proti nějakému režimu a nemusí si připadat, že je pro něj pronásledován. Naopak, ostatní ho prostě opustí, nechají ho jeho osudu, prostě ho nechají žít.

Václav Šebesta: „Tomáš Rychetský...“, *Svět a divadlo* 2003, č. 1, s. 37 a 40.

Slovo autora

O čem hra je?

To není zase tak jednoduchá otázka. Nejrychlejší odpověď zní: O nudě. Psal jsem ji od roku 1987 – částečně v Praze a částečně v emigraci –, a nebýt toho, že jsem dostal šanci ve *Svědectví*, asi bych ji nikdy nedokončil. Psaní bylo pro mne autoterapií. Psal jsem o sobě a o zcela konkrétních lidech a událostech. Není to generační manifest ani antidrama. Jsem to já.

[...]

Jak by se tedy podle vás měla hra interpretovat?

Jednou je napsaná a záleží na každém, jak ji přečte. Nemám z ní nějaký sentiment. Podle mne by se žádná hra vůbec nemusela interpretovat. Mělo by se přesně zahrát to, co je napsáno, a vedlejší sdělení či další významy nehledat.

„Nudím se“ (rozhovor vedl Vladimír Hulec), *Večerník Praha* 27. 6. 1995, s. 4.

Bibliografie ohlasů

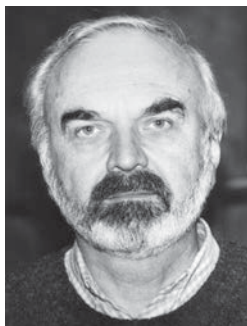
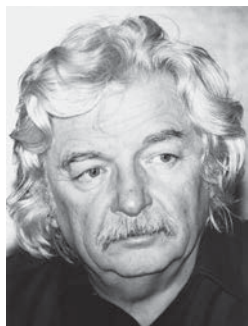
STUDIE: M. Reslová, *Svět a divadlo* 1993, č. 2, s. 120–129; táž, *Svět a divadlo* 1995, č. 5, s. 70–80; L. Jungmannová, *Revue Labyrinth* 1999, č. 5–6, s. 180–185; T. Lazorčáková, in *Pohledy – Punkty widzenia*. Sborník přednášek o divadle a filmu, Olomouc 2000, s. 39–53; táž, *Česká literatura* 2003, č. 1, s. 13–25; V. Šebesta, *Svět a divadlo* 2003, č. 1, s. 36–41.

RECENZE: H. Albertová, *Czech theatre* 1994, č. 8; R. Erml, *Reflex* 1995, č. 30; O. Černý, *Týden* 1995, č. 30; V. Hulec, *Večerník Praha* 27. 6. 1995; J. Kerbr, *Lidové noviny* 29. 6. 1995; K. Patková, *Večerník Praha* 29. 6. 1995; M. Reslová, *Mladá fronta Dnes* 4. 7. 1995; J. Škorpil, *Denní Telegraph* 4. 7. 1995; J. Mlejnek, *Práce* 11. 7. 1995; R. Erml, *Mladá fronta Dnes* 21. 9. 2000; Z. A. Tichý, *Mladá fronta Dnes* 19. 10. 2000; M. Reslová, *Divadelní noviny* 2000, č. 17; A. Zemančíková, *Literární noviny* 2000, č. 43; J. Kerbr, *Svět a divadlo* 2001, č. 1.

Martin Pšenička

JÁRA CIMRMAN – LADISLAV SMOLJAK – ZDENĚK SVĚRÁK: ZÁSKOK

(1994)



Dvanáctá hra Divadla Járy Cimrmana *Záskok* obrací divákovu pozornost do prostředí divadla samého, přesněji řečeno k herecké společnosti Lipany, se kterou Cimrman na přelomu devatenáctého a dvacátého století cestoval po českém venkově. Pro diváka to ostatně není prostředí zcela neznámé, s touto společností se setkal například již ve hře *Němý*

Bobeš: „V roce 1891 napsal Cimrman pro svou kočovnou společnost Lipany divadelní hru [...]. Společnost měla hru na repertoáru až do 5. prosince téhož roku, kdy se herci rozešli po okolních vesnicích dělat Mikuláše. Cimrman jim zapomněl sdělit místo srazu, a tak se společnost – s příznačným názvem ‚Lipany‘ – po tomto datu již nesešla.“¹⁷⁸ Po žánru opery a operety se tak Zdeněk Svěrák (* 1936) a Ladislav Smoljak (* 1931) dostávají ke specifickému žánru her pro venkovské kočovné společnosti.

Záskok je klasicky tvořen seminářem, tentokrát o Cimrmanově dramatické a divadelní tvorbě, poté následuje přehled a konečně i „rekonstrukce“ Cimrmanova dramatu *Vlasta*. Hra je založena na principu divadla na divadle, což naznačuje již podtitul hry: *Cimrmanova hra o nešťastné premiéře hry Vlasta*. Tento stavební princip se ostatně v cimrmanovských hrách objevil mnohokrát, na vzájemném vnořování her je založena hra *Němý Bobeš* (1971), nejdůsledněji se s „divadlem na divadle“ – v tomto případě s prvky psychodramatu – pracuje v „léčebném divadle“ *Lijavec* (1982).

Výchozí situací přehledy i hry samé je nenadálý útěk herecké dvojice těsně před premiérou hry, což principál řeší tím, že na „záskok“ najme slavného herce Karla Infelda Prácheňského, který ovšem nezná text hry. Výpadky z role, zapominání replik, hercova neorientovanost v ději i v samotných postavách dramatu, náhlé paměťové fixace na jiné hry atd. se stávají rámcem hry *Vlasta*, současně tvoří jeden z nosných dějotvorných a rytmizujících motivů. Samotná Cimrmanova hra je pak založena na

¹⁷⁸ Smoljak, Ladislav – Svěrák, Zdeněk: *Němý Bobeš aneb Český Tarzan*, Praha 1993, s. 5.

několika málo motivech, které se ve stále se zrychlujícím tempu vrší, opakují a gradují se vzrůstající mírou trapnosti.

Autoři si především pohrávají s pokleslými postupy a klišé dramatické literatury devatenáctého a počátku dvacátého století (zlý nevlastní otec, který se oženil kvůli majetku; nešťastná láska; spor o dědictví; nucený odvod na vojnu; zamilování na „první pohled“ apod.). V *Záskoku* dále nacházíme většinu postupů, jež jsou typické pro cimrmanovskou poetiku. Připomeňme především oblíbenou hru se zklamaným očekáváním diváka, nepřiměřenost (detaily ještě zesílenou), neočekávané přechody mezi nekoherentními vrstvami (např. v dialogu Hamleta bez Hamleta stojí uvozující věty proti replikám samým), spojování neslučitelného (např. k rozpoznání falešného otcovství slouží spolu s klišovitým motivem ráčkování vědecký argument: „*Mach měl, přátelé, tak malou hemživost, že mě to nad mikroskopem až rozesmálo.*“ 71), zaměňování následků a příčin či průvodních znaků jevu a podstaty jevu, podivnou, ale i přesně opačnou významovou hierarchii od podstatného k marginálnímu (např. historický omyl datace vzniku Roudnice jako důkaz nepřijatelnosti hry *Čechové na Řípu*) aj. V *Záskoku* se setkáme i s oblíbenými kontrasty, jež vznikají falešným očekáváním vnímatele vyvolaným předchozím kontextem, jemuž se v odpověď dostane prvek ze zcela jiné stylové vrstvy.

Stylotvorná cimrmanovská ironizace vědeckých postupů, dovedených do dokonalosti po formální stránce, je tématem části přednáškové, v níž jsou jako obvykle s důrazem na faktografickou správnost dokazovány marginálie studií ad fontes, tj. tentokrát citáty z místní kroniky i korespondence, ale též přidaného rejstříku – formálně dokonalého až k absurditě. Číslo stránek v něm nahrazují citáty ze hry. Čtenáři je tak ušetřeno větší množství práce, než žánr rejstříku předpokládá. To, co by se o údajích dozvěděl pracným listováním v samotném textu, najde již v rejstříku. Jediné, co rejstřík postrádá, je výpovědní hodnota a smysluplnost daného citátu. Formální dokonalost je tak popřen smysl i funkce rejstříku. (Opět kontrastně vedle sebe stojí v rejstříku položky přesně naplňující zmíněný princip a položky obsahující téměř relevantní informace – Vlasta × Vlastička.)

Jazykové hříčky, nečekaná slovní i větná spojení, tak jak je v cimrmanovských hrách obvyklé, jsou východiskem scény časově přetažené až za okamžik vyhrocení výstupu nebo opakované narážky (např. upřímné skleněné oko, hra s úslovím „ráčkují jako vejce vejci“ aj.). Nechybí ani hra s mluvícími jmény (Ota Plk, Vypich, Infeld – Prácheňský asociuje barona Prášila), s pseudonymy Cimrmana-dramatika (Adalbert Kolínský, Eliška Kutnohorská) či s tituly jeho adaptací klasických dramát pro podmínky herecké společnosti (z Nory se stává Nor, z Alibaby „samotář“).

V *Záskoku*, což je charakteristické pro cimrmanovskou poetiku, se hraje se samotným žánrem hry, tedy hry vhodné a obvyklé pro kočovné herecké společnosti. Tím je – jak napovídá podtitul *Vlasty* – vesnický obrázek. Nejen nepatřičné detaily, ale i klišovité dodržování pravidel staví žánr na hlavu: šikovatel Vogelanz se sice

zamiluje na první pohled a na celý život, ale již mu nevádí „malý detail“, totiž že jeho vyvolená je muž... Téměř každá postava má své tajemství, jež je ve hře odhaleno. Celý děj je založen na odhalování jednotlivých záhad, stupňovaných od méně závažných k nejzávažnějším, které postupně mění celou situaci. Nechybí tak např. motiv nemanželského dítěte, jehož skutečného otce poznáváme podle signifikantního znaku ráčkování, což je stupňováno odhalením pravé identity dítěte, při němž se uplatní oblíbený motiv záměny syna za dceru (ve snaze uchránit ho před válkou), což pak vše spojí spor o dědictví.

Dodržovány jsou hlavní charakteristiky postav příslušné komedie omylů: např. Vavroch je vychytralý bývalý podruh, jenž se přiženil do bohatého statku a čeká jen na smrt ženy, kterou se – dle své danosti vyplývající z typu padoucha – snaží uspišit; jeho milá Helga je povětrná žena z hospody; podruh Bárta, šlechtitelský rodinný přítel, nešťastně zamilovaný do statkářské dcery, zachraňuje situaci; dcera Vlasta je ve skutečnosti muž ukrývající se ze strachu před válkou celý život v ženské identitě, ve hře pak nalezneme skutečného otce apod. Kliše je tolik a jsou tak pečlivě dodržována, až se stávají parodií sebe samých.

Každá postava je určena minimem znaků, u postavy Vavrocha ovšem převládá – v rámci principu ‚hry ve hře‘ – nad charakteristikou postavy samé charakteristika jejího představitele: „hvězdného“ herce Prácheňského, neschopného zapamatovat si text role. Jeho tápání, omyly, záměny replik i křečovitá snaha zachránit situaci rytimizují hru *Vlasta* a místy upozadují text hry samé, především pak při výstupech nápovědy, ztělesněné postavou zvědavého invalidy Karáaska, jenž se zjevuje ve stále zrychlujícím se tempu jako ‚deus ex machina‘, aby zachránil představení: „*PRINCIPÁL: [...] A pro vaše uklidnění, mistře: když bude nejhůř, my praktikujeme takový osvědčený trik – roli zvědavého invalidy. V případě, že se drama na scéně nedejbože rozklídí, víte, kdyby nám to úplně vykolejilo, já sem vjedu a nasadím to zpátky na koleje.*“ (36)

Primitivní prostředky divadelní iluzivnosti, které bývají běžně zrakům diváků ukryty, jsou zde nejen zveřejněny, ale navíc metatextově slovně reflektovány (s obdobným principem se můžeme setkat již ve hře *Dlouhý, Široký a Krátkozraký*). U *Vlasty* nalezneme zmíněný postup vygradovaný na druhou. V předehře se tematizuje knír u mužského představitele Vlasty, jenž není ochoten se oholit. Knír je nejen obvyklým „kostým“ mužského představitele ženské postavy, ale ve hře samé nese dějotvornou funkci – je znakem chlapce převlečeného za dívku. Oproti podstatě divadelního provozu tak nahrává otevřenému a přiznanému odkrytí toho, co by mělo zůstat očím publika utajeno a skryto. Otvírá pole kouzlu přiznané naivity a trapnosti, za níž se nikdo – tvůrci ani recipienti – nestydí.

Metatextovost se projevuje ve hře s ikonami dramatu českého i světového: v nepatřičných replikách Prácheňského se objeví hry Ostrovského, *Maryša*, *Lucerna* i *Revizor*. Stejně jako i v ostatních dramatech pracují Smoljak a Svěrák s obecně známými, „školními“ znalostmi kulturně-historických faktů, pro diváka je proto snadné pochopit

a „přečíst“ skrytý kontext, což je nutnou podmínkou pro recepci cimrmanovské poetiky, k níž neodmyslitelně patří divákův pocit, že je součástí zasvěceného dialogu.

Příznačné je křížení času a prostoru dramatu s reálným časoprostorem inscenace (doslova zlidověly především přesně načasované komentáře Prácheňského: „*Že v Českých Budějovicích by chtěl žít každý? [...] Co je to za blbost? Byl jste někdy v Budějovicích?*“, 32n.). Určující je opakující se princip hodnocení textu hercem-postavou, invalida Karásek je po svém několikanásobném nuceném výstupu tak vyveden z míry, že vypadne z pracně zachraňovaného textu: „*Taková krásná hra, a on ji úplně zničí! Ty šmíráku šmírácká, za to chceš ty krvavý peníze?!*“ (72) Markantní jsou dané záměny časoprostoru především ve scéně ze semináře Hamlet bez Hamleta, založené na stále potřebě upravovat klasické texty insitním způsobem, neboť v Cimrmanově družině je trvalý nedostatek herců. Postavu Hamleta lze vynechat jediným gestem: Hamlet se schoval, k tomu, aby divák nepřišel o žádnou Hamletovu repliku, poslouží nejprostší uvozovací věty oproštěné od všech ostatních významů. Neslučitelný kontrast je po chvíli komentován postavami, nejprve v duchu upraveného dramatu, byť jazykem odlišným od původního dialogu dramatu, posléze se přenese přes hranice dramatu k reálnému času inscenace: „*Víš, jak je užvaněnej... Až hrůza. Vím přesně, jak šroubovaně by na mou prostou otázku odpověděl. To je sloh! My ho neměli dávat studovat... Kdo to přeložil, prosím tě? Nějakej Lukeš.*“ (8) Na chvíli je tak přerušena společná hra na dobu Cimrmanova dramatu. Klíčové je však přijetí scénky u dobového publika. Propadla, jak jinak, ale ne pro primitivizaci úpravy textu, ale přesně naopak – divákům nedělalo problémy uvěřit v reálnou existenci schovaného Hamleta při konkrétní inscenaci, ale zcela v daných intencích je rozhořčila neochota herců jít Hamleta hledat. Úprava *Hamleta* se neseťká s neúspěchem pro svou infantilní úroveň, ale proto, že Cimrman přesně odhadl úroveň svého publika, které mu uvěří až příliš. Stejně tak rozhlasovou scénku o záletném Křižíkovi zhatí až přítomnost paní Křižíkové na repríze.

Publikum, se kterým zde Cimrman počítá, je vesnický či maloměstský divadelně nezkušený divák, jehož recepce je insitní – spoluprožívá drama se svými hrdiny. Jde se podívat na komedii či velké drama a pokládá postavy za skutečně existující. Cimrman si neidealizuje ani diváky, ani své zaměstnance. Obě skupiny je třeba vzdělávat, diváky i bavit.

Ani v *Záskoku* se tak postava Cimrmana nezpronevňuje údělu tvořivého velikánovlastence, který nemá na růžích ustláno a většinu tvůrčího života vyplňuje snahou o zmírňování nezdarů. Tak jako přichází vždy až druhý se svými vynálezy a zůstává pouze neznámým spolutvůrcem většiny podstatných objevů své doby, v *Záskoku* coby principál musí čelit skutečnosti početního nedostatku herců i jejich nízké umělecké úrovni. Kromě obvyklých mystifikačních a demystifikačních postupů cimrmanovské poetiky zde přistupuje nový prvek daný prostředím divadelní kočovné společnosti, a to kromě známé komunikace Smoljaka a Svěráka s publikem, komunikace

Cimrmana se svým publikem, kterému se v intencích herecké společnosti snažil se skrovnými prostředky nejen prezentovat vlastní tvorbu, ale i přiblížit klasická světová dramata. V modifikaci funguje didaktický vzdělávací a osvětový princip veškerého Cimrmanova jednání, vrcholící hereckým desaterem, jehož body se jako praktická demonstrace řečeného (spolu s dalšími motivy semináře) uplatňují ve hře samé. V *Záskoku* je nepřímo tematizován vhodný způsob jevištní a inscenační praxe zaujatého a prožitého podehrávání Cimrmanových děl, jež neruší principálůva herecká družina, ale slávou ověřený rutinér Prácheňský, jehož každý výstup bez ohledu na množící se trapasy stereotypně znakově uvádí potlesk. Jako by se ozvěnou vracela Cimrmanova důvěra z *Lijavce*, kdy svou hru odkazoval budoucnosti: „...*takovým mladým, no možná, než se to k nim dostane...*, *takovým nadaným hercům. A jestli ti se mé hry chopí, mohu klidně spát...*“¹⁷⁹

Ukázka

Hamlet bez Hamleta

[...]

KRÁLOVNA: Zlá novina, králi! Hamlet se nám zase schoval.

KRÁL: Škoda, chtěl jsem mu zrovna říct:

Co ty, Hamleto, synovče a synu?

Cože tě pořád obestírá chmura?

Ale jako bych slyšel, co na to řekne:

Naopak, vždyť jsem na výsluní přízně.

KRÁLOVNA: Ano, to je celý on. A víš, co já bych mu na to řekla?

(7–8)

Herecké desatero

[...]

2. Pamatuj, že na jevišti se většinou jmenuješ jinak než v životě. Je dobré znát i jména ostatních figur.

[...]

4. Za předměty házené na jeviště neděkuj.

5. Po nápovědě neopakuj všechno. Některé věty patří kolegům.

6. Na záchod jdi před představením, ať potom při hře necouráš.

(26–27)

BÁRTA: Pane doktore, neříkejte tady před Vlastičkou naplno, co mi je, ale vysvětlete mu, že nejsem schopen vojenský služby.

¹⁷⁹ Cimrman, Jára – Smoljak, Ladislav – Svěrák, Zdeněk: *Lijavec*, Praha 1992, s. 64.

VYPICH: Je to tak. Bárta má vadu.

VOGELTANZ: Jakou vadu?

VYPICH: Když on nechce, abych to tady před Vlastičkou říkal.

VLASTA: Mně žádná vada nevadí. Stejně si Bárta nevezmu. Bárto, jestli Tě to zachrání před vojnou, ven s tím.

BÁRTA: Dobrá, když ven s tím, tak ven s tím. Mám skleněné oko. Podívejte. (*Sáhne si na levé oko, „vyjme“ ho z důlku a podá ho šikovateli. Stojí tu s levým okem zavřeným.*)

VOGELTANZ: (*se zájmem si prohlíží atrapu skleněného oka na své dlani.*) Pěkná věcička. Takový kousek skla, a člověka to zachrání od vojny. (*Podává ho doktorovi.*)

VYPICH: Já to oko znám. Dal jsem ho vybrousit v Jablonci. Na míru.

VLASTA: Můžu se také podívat? (*Šikovatel jí ho podá.*) Hezké. Takové upřímné. (*Vlasta se nakloní nad duchny.*) Maminko, podívejte, Bártovo oko! (*K ostatním*) Líbí se jí. (*Vrátí oko Bártovi, ten na ně dýchne, vyleští ho o kalhoty a zase si ho nasadí.*)

(48–50)

Vydání

Záskok. Cimrmanova hra o nešťastné premiéře hry Vlasta, Paseka, Praha – Litomyšl 1994; ukázka in *Svět a divadlo* 1994, č. 2, s. 112–116.

Uvedení

Premiéra 27. 3. 1994 – Žižkovské divadlo T. G. Masaryka v Praze, r. Ladislav Smoljak.

Reflexe

[...] cimrmanovské divadelní pábení opřené o pseudovědecké a pedagogické rétorické projevy a výjimečně dokonalé a propracované fabule Mistrových děl, v nichž se přesně mísí vysoké s nízkým ve všech rovinách, vytváří tak široký prostor pro komické projevy nejružnějšího druhu, že umožňuje iluzi dokonalého srozumění mezi jevištěm a hledištěm. Každý si totiž najde své. [...] bují jazyková hravost, nejružnější verbální hříčky a potěšení ze surrealistických slovních spojení [...] radost z manipulování konkrétními historickými postavami a fakty a jejich zasazování do stále nových kontextů [...] absurdita je účinně překládána z jazyka literatury do jazyka divadla. [...] pod vším hravým i dravým blbnutím je tu od počátku jakási noblesa, díky níž se ani gagrantuovsky obžerné setrvávání ve sférách nízkého nestane surovým či odpuzujícím. Díky této noblese má obecenstvo odvalu přistoupit na nabízenou hru, ať je právě jakákoliv. A vůbec mu nevadí, že už dávno prohlédlo, oč tu vlastně jde.

Eva Stehlíková: „Jedno oko nezůstalo suché“, *Svět a divadlo* 1994, č. 2, s. 108 a 109.

Divadelní tvary cimrmanovských her vycházejí z bohatých ochotnických tradic; důsledně naivistická scénografie čerpá z poetiky malých venkovských souborů [...]. Režie využívá této iluzivní „nedostatečnosti“, v jejím rámci však pracuje, komponuje, tvoří inscenace. Herectví je v podstatě ochotnický parodické. [...] Český humor měl v dílech svých nejlepších představitelů

vždy legraci z těch, kteří se brali příliš vážně. Cimrmanovci tak činí důsledně, v ohnisku jejich očišťujícího smíchu je i divadlo jako instituce. [...] Doménou Smoljaka a Svěráka je především slovo. Tvůrčím způsobem vstřebali rutinní klišé různých jazykových sfér [...], osvojili si základní schémata literárních i divadelních žánrů a „zlehčují“ jejich standardní logiku.

Jan Kerbr: „Cimrmani v roce 1993“, *Svět a divadlo* 1994, č. 2, s. 80.

Slovo autora

Proč si ve svých hrách a seminářích tropíte právě z vědecké [...] důstojnosti nejmíc legraci?

Ladislav Smoljak: Myslím si, že ani tak nepěstujeme parodii vědeckosti. [...] U nás se tam tahle rovina dostala tak, že v pojednání o neexistujícím Cimrmanovi adorujeme hloupost, a čím je ta hloupost adorována vědeckěji, tím víc vysvitne ta neadekvátnost. Proto se stavíme na vědecké piedestaly. Ale vědeckost není naše téma.

„Nejoblíbenější učitelé v Čechách“ (rozhovor vedl Karel Král), *Svět a divadlo* 1994, č. 2, s. 97–105.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: E. Stehlíková, *Svět a divadlo* 1994, č. 2, s. 106–111.

RECENZE: J. Kerbr, *Divadelní noviny* 3. 5. 1994, č. 9; M. J. Švejda, *Reflex* 1994, č. 16; (br) [= J. Kerbr], *Lidové noviny* 14. 3. 1994; M. Mlíkovský, *Lidová demokracie* 18. 3. 1994; Z. A. Tichý, *Mladá fronta Dnes* 29. 3. 1994; R. Hrdinová, *Večerník Praha* 31. 3. 1994; V. Polednová, *Svobodné slovo* 1. 4. 1994.

Eva Formánková

ANTONÍN PŘIDAL: SÁŇKY SE ZVONCI - HRA S DOPISY

(1994)



Básnické drama *Sáňky se zvonci* patří k těm současným literárním dílům, která vlivem politických okolností mohla být poprvé zveřejněna až mnoho let po svém vzniku. Hra byla na počátku sedmdesátých let zařazena do dramaturgického plánu Divadla za branou, avšak likvidace scény (1972) a kulturní politika let normalizace způsobily odklad inscenování i vydání hry o více než dvacet let.

Antonín Přidal (* 1935) na sebe nejprve autorsky upozornil jako básník (*Neznámi ve městě*, 1966; *Smrt na ostrově*, 1966), posléze i jako dramatik lyrického založení (*Všechny moje hlasy*, 1967; *Sudičky*, 1968; *Holubí starosti*, 1968),

který ve svých dramatech usiluje o maximální sladění diváka s vlastním viděním zobrazované skutečnosti. Dramatické napětí v jeho hrách nebývá tvořeno zápasem – sporem zaujatých a typově či ideově vyhraněných postav, nýbrž vzniká jejich (ve své podstatě nekonfliktním) setkáváním, charakteristická je přitom jejich zaujatost pro svou „jedinečnost“. V dramatu sledujeme vývoj, jak se tyto „jedinečnosti“ přibližují, odlišují či vzájemně ruší. Dialogy se odvíjejí nelineárně, hrou asociací. Mezi jednotlivými replikami jsou potlačovány příčinné souvislosti, což nese významové poselství o ztrátě perspektivy a rozpadu kauzality a smyslu, o neschopnosti člověka vidět svět i sama sebe v určité jednotě a řádu. Velmi často bývá také znejasněna (či přímo popřena) hranice mezi realitou a snem, mezi objektivní skutečností a subjektivní představou. Pro postavy Přidalových dramát je proto charakteristické, že si nejsou jisty povahou světa, v němž se pohybují, ba nejsou si jisty ani samy sebou (*Pěnkava s Loutnou*, 1978; *Sen ve třech*, 1991). Nemohou se skutečnosti zmocnit, proměnit ji vzhledem ke svým zájmům, přetvořit ke svému obrazu. Hrdinové jsou skutečností plně ovládnuti. Svět, vše co se děje kolem nich a s nimi, je jim matoucím kaleidoskopem, na němž nemají významný podíl, jsou unášeni okolnostmi, jimž nerozumí. Pojmenovávají přitom převážně svá citová zaujetí či momentální pocity, jimž plně podléhají. Pro kompozičně-tematickou, stylovou a významovou výstavbu Přidalova lyricky subjektivovaného dramatu je tudíž příznačné kombinování dramatických postupů s lyrickou a lyricko-epickou modelací literární látky.

Text dramatu *Sáňky se zvonci* tvoří výhradně dopisy osmi žen, které si na časové ploše tří generací vyměňují zprávy o sobě a o světě. Tyto dopisy nebo častěji pouze

jejich úryvky, zlomky osobních vyznání, pozdravů či jen krátkých vět v podobě naléhavého zvolání vytvářejí ve svém celku vícehlasou litanii o lidském – a především ženském – údělu.

Na první pohled by se mohlo zdát, že hru lze vřadit mezi scénické montáže, v nichž bývá autentický dokument (úryvek korespondence, deníku, publicistického textu) doplněn autorským komentářem lyrického či epického charakteru. Tento typ dramatického textu, v českém kontextu objevený meziválečnou avantgardou, je ostatně v naší divadelní, rozhlasové i televizní dramatické tvorbě bohatě užívaný. V tomto případě se ovšem jedná o ryze uměleckou fikci, tvořenou výhradně básnickou imaginací.

Čas a prostor dramatu je přesně vymezen. Děj hry se odehrává v sídlech dvou českých zemanských rodů: pánů Dubnických z Dubnice a pánů z Hrádku, případně v jejich přechodných domovech v Praze. Časově je příběh rozprostřen mezi rokem 1526, kdy se v den smrti českého krále Ludvíka Jagellonského v bitvě u Moháče narodí jedna ze tří hlavních hrdinek, Johanka Dubnická (přesněji samotné drama se počíná až rokem 1533, kdy její teta a vychovatelka píše první dopis), a rokem 1590, kdy se z dopisu její vnučky dozvídáme, že se definitivně uzavřela Johančina životní pouť.

Přestože historický fakt zde má velmi důležitou významovou roli, časová určitost je přesná, konkrétní a nezaměnitelná, nelze o této Přidalově hře hovořit jako o historickém dramatu. Dějinný námět je tu pouhým „materiálem“, v jehož rámci autor rozvíjí polytematickou osnovu dramatu, ve které se zabývá otázkou lidského osudu i ženského údělu, všednodenností či faktickou osamělostí každého lidského jedince. Tematizován je ryze privátní charakter lidského života „od kolébky až do hrobu“. Velké dějiny (politické a mocenské události, přírodní katastrofy apod.), vstupují do hry jako neovlivnitelný vyšší mechanismus rámcující životy hrdinů do jednotlivých etap, což je v tomto případě zesíleno tím, že politika poznamenává jejich osudy výhradně nepřímo, zprostředkovaně. Vstupuje do děje pouze prostřednictvím aktivit otců, manželů a bratrů hlavních hrdinek. Ti tráví – notně vzdáleni od svých rodin – velký díl životního času zápasem za „vyšší cíle“, ať již státotvorné, nebo ideové, jimž často obětují vše, aniž by se dozvěděli skutečnou hodnotu své oběti. Jejich ženy přitom v osamění čekají a nezbývá jim nic jiného než trpělivě snášet všechny důsledky počinání „silnějšího“ pohlaví.

Sáňky se zvonci jsou samostatnou básnickou kompozicí, vytvořenou volným veršem. Ten zvýrazňuje stylizovanost jazyka a výhradně monologický charakter promluv. Postavy se totiž v průběhu děje fyzicky nesetkají a nevstoupí spolu do přímého jednání. Jejich kvazi-dramatický dialog je vytvořen z úryvků monologů, každý je určen konkrétnímu adresátovi, ten ale nemůže reagovat bezprostředně. Naléhavá zvolání, vyřčené otázky či žádosti zůstávají proto mnohdy bez odpovědi, teprve v dalších dopisech, prostřednictvím vyprávění jiného mluvčího se dozvídáme zbývající část příběhu, často pak již v podobě důsledků předchozích naznačených

událostí. Motivy dějů, popisovaných v jednotlivých monologích, se mnohdy rozvíjejí analogickým způsobem, násobí se v různých variacích, takže jejich pokračování nebo dokončení lze vyvodit teprve z dalších. Málodky se jedná o přímou reakci na předchozí dopis, někdy mezi navazujícími dopisy uběhne delší čas, některé jako by nestihly být napsány, právě zjevené události jsou náhle překryty událostmi novými. „Samomluvy“ postav se tímto způsobem proplétají, doplňují se navzájem, rozvíjejí postupně vícehlas připomínající symfonii.

Korespondencí se postupně rozvíjí příběh, v jehož centrální projekci sledujeme životní osudy hlavních hrdinek: Johanky Dubnické z Dubnice, její tety Kateřiny a sourozenecké dvojice Alžbětky a Juditky z Hrádku. Na začátku je dospělá pouze Kateřina, ostatní hrdinky jsou v prvních dopisech asi desetiletými dětmi. Jak dívky postupně dospívají, mění se témata jejich výpovědí o světě, svěřují si nejen své představy, sny a životní touhy, ale objevují se i podrobnější zprávy o všedních událostech na jejich dvorech, o rázu počasí či přírodních neštěstích, probírají se otázky aktuální módy, stylu života apod. Tato expoziční část rozevívá původně ryze privátní příběh tří dospívajících dívek do značné epické šířky, která se stává obecnou výpovědí o světě šestnáctého století, nazíraném jemnou ženskou citlivostí.

Krátce po Johančině a Juditčině svatbě obě novomanželky píší teskné dopisy svým mužům, kteří byli povoláni k císařskému vojsku do šmalkaldské války (1546). Tímto okamžikem končí dosavadní idyličnost, do děje vstupila politika a příběh začíná tragicky těžknout, neboť se v něm již tolik nevypráví o snech, přáních a cizích vyprávěních, nýbrž o skutečné (a tvrdé) životní realitě. Dramatický čas se prodlužuje, někdy mezi jednotlivými navazujícími úryvky dopisů uběhnou zřetelně roky, zatímco jejich rozsah se krátí. Současně s tím, jak se v dopisech množí zprávy o nemocech a dlužích, při nichž „peníze lezou z ruky jako had“ (134) a „inkoust je zlý a pero špatné“ (138), zprávy o starostech i úmrtích nebo o nepřilíhš šťastných životech již dospělých dětí, se mnohem více zvyrazňuje jejich monologičnost a tendence k lamentaci.

Děj, v němž se klene příběh životních osudů hrdinů ze tří generací, se postupně odvíjí jakoby zapleten do spirály a uzavírají ho poslední dopisy, v nichž si vnučky původních hrdinek oznamují Alžbětčino, Johančino a Juditčino úmrtí.

Antonín Přidal pásmem neustále přerušovaných konfesijních monologů, které jsou tu na místě replik a jimiž postavy manifestují svůj vnitřní svět i vlastní životní příběh, nevytváří dramatické napětí v klasickém smyslu, ale stupňuje zájem tím, že postavy velmi sugestivně přibližuje sympatiím diváka, jemuž nedělá nejmenší potíže se „sladit“ s emotivitou příběhu a ztotožnit s hrdiny. Jako významný charakterizační prostředek přitom používá narážky či zdánlivě nesouvisící, ryze asociativní zvolání, jež vytvářejí emocionální podtext. Tím autor významově podtrhuje vyhocení děje, ale také mění tempo hry a oživuje látku (k tomu bohatě užívá stichomytie, např. „JUDITKA: Čas nestačí mi na psaní – / JOHANKA: Kratičkým psaním tě navštěvuji – / KATEŘINA: Jelena postřelili na stráni – / ALŽBĚTKA: Johanko moje – /

JUDITKA: Ten soudný den jsme všichni zaspali – / JOHANKA: Ovečky pro samý déšť nestřihají. / KATEŘINA: Veliké krupobití včera po nešporách – / ALŽBĚTKA: Johanko –! / JUDITKA: Dva korce bych ještě koupila – / JOHANKA: I ze zlé věci vzejde někdy dobrá – / ALŽBĚTKA: Kdybych si pláčem nepomohla –“, 133–134). Tyto významové a stylistické prvky, z nichž jsou komponovány jednotlivé „dopisy“, se uplatňují i při výstavbě delších útvarů zastupujících jednotlivá dějství (např. „*JOHANKA: Sněží už pátý den a není vidět nic/ než stromy, které rostou/ z palouků jako černá tráva./ V kuchyni prozpěvují a mají špatnou notu./ Vrže stůl./ Kdybys teď přijel, synáčku můj milý,/ musel by ses mi smát, jak tady sedím/ a skřípu perem do špatné muziky./ písarčka k pohledání, která nemá/ z ničeho strach,/ jen ze špatných zpráv.*“ 140). Autor pracuje se zvoleným způsobem stylistické a významové výstavby hry velmi důsledně a jeho postup zcela přirozeně vyplývá ze smyslu celé hry, jímž je básníkův náhled na ženskou existenci, na odumírání života v každodennosti, na střet historické danosti s privatissimem lidského života.

Přidalovu dramatickou báseň „v dopisech“ je možno vřadit do kontextu dramatiky historických paralel. Tento žánr zažil u nás svůj největší rozmach bezprostředně po událostech 1968–1969, kdy měl svým pohledem akcentujícím všeobecnou deziluzi z „velkých“ dějin v emotivně zjitřené a depresivní době aktuálně vyznívající poselství (Oldřich Daněk, Vladimír Körner, Karel Michal, Jiří Šotola). Historie nazíraná očima nikoliv vítězů, kteří píší dějiny, ale běžných lidí – svědků konstatujících méně slavné skutečnosti, bídu a tragiku lidského konání, se tak stává vhodnou příležitostí pro napsání „současné“ tragédie. Na počátku devadesátých let, ve všeobecné atmosféře optimismu a nadšení z počáteční etapy demontáže totalitarismu a budování demokracie, hra vyznívala jako skeptický příspěvek problematizující zjednodušenou tezi „konce dějin“ a připomínající jistě nadčasové konstanty lidského údělu v každé době.

Ukázka

MARKYTKA: Sibylko, pamatuj na něho i na mne,
vzkázal, že co chvíli tě vzpomene –

SIBYLKA: Markytko, pověz mu,
že v paměti mám všechno dobré
a vyzvěď, proč mi nepíše –

MARKYTKA: Dostaneš brzy psaní, tobě píšeme všichni
zato mně nikdo, odnikud a nikdy,
jako bych vůbec živa nebyla.

SIBYLKA: Markytko, zpíváš čistěji než já –

MARKYTKA: Nemám tak pěkné ruce jako ty,
každý prst jiný jaksí, jinak široký,
na každém nehtu kousek květu,

ani ten prstýnek mi nepomohl
 darovaný od tety Alžbětky.
 Proč ses jí tenkrát na Hrádku tak bála?
 Vždyť vaše teta, co na mor zašla,
 se také nikdy neprovdala.
 A byla prý krásná, zamlada,
 a krásné, rovné písmo měla!
 Našla jsem od ní jeden list
 v knížkách od tety Alžbětky.
 Z některých slov je po těch letech skvrna,
 jen málo jsem té zprávě rozuměla,
 lepší však staré psaní nežli žádné –
 SIBYLKA: Není to hrozná věc, žít sama?
 I v Písmu je psáno: Běda samotnému –
 JOHANKA: Můj synu –!
 MARKYTKA: Sibylko –
 JOHANKA: Můj přemilý synu, pospěš –
 MARKYTKA:
 – Sibylko moje, mám dobré noviny!
 JOHANKA:
 – přijed' i s otcem,
 věřím, že doma nejlíp vyléčí se,
 já nevěřím na královské doktory!
 MARKYTKA: Sibylko, našla jsem lístek celý pro mě!
 Schovaný do loutny!
 JUDITKA: Má Johanko!

JOHANKA: A protože mrtvé tělo
 pana manžela mého
 do země, odkud bylo vzato,
 zas náležitě bude pochováno,
 snažně vás prosím, abyste dne čtrnáctého
 v devátou hodinu pomohli mi vyprovodit –
 (138–139)

Vydání

Sáňky se zvonci, Národní divadlo, Praha 1993 jako program k inscenaci; 2. vydání, in *Všechny moje hlasy a jiné hry* [Všechny moje hlasy; Pěnkava s Loutnou; Sen ve třech; Sáňky se zvonci; Sudičky; Komédie s Quijotem; Políček číslo 111; Atentát v přízemí; Šedesát vteřin], Ivo Železný, Praha 1994.

Uvedení

Premiéra 6. 4. 1993 – Národní divadlo v Praze – Divadlo Kolowrat, r. Jan Kačer.

Další uvedení:

1990 – Československý rozhlas, r. Josef Henke.

1993 – Česká televize, r. Helena Glancová.

11. 12. 1994 – Divadlo Dagmar – Karlovy Vary, r. Hana Franková.

Reflexe

Na rozdíl od Janáčkovy knihy *Ženy české renesance* tady neběží o hrdinky, které by hýbaly nebo chtěly pohnout dějinami; jde o ty, které tíhu dějin „jen“ musely unést. Muži odcházeli, zaměstnání úřady, válkou, vzpourami, vězením. Ženy čekaly, staraly se o dům a o děti..., jejich dcery se učí psát *podle těch krásných předpisů* jako maminky a dorůstají do dívčích psaníček a tajemství.

Lenka Chytilová: „Usvědčit básníka“, *Literární noviny* 1992, č. 6, s. 7.

Dramatická poezie A. Přídala nechce svět popisovat ani definovat, chce ho zkoumat, otevírat jeho možnosti. Zná zákonitosti plavby, rizika mělčin i útesů, ale miluje dobrodružství. Je plna zvědavosti. Ráda si hraje a pohrává. [...] Přídalo drama není však založena – jak by se mohlo na první pohled jevit – na vyhocených protipólech rozumu a fantazie, pravdy a lži, skutečnosti a snu, lásky a nenávisti, přátelství a zrady, iluze a deziluze, života a smrti. Ne že by tyto cílové stanice zpochybňoval; ctí je a dává o nich vědět. Daleko nejvíc ho však zajímá prostor mezi nimi, cesta odněkud někam a na té cestě chvíle zlomu, přestupu, rozmezí, proměny. Není to drama pevných témat, ale zjitřených procesů. Rození, směřování, hledání se, přibližování, vzdalování, mizení. Lidé i věci se často pohybují na samé hranici vidění a slyšení; jsou pak lehce zaměnitelní.

Miroslav Plešák: „Živé sny Antonína Přídala“, in *Všechny moje hlasy a jiné hry*, Praha 1994, s. 9.

Jednotlivé příběhy skládají celkový obraz nelehkého, a přece s pokorou neseného údělu žen, na jejichž bedrech leží veškeré starosti o rodinu i hospodářství, zatímco muži, na které věčně čekají, se někde ve světě zabývají vysokou státní politikou.

Karola Štěpánová: „Celovečerní chvíle poezie“, *Lidové noviny* 19. 11. 1993, s. 5.

Problémem současné dramatické tvorby, a to nejen u nás, jsou potíže způsobené představou, že život nežijeme, že lidská existence se pouze děje. Divadelní výraz se dnes stává obětí přesvědčení, že existujeme pouze v rámci biologických zákonů, usilujeme toliko o naplnění pudových potřeb a v okamžiku smrti se měníme v nicotu, aniž bychom dospěli k výsledkům trvalejší hodnoty. Je velmi obtížné psát a hrát divadlo za předpokladu, že v lidském životě vůbec o nic nejde. Dramatik Přídala tak jako Přídala básník a publicista je tohoto módního východiska dalek. I když ví o mučivých polohách lidského bytí a je nám i průvodcem proble-

matickými prostory, jejichž optická i akustická složitost tříští povrchní představy o lidském údělu, nezabývá odpovědností za životní břemena. Jeho hrdinové nesou své životy naplněné strádáním a únavou dále a kupředu, a tedy konečkonců vstříc naději.

Pavel Švanda: „Dramatická poezie Antonína Přídala“, *Rovnost – moravský demokratický deník*, Brno 21. 1. 1995, s. 4.

Slovo autora

Staré fascikly s dopisy osamocených žen mi jednoho dne začaly připadat jako skříňky nebo klece, do kterých je tlačěn mnohohlas touhy, stesku, vyhlížení. Jako by stačilo otevřít je – a do prostoru kolem nás se přilíže hejno vmachů, pádů, vratkých i pevnějších kroků, jistých i nejistých gest. Ty volající, hledající a stárnoucí ženy jsou v houštinách svých dopisů pořád spolu, pořád na dosah, a přece vždycky odloučeny. Každý dopis je rozběh, každý útržek z něho kus pohybu, záškrub, zdvih, nakročení. Nemohou to být reálné scény, ale jen jejich fáze a úlomky stržené proudem zhuštěného času. Ten zrychlený proud má svou vlastní krajinu, odlišnou od skutečné, podivnou, avšak svéprávnou jako ve snu, ale jen **jako ve snu**, protože postavy nepozbývají svého vědomého života, jen jím procházejí prudčeji, intenzivněji, po strmých zkratkách. Vidím je jako oživlé klubko, které se odvíjí dál a dál a odhaluje, co všechno v něm bylo zakleto: vítr, oheň, prach, sněhy, hroby, kvítí, hlad. Ale také my jsme v tom zakletí, také my, tak jako v matkách svých matek a jejich prapředcích. Co cítily tyto ženy, stěží mohlo být výsadou těch, kdo uměli vzít pero a psát. Některé věci se odkazují a dědí bez inkoustu a bez pera.

„O Sáňkách se zvonci“, in A. Přidal: *Sáňky se zvonci*, program k inscenaci v Národním divadle, Praha 1993, s. 14.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: B. Srba, in A. Přidal, *Noc potom*, program k inscenaci v Národním divadle, Praha 1999, s. 31–77.

RECENZE: L. Chytilová, *Literární noviny* 1992, č. 6; J. Strnad, *Divadelní noviny* 1993, č. 10; M. Khun, *Tvar* 1993, č. 25; H. Slavíková, *Týdeník televize* 8. 11. 1993; (the), *Národní listy* 1. 4. 1993; L. Sedláková, *Český deník* 9. 4. 1993; K. Štěpánová, *Mladá fronta Dnes* 14. 4. 1993; V. Polednová, *Svobodné slovo* 14. 4. 1993; [vš], *České a moravskoslezské zemědělské noviny* 25. 5. 1993; M. Spáčilová, *Mladá fronta Dnes* 19. 11. 1993; K. Štěpánová, *Lidové noviny* 19. 11. 1993; H. Herbychová, *Večerník* 22. 11. 1993; H. Franková, *Karlovarské noviny* 20. 12. 1994; P. Švanda, *Rovnost* 21. 1. 1995; J. Machalická, *Nové knihy* 25. 1. 1995.

Libor Vodička

KAREL STEIGERWALD: NOBEL

(1994)



Hra *Nobel* Karla Steigerwalda (* 1945) je jednou z prvních původních českých her reflektujících polistopadovou realitu, a snad proto byla s jejím uvedením spjata mnohá očekávání – jak samotného autora, který s ní spojoval zcela novou fázi své tvorby, tak i celé divadelní obce, jež si netrpělivě kladla otázku, jak asi drama, po léta vymezované „stýkáním a potýkáním“ s deformovaným systémem, zareaguje na změnu společenských poměrů.

Steigerwald vždy mimořádně akcentoval politickou roli divadla: míra politické svobody pro něj byla jedním z nejdůležitějších impulzů k psaní pro divadlo. Při jeho výhrad-

ním zaměřením na společenskou a politickou satiru se přechod od totalitního systému k principům občanské společnosti na způsobu psaní her musel nějak projevit. Steigerwaldovy starší hry (*Dobové tance*, 1980; *Foxtrot*, 1982; *Tatarská pouť*, 1988; *Neapolská choroba*, 1988 aj.) ve svém souhrnu tematizovaly situace, vztahy a ideje sice veřejně nevyslovované, ve společnosti však latentně přítomné. Dobová kritika v nich sice viděla především satiru na české maloměšťáctví a výsměch neblahým národním vlastnostem, jejich skutečná podstata však tkvěla jinde: byly téměř laboratorní analýzou toho, jak se chová jedinec zatlačený totalitní mocí ke zdi. S tím souvisela i jednotlivá témata (zachování či ztráta vlastní identity, vnitřní destrukce hodnot, bezbřehá konformita, trivializace životů, mechanismus vytváření iluzí jako „tvůrčího“ přetváření reality skutečně prožívané – minulé i přítomné – v aktuální obraz reality chtěné apod.). Ve Steigerwaldových předlistopadových hrách se jejich velmi výrazně explicitně i implicitně vyjádřené satiricko-moralistní východisko zřetelně odráželo na zcela určitém hodnotovém pozadí: byly vybudovány na dramatickém napětí mezi tím, co je, a tím, co by být mělo.

Podobně jako ve výše zmíněných hrách zůstává i v *Nobelovi* zachována aktuální společenská tematika, celková změna podmínek tvorby však Steigerwaldovi umožnila vyslovit se přímo. *Nobel* se odehrává v současnosti, v některém polistopadovém roce, a jeho dějištěm je byt Adama a Anny, za nímž tušíme prostor typického pražského činžovního domu. Ústřední téma hry, zobrazení transformující se společnosti, vyrovnání se s vlastní minulostí a schopnost adaptovat se na nové společenské podmínky, je demonstrováno na řadě postav. Děj se začíná odvíjet od okamžiku, kdy

mezi obyvatele domu, v různé míře poznamenané čtyřicetiletou minulostí, ať už šli s proudem (Rešlová, Lenz, Lenzová), nebo proti proudu (bývalý disident Adam a jeho družka Anna), přichází Šlechta, jediná postava minulostí nedotčená (celých čtyřicet let prožil v úkrytu na půdě u sestřenic na Moravě a teprve radikální změna politických poměrů jej přiměla opustit toto dobrovolné vězení), a žádá o pomoc při návratu a začlenění do společnosti. Vykořeněnost této postavy je umocněna tím, že Šlechta přichází bez jakéhokoliv osobního dokladu a potřebuje prokázat svoji totožnost, aby získal občanský průkaz, nezbytný k přidělení bytu, důchodu, pojištění atd. K této základní situaci se přimyká zobrazení vztahu Adama a Anny, zachyceného ve chvíli jejich citové i osobní krize, a jednotlivé scény ze života obyvatel domu, kteří se musí vyrovnat s nutností spolu – přes svoji rozdílnou minulost – dále žít. Samotná titulní postava: Nobel, záhadná bytost, kterou Adam chová doma v bedně, slouží jako metafora, do níž si jednotlivé postavy projektují své pocity a představy, a ona sama do děje nezasahuje.

Děj je v *Nobelovi* rozvíjen na základě expozice, pro niž je příznačný mumraj nejrůznějších postav, které jsou následně rozvrstvovány podle určitého klíče. Steigerwald k rozehrání situace používá tradiční postup, v němž jako prostředek k demaskování charakterů slouží nějaká mimořádná událost vytvářející mimořádnou situaci, jež k projevení charakterů poskytuje dostatečnou motivaci: tak jsou postavy v *Nobelovi* vyrušeny příchodem Šlechty, který zaujímá vzhledem k ostatním zcela výlučné postavení a který by se mohl a měl stát určitým katalyzátorem děje. Samotná jeho přítomnost má potenci přimět zbývající aktéry k tomu, aby si přiznali jistý podíl viny či odpovědnosti, aby si uvědomili, že byli sice do určité míry společenskými podmínkami utvářeni, ale že je také sami utvářeli. Jejich reakce jsou však více než vlažné, hraničí s cynickým nezájmem, např.: „*ŠLECHTA: Dal mi ruku do smyčky, vážná paní, a takhle (ukazuje) provaz o síle tří centimetrů podvlékl, protáhl kolem druhé ruky a pevně přivázal k tělesu ústředního topení. Já byl přítom v předklonu. Promiňte, prosím, že vás obtěžuji. REŠLOVÁ: Jen si povídejte, když chcete.*“ (56)

Postavu Šlechty nevnímají jako určitý morální problém, ale jako pozoruhodnou kuriozitu pozvolna se adaptující na jejich svět. Jeho postava se tedy ve svém důsledku stává potvrzením všeobecného chaosu – nikoho neaktivuje, naopak se sama zařazuje, a tím se její původní dramatický potenciál ruší. Charaktery jednotlivých postav nejsou ani v náznaku podrobovány procesu krystalizace pod tlakem vnějších okolností: v *Nobelovi* jako bychom se ocitli již na jeho konci, kdy jsou tyto rozmanitě konformované postavičky přeneseny zcela hotové do nové společenské situace, na kterou reagují ve shodě se svým založením. Průvodním jevem je pak ztráta sebereflexe, postavy nejsou schopny nahlížet svoji situaci s odstupem, zvenčí, zcela jim chybí potřeba s čímkoliv svůj život nebo své chování srovnávat. Přesněji řečeno, jde o ztrátu sebereflexe jak směrem k postavám, tak směrem k divákovi. Jen velmi vzácně některá z nich vystoupí z tohoto všeobecného nevědomí a o to naléhavěji

pak zazní její výpověď, jež je výpovědí herce, náhle vypadnuvšího ze své role (např. Anna v rozhovoru se Šlechtou, který ji přesvědčuje o její šťastné budoucnosti).

Zatímco v dřívějších Steigerwaldových hrách ještě postavy potřebovaly iluzi k tomu, aby samy před sebou obhájily své nivelizované životy, v *Nobelovi* jsou již této nepříjemné aktivity zbaveny. Nemusí nic hrát, nic maskovat ani před sebou, ani před ostatními. Jejich chování ztrácí dřívější dvojakost, neboť už nejsou ani pod tlakem systému, ani pod tlakem ideologie, a dokonce ani ne pod tlakem povědomí základních životních hodnot. Nejnápadnější změnou je tak naprosté zastření hodnotového pozadí, na kterém se předchozí Steigerwaldovy hry odehrávaly. Jako by se zrušením opozice my – oni zároveň relativizoval rozdíl v hodnotách, kterými byla původně vymezena. V situaci, kdy jsme zůstali pouze my, náhle nabývá legitimacy to, co je. Napětí mezi tím, co je, a tím, co být má, se ztrácí a teprve v tomto smyslu se *Nobel* stává hrou deziluzivní, poněvadž nás chce zbavit všech iluzí, včetně těch, které pozitivně formují naše životní postoje: iluzí o spravedlnosti, humanitě, existenci hodnot.

Ztráta tohoto napětí má výrazný vliv na poetiku hry. Jednak je příčinou podstatného úbytku dramatickosti už i tak dějově oslabeného příběhu, jednak vede ke ztrátě hrdiny. Jestliže ještě v *Neapolské chorobě* jedna z postav křičí: „*Hrdiny! Potřebujeme hrdiny!*“ a Steigerwald jí je dodává, byť často ve zkarikované nebo směšnohrdinské poloze, pak v *Nobelovi* je toto volání umlčeno, neboť při absenci hodnotového pole (mravního či společenského ideálu) musí zákonitě absentovat i hrdina, který se nemá s čím střetnout, vůči čemu se vymezit. V neposlední řadě pak *Nobel* přestává být satirou, která byla až do této doby pro Steigerwalda žánrem nejpříznačnějším.

Hra je tvořena kaleidoskopicky uspořádanou sestavou jednotlivých obrazů (6+6), které se k sobě ve velmi rychlém sledu přimykají, děj se odvíjí víceméně chronologicky v časovém rozmezí několika desítek hodin. Jen velmi pomalu dochází k zintenzivňování napětí, které je spojeno především s dohady o identitě a poslání tajemného Nobela a s narůstajícím stísněujícím pocitem z jednání třešticího společenství neukotvených postav, opile se pohybujících v hroutících se kulisách známého světa. Napětí vrcholí v závěru vraždou Nobela a scénou pokání, kterou ve fantasmagorickém výstupu sehraje pro své bližní bývalý udavač Lenz. Přestávka následuje za šestým obrazem a je uvozena náročnou technickou poznámkou: „*Jedna stěna pokoje se tiše zřítí.*“ (61), jejíž realizace hmatatelně doplňuje rozpoložení, v němž se nacházejí dvě z postav dramatu, Anna a Adam, když bezprostředně předtím Anna vyslovuje svoji deziluzi z nových poměrů a u Adama se projevuje postupující krize osobnosti.

Steigerwaldův tvůrčí postup vychází v zásadě z koncepce modelové dramatiky, nepřebírá ji však důsledně a zároveň ji obohacuje některými postupy a prostředky převzatými z repertoáru tradiční satiry, frašky, komedie a grotesky. Tento postup je spekulativní a deduktivní: autor při zpodobení lidských osudů vytváří schéma, vychází z předem dané konstrukce, která je pak dramatickými postavami „pouze“ ilustrována. Výchozím bodem je teze, nikoliv dramatická situace. Děj nesměřuje ve

svém vývoji k vyvrcholení v okamžiku krize, krize je zobrazována jako permanentní stav. Průvodním jevem tohoto postupu je tíhnutí dramatického textu k literárnosti, projevující se zbytnělým verbalismem (u Steigerwalda rázu konverzačního). Svě postavy Steigerwald demonstruje, předvádí, předkládá je jako hotové typy. Jejich jednání je lehce předvídatelné, neboť nejednají za sebe, ale za ideu. Příběh, pokud lze o příběhu ještě hovořit, přestává podléhat zákonům kauzality a místo rozvíjení dramatického konfliktu se beze zbytku podřizuje demonstraci, popřípadě dokazování výchozí premisy, která je zároveň volnou spojnicí děje roztržitého do řady situací, epizod, scén a výstupů.

Mnohé z těchto znaků odkazují zároveň i k poetice absurdního dramatu. V *Nobelovi* se setkáváme s celou řadou absurdních a groteskních situací; půdu pro rozehrání absurdně-groteskní polohy si Steigerwald připravil již od začátku důmyslně koncipovanou postavou starého Šlechtu, zahrnující v sobě ionescovský aspekt lidských bytostí konfrontovaných s nepřítomností smyslu, které „*mohou být jen groteskní, jejich utrpení může být jen směšně tragické*“¹⁸⁰. Šlechtovu totožnost mu po čtyřiceti letech strávených na půdě u sestřenic na Moravě (tato okolnost z něj přes jeho odsouzení a mučení režimní justicí činí figuru kuriózní, až směšnou) má potvrdit jeho vlastní udavač.

Proti svému očekávání je Šlechta vržen do světa, ve kterém se neumí pohybovat nejen on, ale ani další vykořeněné postavy, například Adam a Anna, v jejichž bytí se drama odehrává: Adam, bývalý disident, u něhož se projevuje syndrom „ztráty nepřítele“ rozpadem osobnosti, letargií a neschopností pomoci sobě ani druhým; Anna, nervózní čtyřicátnice, která se neustále koupe nebo hraje se svým druhem kruté psychohry. Těmi, kdo se v tomto světě orientují naopak velmi sebejistě a s obdivuhodnou životaschopností, jsou postavy bývalých domovních fízlů – truhlář Lenz, Rešlová a Lenzová.

Do toho všeho pak zasahuje jako zrealněná absurdita tajemný Nobel, absurdní pomysl, který se zhmotnil a vstoupil na jeviště a jehož nelze dešifrovat ani jako absurdní znak, ani jako absurdní nadsázku reálných skutečností. Podle scénické poznámky je Nobel drobné, hubené děvčátko živící se zeleninou, které Adam přechovává v bedně a skrývá je před ostatními. V první verzi inscenace se však vůbec na scéně neobjevil, což jen zvyšovalo dohady o tom, „co to Adam vlastně v té bedně má“. Autorova představa byla zčásti zrealizována až v druhé verzi. O jeho smyslu se v souvislosti se Steigerwaldovou hrou uvažovalo snad nejvíce, ale snaha dospět k zdůvodnění jeho existence se ukázala jako marná. Může být pokusem o symbolickou vizualizaci obsahů vědomí jednotlivých postav, neboť každý si do obsahu bedny promítá podle svého založení jinou představu (zlato, pták, plaz, nahá žena...). Může

¹⁸⁰ Ionesco, Eugène: „Předmluva ke hře“, in *Židle* – program k inscenaci, Praha 1992.

ale existovat i jako absolutní metafora tajemna, třináctá komnata našich banálních životů... V závěru hry Šlechta v symbolické scéně Nobela ubije holí. Nabízí se interpretace, že v něm zároveň ubíjí své iluze o vysněném spravedlivějším světě, o jehož možné existenci byl při svém návratu přesvědčen.

Steigerwald je silný ve sledování chování člověka ovládaného mechanismem moci, v níž má absurdní situace funkci satirické nadsázky. Ve chvíli, kdy tuto polohu opouští, se ovšem absurdní situace v *Nobelovi* (postavy se loučí a neodcházejí, probíhající-neprobíhající erotická scéna mezi Adamem a Rešlovou, celkový dojem fantasmagorie a snu umocněný neurčitou identitou postav: je Adam inženýr, doktor, nebo ředitel banky?; předmětů i prostředí: Adamův byt se mění v čekárnu důchodové pojišťovny, v zubní ordinaci), zbavené nyní své podstaty a nenabývající prozatím nových významů, stávají určitou manýrou. Projevuje se četnými aluzemi na dramatické dílo Franze Kafky, Václava Havla, Edwarda Albeeho, Eugèna Ionesca i na jeho dílo vlastní – např. scéna, v níž Lenz líčí průvod starých a nových královen krásy, upomíná na obdobnou situaci z *Dobových tanců*, v níž je předváděn průvod vlastenců táhnoucích na pomoc Praze.

Také jazyková výstavba hry nachází svoji základní inspiraci v postupech typických pro antidrama, jež vědomě narušuje funkci divadelní řeči: vyznačuje se skepsí a nedůvěrou k možnostem komunikace, znesnadňované či přímo znemožňované významovou mnohoznačností, neurčitostí a ambivalentní platností slova a projevující se redukcí dramatické řeči na frázi a jazykový automatismus. Tímto způsobem koncipované promluvy jsou narušením vlastní podstaty dialogu jako základního prostředku dramatické struktury sloužícího k rozvíjení jednání, neboť i když tyto dialogy mají místy určitou sdělnou funkci, mohou se velmi rychle proměnit v monology jednotlivých postav, expandující do bizarních záchvatů žvanění o banalitách, a mohou dále přerůstat v promluvy zcela zbavené jakéhokoliv obsahu. Tyto postupy jsou v *Nobelovi* spojené s přímým výrazem pocitu nejistoty a nedostatku možností jedince navázat kontakt s okolním světem i se sebou samým.

Prostředí, ve kterém se *Nobel* odehrává, je ozvláštněno prvkem neurčitosti, který by měl, spolu s autorskými poznámkami (technicky jen těžko splnitelnými), přispět k vyvolání pocitu ztráty jistoty, bezpečí a intimity, už tak narušované nečekanými a nevyžádanými příchody ostatních dramatických postav do bytu Adama a Anny. Steigerwald vytvořil monstrózní obraz světa bez pevného základu, jehož labilita je zvýrazněna i zcela názornými efekty: stěny se bortí, stůl se láme, vázy se tříští...

Nobel ve svém důsledku postrádá dramatické vidění, neodhaluje nové iluze začínající ovládat naše životy, nezabývá se závažnými rozpory, které současnost přináší, respektive nezabývá se jimi ve skutečnosti (tím, že by je dramaticky zpracovával), pouze je sumarizuje. Jeho sdělení je prosté: všichni do jednoho jsme tančili své dobové tance a ve jménu společné přítomnosti se musíme umět vyrovnat s vlastní minulostí, za kterou nikdo nechce nést odpovědnost. Zatímco politický systém se

radikálně změnil, chování lidí se mění jen velmi pomalu a do nových vztahů vstupují staré podoby, staré povahy.

V kontrastu k předchozím Steigerwaldovým hrám se v *Nobelovi* karikaturní nadšázka v kresbě postav mění postupně v blasfemii vrcholící závěrečnou scénou, ve které udavač Lenz vybízí k pokání. Ironický odstup se transformuje v cynický nadhled, slovní komika v obhroublou žvanivost, hranice trapnosti je překročena směrem k obscénosti, hravá analogie je vystřídána přímočarými dobovými narážkami, obrazné vyjadřování prostřednictvím metafor a symbolů se mění v přímé pojmenování. Úlevný smích vyvolávaný pojmenováním tabuizovaných jevů je nahrazen rozpačitým úsměvem nad světem, v němž je dovoleno vše.

Ukázka

LENZ: Vy musíte mít zájem o bližního, pane inženýre! Žijeme na jedné planetě.

LENZOVÁ: Lidi všech barev, různých náboženství. Kapitalisti s komunistama.

LENZ: Představitelé jednoho lidstva. Denně to máte v televizi, jestli se koukáte.

(Oba si podávají nejen repliky, ale i lahev. Pije ten, kdo právě nemluví.)

VAŠÍČEK: Je od vás hrozně hezké, že myslíte na bližního. Chtěl jsem vás požádat... Vy jste pana Šlechtu tenkrát znal?

LENZ: To ano. Jakkpak bych ho neznal. Jsme spolužáci.

LENZOVÁ: Vlastimil zná každého v městě. To je jeho vlastnost.

VAŠÍČEK: Mohl byste tedy před úřady dosvědčit, že pan Šlechta je pan Šlechta?

LENZ: To ano! Znal jsem ho. Převalilo se od té doby...

LENZOVÁ: ...mnoho vod.

LENZ: Jistě. Více než čtyřicet let.

LENZOVÁ: Avšak.

LENZ: Všelijaké bědy jsme překonali. *(Pijácká hra s lahví se opakuje.)*

LENZOVÁ: Nepochybně. Zestárli jsme.

LENZ: Tak. Změnili své podoby.

LENZOVÁ: Tváře nám zkrabatěly.

LENZ: Těla se nachýlila.

LENZOVÁ: Bylo i mnoho pravopisných změn.

LENZ: A vražd. Jakkpak bych mohl dnes povědět, kdo že je kdo? Lidi jsou si podobný jako opice.

(55)

Vydání

Nobel, Národní divadlo, Praha 1994, součást programu; 2. vydání, in *Svět a divadlo* 1994, č. 6, s. 169–196; 3. vydání, Větrné mlýny 2005.

Uvedení

Premiéra 17. 11. 1994 – Stavovské divadlo, činohra Národního divadla, r. Ivan Rajmont.

Reflexe

Překomplikovaná směs politického hororu [...], komunální satiry (ambiciózní inženýr překládá sonety!), dramaturgicky nedotažené „tajemno“. [...] Příběh nepevných obrysů, který sumarizuje téměř všechny politické problémy posledních pěti let [...]. Inscenace (přes všechnu výstřednost fabule) působí staticky a [...] jako hysterická nuda.

Jan Kerbr: „Polistopadová noční můra“, *Lidové noviny* 19. 11. 1994 (příl. *Národní* 9).

Steigerwald otiskl do hlíny jakousi prchavou podobu dneška, minulých čtyřiceti a pěti let, podobu, která se změní dříve, než se socha stihne vypálit. [...] Je Nobel [...] něčím či někým, co může přinést spásu, vykoupení, štěstí nebo bohatství? [...] A kdo je vůbec Adam? Na jedné straně Steigerwald vrší tajemství na tajemství, na straně druhé rozehrává a pointuje tragikomické realistické příběhy, jež tajemno zastíňují.

Zdeněk A. Tichý: „Steigerwaldův Nobel jako dobové tance po pěti letech“, *Mladá fronta Dnes* 19. 11. 1994, s. 19.

Zdá se, že svět této hry už opravdu nemá, kam se rozpadnout, zbyly pouhé trosky. A také pouhé stíny dříve lidských bytostí. Kdybych ze Steigerwaldových komentářů nevěděla, jak je mu proti mysli role intelektuála „povyšujícího“ se na svědomí společnosti, byla bych přesvědčena, že jeho komedie míří právě tam – do našeho černého svědomí. Že mu leží na srdci zklamání ze selhání disentu, neuspořádaný rodinný život, labyrint byrokratických předpisů, osud politických vězňů, konzumace alkoholu, lustrace [...]. Steigerwald přirozeně hledá bizarní, paradoxní rysy těchto témat, ozvláštňuje je kafkovskými vizemi, ale v podstatě zůstává v roli více či méně zlomyslného, ironického komentátora současného dění.

Marie Reslová: „Co to máte vůbec za dobu?“, *Svět a divadlo* 1994, č. 6, s. 164.

Steigerwald diváka nešetří: ke smíchu ho tu a tam prostě přinutí. Je to nezbytné, protože se musíme smát, aby nás smích přešel. [...] A když už nevíte, kudy kam, protože vás Steigerwald svou komedií zahnal do kouta, nastaví vám i svým postavám past. Když už totiž nevíte, kudy kam, můžete se alespoň ptát: Co to v té bedně Adam a Anna vlastně mají? Kupodivu, zajímáme se o to všichni. [...] Otázka pro chytrého diváka: nebylo by lépe Nobela umlátit holí? *Nobel* je děsivá past.

Miroslav Petříček: „K smíchu s *Nobelem*“, *Svět a divadlo* 1994, č. 6, s. 168.

U Steigerwalda padá kulisa především proto, že kdysi spadla u Havla. Svět, kde je dovoleno vše, je totiž zároveň světem, kde se netvoří, nýbrž *cituje*. [...] Hůř se to pak – při zákazu motivace – provede v reálu jeviště: ale to už není dramatikova starost, to je starost diváků, jak s tím naloží, jak si s dětinskou radostí budou jako pod vánočním stromkem rozbalovat cukrátky, noetická šidítka a štěstíčka jednotlivých „narážek“ a „citací“.

Vladimír Just: „Báječné drama bez skrupulí“, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1995, č. 1, s. 128.

[Postmoderní filozofie] nezpochybňuje pravdu příběhu, zpochybňuje pouze její nárok na totální platnost. [...] Bělohradský – ve své vášnivé interpretaci postmoderny – zrušil i pravdu uvnitř příběhu. Steigerwald je jedním z českých intelektuálů, kteří mu uvěřili. V příběhu z polistopadových Čech vystupují loutky, které mají ukázat, že není pravda, není lež, není dobro, není zlo, není mravnost, není neřest, jenom všeobjímající bahno, jehož se každý, ale skutečně každý, naloká až k zalknutí.

Václav Žák: „Žert a jeho dítě“, *Literární noviny* 1995, č. 5, s. 5.

Slovo autora

Je to komedie o lidských problémech s transformací postkomunistické společnosti [...]. Nemyslím si však, že by to byla hra politická.

Nobel budí asociace na různé události i osoby, například replikou o pravdě a lásce přímo na Václava Havla. Co z možných dohadů byste dopředu dementoval?

Dementoval bych úplně všechno. Při práci na hře využíváte všechny situace, které jste viděl, slyšel a zažil, ale souvislost mezi hrou a životem je složitější, hra není zápisník.

Hra má beckettovsky depresivní závěr. Je váš pohled na svět podobně skeptický, nebo jste přece jen o něco větší optimista?

Změny, které prožíváme, jsou hrozně těžké a bolestivé. Mají spoustu komických, ale i tragických stránek. Hra nemá bezvýhodný konec. Možná je drastický, ale ne bezvýhodný. Všichni jsme dostali k životu něco navíc, něco, o čem jsme předpokládali, že už to nikdy nepříjde. Není třeba se ptát, jestli to dopadne dobře, nebo špatně. Společnost bude normálně dál žít a na obzoru není ani velké štěstí, ani neštěstí. Čekají nás těžší otázky. Jenom Život – nadále velmi komplikovaný, ale nikoliv sešňorovaný.

„Nejsem ironik, to jen tak vypadá, říká Steigerwald“ (rozhovor vedl Zdeněk A. Tichý),

Mladá fronta Dnes 17. 11. 1994, s. 19.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Porubjak, in *Nobel*, program Stavovského divadla, 1994, s. 14–18; M. Reslová, *Svět a divadlo* 1994, č. 6, s. 162–167; M. Petříček, *Svět a divadlo* 1994, č. 6, s. 168; V. Just, *Kritická Příloha Revolver Revue* 1995, č. 1, s. 126–130; M. Vojtková, *Divadelní revue* 1996, č. 4, s. 31–40; Š. J. Šimek, *Slavic and East European Performance* 2004, č. 1, s. 42–55.

RECENZE: Z. Hořínek, *Divadelní noviny* 1994, č. 21; R. Erml, *Reflex* 1994, č. 51; J. Kerbr, *Lidové noviny* 19. 11. 1994 (příl. *Národní* 9); Z. A. Tichý, *Mladá fronta Dnes* 19. 11. 1994; J. P. Kříž, *Český deník* 21. 11. 1994; T. Stanislavčík, *Dobrý večerník* 21. 11. 1994; V. Dušek, *Rudé právo* 23. 11. 1994; R. Tesárková, *Svobodné slovo* 1. 12. 1994; M. Reslová, *Svět a divadlo* 1995, č. 1; Z. Hořínek, *Divadelní noviny* 1995, č. 3; V. Žák, *Literární noviny* 1995, č. 5; E. Šmeralová, *Haló noviny* 12. 1. 1995.

Milena Vojtková

JAN KRAUS: NAHNILIČKO - PONĚKUD DOJATÝ

(1995)



Dramatický debut herce a posléze i populárního televizního moderátora Jana Krause (* 1953) s podtitulem „dryák o třinácti obrazech“ je bezpochyby divácky nejúspěšnější původní drama devadesátých let. Při svém uvedení v pražském Divadle Na zábradlí se inscenace dočkala 210 repríz a poté (v sezoně 2003/2004) byla přemístěna do Divadla Kalich.

Nahniličko je satirická komedie s jednoduchým dějem založeným na rozvíjení jedné situace a se dvěma písničkami. Děj hry je situován do blíže neurčeného „zapadákov“ dnešní doby, kde v jedné domácnosti přebývají ne příliš úspěšní manželé středního věku, Andy a Božena, společně

s dalším nájemníkem, označovaným jako Třetí. Zaběhaný stereotyp všedních dní naruší nečekaný příjezd exotického kšeftaře se zbraněmi Jorga Ejara Klavija a jeho oddané Señority. Ti potřebují dům i obyvatele jako rustikální stafáž, jež by napomohla úspěšnému uzavření dohody se zbrojovkou. Zdárný průběh bizarního kontraktu však začne mařit alkoholové opojení, které rovněž rozhodí dosavadní svazky: Jorge skončí s Boženou někde v kůlně, Andy se naopak spřáhne se Señoritou a zejména s Ballantine, razantní zástupkyní zbrojovky, a rozjetý podnik krachuje. Ballantine s pistolí v ruce vystrnadí cizokrajné podvodníčky, sama pak také nečekaně zmizí a Andy s Boženou se vracejí k sobě a dál zůstávají ve svém domově se Třetím.

Text je napsán lehkou rukou, až manifestačně plebejsky, aby byl obecně srozumitelný a jasně se vyjadřující k dnešku. Komiku těží Jan Kraus několika osvědčenými způsoby. Hlavními hrdiny učinil vyžilou, opotřebovanou dvojici „obyčejných“, „nehrdinných“ lidí, kteří sice věčně nadávají, ale jakékoliv vnější okolnosti přijímají bez faktického odporu, ať už jde o komunistický režim, nebo o podnikavé manipulátory. Andy úvodem káže o morálce, svědomí a cti, ale na popud pragmatictější Boženy byl ve straně i v milicích, a taky v ROH i u požárníků. Nikomu prý neublížil, ale ani ze svých úhybných kroků nevytěžil žádný hmotný prospěch, jak mu to vytýká jeho žena. Tu Kraus charakterizuje jako uštěpačnou, útočnou a ironizující „megeru“, nashválnický se držící praktických reálií. Andy je zase „bručoun“, který si utěšitelsky namlouvá, že to nikam nedotáhl, protože za komunismu prý zastával společensky nevýhodné, nicméně čestné postoje. Jak však říká Božena: „*Prostě jsi selhal za všech systémů a režimů a teď už můžeš jenom koukat...*“ (174) Zřejmě každodenní hádka

o vajíčko, zda je uvařené naměkko, či nahniličko, je obligatorní záminkou k zesměšnění a ponížení toho druhého. Jedině těmito věčnými pútkami a potyčkami se dnes realizuje jejich socialismem naučené bezbarvé, ušlápnuté a neriskující přizpůsobování, neprojeování a přežívání. S nově otevřenými možnostmi si už nevědí rady a přese všechnu nesnášenlivost, která je zároveň k sobě váže, se nemohou a zřejmě ani nechtějí opustit. Bizarním doplňkem této relace je jakýsi Třetí, který se po celou dobu věnuje především své plísni na nohou.

Protipólem těchto „malých lidí z malého světa“ je rozevlátý světák Jorge – chlapík velkých slov a rozmachu, zbytečně nezatížený přízemní realitou, ale především, jak vyjde najevo, rád se poslouchající žvanil a koumák. V konfrontaci dvou světů a postojů, malého, zápecnického, a velkého, odvážného (spjatého příznačně se zločinem), spočívá další zdroj Krausovy komiky. Stačí však, když se Jorge trochu napije, a jeho suverenita je rázem narušena a on dojemně poklesává na roveň svých dosavadních obětí. Když se pak zjeví nečekaně průrazná protihráčka, jeho „image“ muže velkého světa a formátu splaskne jako vypuštěný balonek.

V satirickém zobrazení polistopadového pseudopodnikání čerpá Kraus další materiál ke komice. Zdá se však, že nechce pouze konstatovat obecně známou nečistotu podobných praktik, ale zajímá jej „kvalita“ tohoto konání – v jeho nazírání jde o břídilství: v Čechách se neumí dobře ani krást, nemá to rozměr a formát, jde o trapnost a zoufalost. A v tomto negativním pohledu jsou patrné Krausovy ambice vyjádřit se kriticky obecněji, k trapnosti a zoufalosti jistých postojů a zvyků vůbec. Krausova satira nemá kladných hrdinů. Jediný, kdo se může povznést nad přízemní banalitu a nemusí trpně respektovat dané omezenosti, je Ballantine, a to jenom proto, že se jí podařilo proniknout do světa většího zla. Leč ani ona není nedotknutelná reprezentantka vyšších, mocnějších sfér. Bůhvíproč podléhá slabosti pro packala Andyho a skrze tento sentiment i na ní ulpívá stigma malého českého člověka závislého na okolním světě, jemuž se vždycky úspěšně přizpůsobí.

Pokud jde o výstavbu děje, drží se autor rovněž zavedených postupů: nejprve zručně nastíní normální den a jsoucí stav, poté dojde k vyšnutí z těchto kolejí a pak se vše zase vrací do víceméně původního stavu. Motivem otevírajícím i uzavírajícím tento kruh je již zmíněná rozmluva o vajíčku, která je doplněna o vzpomínky na námluvy Andyho a Boženy. V prvním podání se jedná o ostrou hádku plnou výčitek a urážek, v podání druhém získávají tytéž vzpomínky jednoznačně pozitivní hodnoty a podezřele ústí v „happy end“. Zvláštní postavení zaujímá ve hře scéna se skákáním. Zběsilým poskakováním po posteli si aktéři „vyskakují“ a uvolňují nakumulovanou negativní energii. Na všechny svazky a závazky, osobní i obchodní, se s gusem zapomíná a jazyk se proměňuje v palbu nadávek, které nakonec pálí všichni proti všem.

Zajímavostí celého schématu je jeho implicitně, nicméně zřetelně pohádkový charakter, a to navzdory moderním atributům a jasné dobové ukotvenosti. Trochu

to vypadá, že Andy s Boženou jsou postavami, které si neumí vážít dobrého bydla, přesněji sebe sama a svého vztahu, a jsou za to vystaveni poučlivému trestu: zlý vítr jim přivěje do cesty démony, kteří je málem zničí a pak zase zničehonic zmizí ve tmě. Andy s Boženou se šrámy, ale přece jenom obstáli, a vrací se tedy pokorně k sobě. Pohádková dikce a didaktičnost je však zároveň posměšná a ironická, protože obhájí nepohádkový, velmi realistický postoj – „smrádek, ale teploučko“. Andy s Boženou se vrací do své postele, která je předepsanou dominantou scény i dokonalým zosobněním jejich světa. Ostatně ne náhodou se jako hlavní leitmotiv objevuje všudypřítomná plíseň, vetknutá přímo do titulu, a podobnou symbolickou platnost má jakoby mimochodně dada povídání Třetího o tom, že „*fíčení je tady ta jediná jistota*“ (178).

Předností Krausova textu jsou jednoznačně dialogy, zvláště jakékoliv etudy na téma vztahu muže a ženy. K nejlepším místům patří všechny rozmluvy mezi Andym a Boženou, zvláště úvodní dialog, a také sblížování Jorga a Boženy (viz ukázka). V dobrém je na nich znát autorova herecká zkušenost, jsou psány s citem pro mluvené slovo, zejména pro řečové souboje, zřejmě s představou konkrétních herců a koneckonců i s tušením toho, jak budou reagovat diváci. Nejde v nich o to dorozumět se, ale ostražitě a zlomyslně chytit protivníka za slovo, usvědčit jej z nepřesnosti a hlouposti, cokoliv použít ve svůj prospěch a zesměšnit soupeře. Jazyk, a to nejenom těchto scén, charakterizuje příklon k obecné češtině, patrná je i záliba v originálních, jadrných přirovnáních a intenzifikující hromadění slov (např.: „*Něžnou korupcí, spojenou s patřičným společenským valčíkem, se dostanete do sfér, kde prachy tečou, jako když zatopíte pod krápníkem.*“ 179; „*Prosimtě! Zato tys byla víla! To jo! Zpocená jak ratl, furt si to sváděla na ty huňatý šaty, přišerný, předpotopní, nějaký teplákový děsy, dyť já měl chvílema úplně pocit, že tančím se sněhulákem... se spocným sněhulákem!*“ 181; „[...] už jsem toho totiž od tebe slyšela dost, mám v hlavě doslova mrakodrapy těch tvejch moudrostí“, 182; „...žena bez lásky nikdy není naplněna, i kdyby do ní cpal někdo prachy jako šlejšky do husy“, 188; „[...] dyť ona se dívá jak utracenej pes“, 193; aj.).

Kuchyňsko-ložnicový styl prostředkuje Kraus odpozorovaně a s věrohodnou nadsázkou. Dialogy těchto pasáží působí natolik zábavně a obratně, že jejich mluvčí, navzdory projevované nesnášenlivosti a nesnesitelnosti i přízemně nevábým, depatetickým postojům, vzbuzují jisté sympatie. Text v těchto momentech osciluje mezi neústupnou kritikou české průměrnosti a jejím chápáním. Pro přiblížení podnikatelsko-mafiánské trojky zvolil autor prostředky posouvající text jednoznačněji ke karikaturnějším polohám, „business řeči“ mají vysloveně parodický charakter. Ballantine například ráda vypráví morbidní historky demonstrující její nemalé zkušenosti v oboru, Jorge zase promlouvá nejprve rusko-španělsko-českou makaronštinou, poté se přiklání k „čistokrevné“ češtině a podá v ní nejlepší elokventní výkony ze všech (jako jediný je schopen formulovat myšlenky samozřejmě účelově,

i ve vyšším stylu). Souvisí to s tím, že Jan Kraus má v těchto sekvencích zájem především na kritickém postižení poměrů české společnosti. Takto kladené akcenty sice potlačují výraznější dramatické dění, zato autorovi umožňují načrtnout obecně známý a přijatelný žánrový obrázek satirického zbarvení.

Ukázka

JORGE: Smím prosit? (*začnou tančit ploužák – muzika*)

BOŽENA: Už léta mě takhle nikdo nesevřel...

JORGE: Mě taky ne... připomínáš mně jednu srnu...

BOŽENA: Prosím nebásněte... nebo se neudržím...

JORGE: Jseš vůbec šťastná s tím svým volem?

BOŽENA: Cha... a co vy s tou vaší cikánečkou... nebo co to je...?

JORGE: Je mi jí líto... je tak maličká..., že by si nikoho jiného nenašla...

BOŽENA: Chápu... jste gentleman... a možná má dobrou povahu, že?

JORGE: Kdyby byla o kousek větší, dávno bych ji oddělal... ale zabij něco tak maličkýho... zašlápní berušku...

BOŽENA: Rozumím ti, Jirko... ten můj je taky vnitřně prázdněj jako pes po žrádle...

JORGE: Tak se ho zbav...

BOŽENA: Copak o to se zbavit... že jo... ale člověk musí mít jistotu nějaký náhrady... i když já bych mohla bejt sama... klidně, ale nechce se mi... úplně si umím představit, že by mu to vyhovovalo, kdybych se na něj vykašlala... tak schválně ne...

JORGE: Máš neobyčejně vlnadnou šíji...

BOŽENA: No vidíte, Jirko... slovo šíje slyším podruhý v životě... a poprvé jsem to slyšela v rozhlase po drátě...

JORGE: Pojď... chci ti říct něco u splavu...

BOŽENA: Tady ale není řeka, Jirko...

JORGE: Tak co tady teda je?

BOŽENA: Je tady ještě ta kůlna...

JORGE: Tak ti to řeknu v kůlně...

(191–192)

Vydání

„Nahniličko – Poněkud dojatý“, in *Česká divadelní hra 90. let* (ed. M. Reslová), Divadelní ústav, Praha 2003, s. 167–204.

Uvedení

Premiéra 1. 4. 1995 – Divadlo Na zábradlí v Praze, r. Jiří Ornest. Obnovená premiéra, tamtéž 17. 2. 1999; druhá obn. prem. 14. 10. 2003 – Divadlo Kalich v Praze.

Další uvedení:

7. 4. 2001– Severomoravské divadlo v Šumperku, r. David Drábek a Darek Král.

Ceny

Cena Nadace Alfréda Radoka v soutěži o nejlepší původní hru v roce 1994 (2. místo).

Reflexe

Objev pramene živé vody znamená pro českou komediální dramaturgii hra *Nahniličko* [...]. Úvodní hádka manželů [...] je nikoliv nepodobná grotesknímu realismu dialogů ve Formanových filmech či nejnověji v Gedeonově *Indiánském létě*. Tajemná postava Třetího, který se vynoří z jejich manželské postele, a svět za dveřmi venkovského stavení, kde neustále duje víchř, zase surreálnou hravostí a fantaskností připomenou povídky a hry Ivana Vyskočila.

Zdeněk A. Tichý: „Nahniličko čili živá voda komedie“, *Mladá fronta Dnes* 4. 4. 1995, s. 19.

Dějová linie příběhu stojí ve stínu jednotlivých epizod. Těžiště textu lze najít ve skvěle vypointovaných komických situacích. Dialogy přinášejí dokonalou charakteristiku postav. Důvěrné zachycování naší skutečnosti spojené s drsným a současně svěžím humorem v některých detailech připomíná styl české filmové trilogie o rodině Homolkových.

Luděk Horký: „Recepty nejen na vajíčka v Divadle Na zábradlí“, *Svobodné slovo* 20. 4. 1995, s. 8.

Tyhle zázračné, snové zkoušky či pokoušení českých lidíček mají v české literatuře svou tradici přinejmenším od dob *Výletu pana Broučka*, ale našly by se podobné i v době nedávno minulé, například hned u Arnošta Goldflama nebo třeba u Přemysla Ruta, ale možná i, a sofistikovanější, u Ivana Vyskočila. V Krausově hře ty napálené chudáky, kteří by klidně nechali svého bližního na holičkách – kdyby sami na své ambice nedopltili –, jejich smůla a blbost nakonec snad až příliš idylicky omilostňuje...

Marie Reslová: „Obraz, záznam nebo komentář doby?“, *Svět a divadlo* 1995, č. 5, s. 79.

Jde o nelítostnou hyperbolu, čerpající z neduhů současnosti, z dravého životního stylu i obav z budoucnosti.

Jan Kerbr: „Tanec kolem vajec i zbraní“, *Večerník Praha* 5. 4. 1995, s. 4.

Obraz současnosti ve hře Jana Krause *Nahniličko* je konfrontací rodiny, která žije ve stereotypu malých lidí-outsiderů, s velkým světem obchodu se zbraněmi. Střetnutí se děje v groteskně nadsazené parafrázi stylu amerických kriminálek, v zásadě je však absurdní vizí bezmoci a skepse.

Tatjana Lazorčáková: „Groteskní záznam světa. (Zpráva o české dramatu devadesátých let 20. století)“, *Česká literatura* 2003, č. 1, s. 18–19.

Hra začíná jako satirická rodinná absurdita ranním vstáváním, kašláním, vyměšováním a manželskou hádkou o přípravě vajíčka. Není to zcela nové, tematicky i technikou dialogu to připomene Ioneska i Albeeho, ale nelze tomu upřít jistou autenticitu. [...] Cíl je přímočarý a průhledný: poskytnout malým lidem možnost, aby vyjevili svou nespokojenost, své sny a naděje. Byla-li však rodinná realita přesvědčivě zakořeněna, velký obchod se zbraněmi je motivován

tak chatrně, že neobstojí ani v rovině reality, ani v rovině fikce. Režisér se neměl o co opřít, tím spíše, že dramatické situace jsou autorsky neustále rozrušovány samoúčelným vtipkováním.

Zdeněk Hořínek: „Život ‚nahniličko‘“, *Lidové noviny* 5. 4. 1995, s. 11.

Text Jana Krause obsahuje prakticky všechny náležitosti, které lze od současného bulváru očekávat: základní hybnou sílu, kterou je parodicky pojatý střet světa podnikatelů a obyčejných (pochopitelně poněkud přihlouplých) lidí, doplňují narážky na normalizační poklesky, koňská dávka takzvaného „lidového humoru“, rutinně napsané rockové písničky populárního skladatele i trocha sentimentu nakonec. Chybí snad jen masážní salon, ale ani co do erotiky není publikum ošizeno.

Vladimír Mikulka: „Mnohem větší nevkus, než by se dalo čekat“, *Denní Telegraph* 5. 4. 1995, s. 10.

Slovo autora

Mou ambicí bylo napsat hru o současnosti, v níž by byly moje osobní reminiscence i sny.

Zdeněk A. Tichý: „Jan Kraus dopsal hru včas a nemusí do šatny“, *Mladá fronta Dnes* 1. 4. 1995, s. 18.

Původní premiéru od té dnešní, obnovené, dělí osm let. Jelikož se jedná o komedii z naší současnosti, nabízí se otázka, jak se podle vás za zmíněnou dobu změnila česká společnost?

Na divácích této komedie je to pro herce patrné asi jako málokdy. Lidé jí dnes rozumí lépe a reagují na ni víc než v době premiéry. Společnost zná o něco lépe kapitalismus, já znám o něco lépe obecný stav společnosti, zejména té, která chodí do divadla.

[...]

Měl jste v průběhu let chuť do původního textu sáhnout, takříkajíc ho aktualizovat? Co by, myslíte, oněch osm let udělalo s jednotlivými hrdiny?

Ne, neměl. Člověk vždycky zachytí jen malý kus svého pohledu na malou jiskru své doby – když se mu to jakžtakž povede a nečumí-li do světlíku svého mozku. Myslím, že dodnes mnoho lidí žije jako v *Nahniličku*. Myšlenkově stoprocentně.

„Jan Kraus se stěhuje do Kalichu“ (rozhovor vedl Jaroslav Panenka), *Metro* 14. 10. 2003, s. 9.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: V. Just, *Divadelní noviny* 1995, č. 19, s. 1 a 4; M. Reslová, *Svět a divadlo* 1995, č. 5, s. 70–80; táž, *Czech Theatre* 1995, č. 10, s. 42–50; T. Lazorčáková, in *Pohledy – Punkty widzenia* (ed. D. Fox – J. Roubal), Olomouc 2000, s. 39–53; táž, *Česká literatura* 2003, č. 1, s. 13–25.

RECENZE: V. Just, *Literární noviny* 1995, č. 26; Z. A. Tichý, *Mladá fronta Dnes* 1. 4. 1995; týž, *Mladá fronta Dnes* 4. 4. 1995; Z. Hořínek, *Lidové noviny* 5. 4. 1995; J. Kerbr, *Večerník Praha* 5. 4. 1995; V. Mikulka, *Denní Telegraph* 5. 4. 1995; L. Horký, *Svobodné slovo* 20. 4. 1995; V. Mikulka, *Divadelní noviny* 2000, č. 3.

Michal Čunderle

ARNOŠT GOLDFLAM: SLADKÝ THERESIENSTADT ANEB VŮDCE DAROVAL ŽIDŮM MĚSTO

(1996)



Motiv holocaustu se v tvorbě Arnošta Goldflama (*1946) objevil již dříve, zejména pak v dramatu *Písek* (s podtitulem *Tak dávno*; prem. i rozmn. 1988), v němž fabulačně spojil autobiografické prvky ze svého dospívání a života v nesvobodné společnosti s hlubší mytologizující rovinou pojednávající o dychtivé touze po plnohodnotném životním prožitku za všech okolností. Židovské téma autor explicitně rozvinul také v divadelní adaptaci povídky *O smutných očích Hany Karadžičové* z Olbrachtova cyklu *Golet v údolí* (hráno s titulem *Oči bludných hvězd*, prem. 1995, knižně 1996); k autorům židovské kulturní tradice se ostatně Gold-

flam pravidelně vrací i jako dramaturg a režisér (Franz Kafka, Joseph Roth, Daniil Charms, Aleksandr Ivanovič Vvěděnskij aj.).

Drama *Sladký Theresienstadt aneb Vůdce daroval Židům město* se ovšem tematicky neopírá pouze o problematiku židovského holocaustu, autor v něm dále akcentuje témata, která jsou pro jeho dramatickou tvorbu typická: člověk se ocitá v mezních situacích a kromě vnějšího tlaku je rovněž vystaven nejistotě z ambivalence věcí a jevů, jež ho obklopují. Goldflam si často všimá rozpolcenosti světa, nejasných hranic mezi tak zvanou objektivní skutečností a jejím zobrazením (představami, fabulacemi, sny, stylizací). V dramatech Arnošta Goldflama se „skutečnost“ mnohdy nečekaně a náhle proměňuje v pouhou představu či sen některé z postav (*Jeden den*, 1983; *Jedna noc aneb Sen*, 1986; *Já je někdo jiný*, 2003). Autor rozmazává hranice mezi tím, co se jeví být reálné a co je jen pouhou představou subjektu – dramatického hrdiny (*Červená knihovna*, 1985; *Agátománie*, 1987). Opakovaně se objevují motivy přechodové fáze mezi přirozenou identitou člověka a jeho sociální adaptací, která vede ke stylizaci, či dokonce k popření sama sebe. Tematizací různých krajních poloh lidské subjektivity, třeba i nejtemnějších stránek psychiky, pudového či přímo patologického jednání se Goldflamovo dramatické dílo svým nezaměnitelným způsobem žánrově pohybuje mezi psychologickým dramatem a absurdní groteskou zobrazující tragické aspekty jednání moderního člověka.

Fabulačním východiskem dramatu *Sladký Theresienstadt aneb Vůdce daroval Židům město* jsou dva autentické zdroje: deníky terezínského vězně, původně prvorepublikového židovského novináře Willyho Mahlera (v dramatu zastoupeného postavou

hlavního hrdiny Mahnera) a historický fakt natáčení německého propagandistického filmu v terezínském ghettu v roce 1944, jehož režie byla svěřena jednomu z obyvatel ghetta – filmaři Kurtu Gerronovi, který v dramatu vystupuje pod jménem Gerroldt (filmový záznam s podtitulem *Vůdce daroval Židům město se skutečně dochoval*). Vyjma úvodního obrazu je celé drama časově a prostorově přesně určené a ohraničené: odehrává se v Terezíně během roku 1944. Děj je tvořen třemi paralelními fabulačními liniemi: první sleduje milostné avantýry hlavního hrdiny, druhá se odvíjí na pozadí jeho snových dialogů a imaginárních setkání s milovanou Mařenkou, třetí se skládá z několika výstupů o natáčení filmu v terezínském ghettu.

Samotný děj otevírá obraz loučení s milovanou dívkou a Mahnerův odchod do ghetta, uzavřen je o necelé dva roky později zařazením Mahnera a Gerroldta mezi vězně transportované do vyhlazovacího tábora. Mezitím hlavní hrdina prožívá čtyři milostné vztahy, jimiž kompenzuje svou bolestnou ztrátu milované dívky, která se mu zjevuje v představách a snech, jako by žila stále s ním. Právě tolik vypověděly autentické zdroje, z nichž autor vycházel.

K oběma ryze privátním a spíše psychologizujícím liniím je kontrastně přistavena linie třetí, zpřítomňující produkční organizaci filmu a natáčení jednotlivých scén. Vězni, kteří zde vystupují v tragicky absurdních rolích „filmových herců“, sice hrají sami sebe, avšak jsou natáčeni veskrze ve stylizovaných situacích. Takto vedeni režisérem Gerroldtem, který se rozhodl spolupracovat s nacisty, jsou vytrháváni z kontextu reality a vřazováni do kontextu propagandy (*RUHM: „Zde se nyní natáčí informativní, zpravodajsko-dokumentární film. Téma, jak můžete pozorovat, vychází ze skutečnosti, čili svědectví o židovské samosprávě ve městě Terezíně. Film ukáže, že uprostřed války žijete spolu, v dobrém zdraví a – ještě jednou podtrhuji – uprostřed války – v relativním přepychu. [...] Budete v tom filmu pracovat, procházet se, spát, odpočívát, nakupovat, chodit do banky a na poštu, bavit se, tančit, dělat divadlo a tak dál.“ 180–181; jiný příklad: záznam umírání otce hlavního hrdiny jako „návštěva u nemocného“, 203–204, atd.).*

Prostřednictvím filmového natáčení, které je cynickou hrou a kaširovanou realitou, však paradoxně vzniká skutečný obraz života v ghettu. Krutou povahu tohoto paradoxu si samozřejmě postavy dobře uvědomují a komentují ji (např. „*MAHNER: Kdyby tohle někdy se mělo odehrávat na divadle nebo ve filmu, lidi by se chechtali nad tím, jaký je to falešný patos a kýč.*“ 182). Obraz obłudné a kruté reality vysvítá o to jasněji, oč je v propagandistickém filmu falšován („*KOMENTÁŘ: Zatímco Židé v Terezíně sedí u kávy s bábovkou a tančí černošský swing pro filmovou kameru, nesou naši vojáci na svých bedrech veškerou tíhu strašlivé války, bídu a odříkání, aby bránili svoji vlast, svou domovinu.*“ 235).

Realita terezínského ghetta se mozaikovitě skládá z fragmentů dramatických výstupů, v nichž se nepravidelně až disonantně střídají scény Mahnerových flirtů a snových dialogů s natáčením filmu. Do kompozice otevřeného dramatu jsou

dále vsunuty úryvky – citace různých hudebních a literárních děl cizích autorů. Ty se s vlastním příběhem pojí do poměrně složité koláže, žánrově se přibližující dramatické revui. Citace jsou většinou zařazeny bez přímé dějotvorné vazby a vytvářejí paralely či analogie k příběhu. Tematickou vazbou je spojen s dějem hry například úryvek dětské opery *Brundibár* Hanse Krásky, která byla poprvé předvedena dětskými vězni právě roku 1944 v Terezíně. Citaci opery *Prodaná nevěsta* spojuje jak jméno Mahnerovy milované dívky, tak motiv odtržení milenců od sebe. Jindy je citace úryvků díla vázána na téma a děj hry konotačně (např. sbor Židů z Verdiho opery *Nabucco* apod.).

Jednou z hlavních motivických linií, která prohlubuje výchozí téma – jednání člověka ocitnuvšího se v krajní životní situaci, je prolínání fikce a skutečnosti, stylizace a identity. Snové či imaginární scény (představy hlavního hrdiny) se ostře zrcadlí na pozadí obrazu o životě v ghettu (běžné životní situace). Hlavní hrdina Mahner touží po své milované Mařence, představuje si jejich společný život v ghettu, zdá se mu o ní, v duchu jí vysvětluje důvody své nevěry apod. Dramatický potenciál, který je uložen v tématu lásky a nedobrovolné rozluky, následné nevěry a potažmo promiskuity, ovšem autor uvolňuje. Očekávaný konflikt mezi Mahnerem a některou z jeho milenek (či dokonce se samotnou Mařenkou) nikdy nenastane. Ženy postupně odcházejí do transportů, okamžiky duševního sblížení a fyzické rozkoše jsou střídány s chvílemi loučení, čas plyne a se svou jedinou a opravdovou láskou se Mahner již nikdy neshledá. Kde neexistuje budoucnost, není ani důvod ke konfliktům.

Také druhý motivický plán rozvíjí téma etiky jednání člověka, který je konfrontován s hrůznou skutečností a neumí čelit jejímu tlaku. Účastníci kruté hry na natáčecí „dokumentárního“ filmu o životě v Terezíně si velmi dobře uvědomují, čeho jsou aktéry („GERROLDT: [...] Víte, pane Holtzner, já... mně je známo, že je v tom trochu rozpor... naše pravda je jiná než jejich. Já to celé také trochu přeháním, stylizuji... snad si toho někdo všimne, že je to... přepjaté. Víc nemůžu, to přece musí být pochopeno!“ 202; „HOLTZNER: [...] nakonec, jednou musí taky přijít nějaký konec, že... a lidi, jestli nějaká zbudou, se budou ptát, až uvidí ten váš film... na co to všechno bylo? Kdo to vymyslel, takovou... zruďnost? No dobře, tak se řekne... Němci... a dál? Kdo to dělal? A teď zjistí, že vy, pane režisére. A řeknou... ten? Slavný Gerroldt? [...] Měl to zapotřebí? Na co? Proč? – GERROLDT: Na to se sám sebe denně ptám. Je to lež, není to lež... je to – mezi námi řečeno – polopravda, spíš lež než pravda. To, co se ukazuje, není radostné, ale úmorné. [...] Ale pro co chcete žít? [...] Já zase po dlouhé době jsem sám sebou, ne nějakým anonymním číslem, ale panem režisérem Kurtem Gerroldtem, a já věřím, že to bude oceněno.“ 232).

Téma tlaku hrůzně a nelidské reality na morální integritu člověka je v tomto případě posíleno otázkou tvůrčí odpovědnosti umělce: měl režisér filmu – židovský vězeň – možnost odmítnout film točit? Tam, kde nelze proti zlu nic dělat, není alespoň

lepší nedělat vůbec nic? Anebo se měl pokusit vytvořit poctivé a pravdivé dílo, třeba i objednavatelům navzdory? Arnošt Goldflam toto téma nastoluje, aniž by naznačil jeho řešení. Stejně jako není hoden odsouzení promiskuitní hrdina, který se do této situace nedostal vlastní vůlí, stejně tak není jednoznačným záporným hrdinou ani režisér Gerroldt, jenž slouží nacistickému systému. Možná, že se k službě cítí povolán, cítí se být lepší a jedinečnější, než jsou lidé kolem něj („*GERROLDT: Já nejsem každý!! Já – nejsem – každý!!*“ 191), či snad proto, aby činorodostí čelil blížící se katastrofě, neboť „*práce dává životu smysl*“ (232). Těžko soudit. Jeho služba zlu je o to tragičtější, že ani jemu není nacisty nic odpuštěno, a také on – stejně jako všichni – musí v závěru hry do transportu.

Problematické jednání obou hlavních – a do jisté míry antagonistických – hrdinů autor záměrně zbavuje kontroverzního vyznění, drama je tak plné potenciálních konfliktů, které se však nerozvinou přímo. *Sladký Theresienstadt aneb Vůdce daroval Židům město* je hrou paradoxů a lze v ní vystopovat talmudickou tradici: skutečnost je dialektická, člověk myšlením obrací věci naruby a zase zpátky, neustálým zpochybňováním se hledá význam věcí a jevů. V rámci Goldflamovy dramatické tvorby má z tohoto hlediska hra nejbližší k některým monodramatům (viz *Hry pro jednoho*, Brno 1998), o nichž jsme se zmínili v úvodu.

Téma holocaustu se již krátce po válce stalo v Evropě součástí pokusů o estetické ztvárnění, zejména v próze a ve filmu. Teprve v průběhu šedesátých let se objevilo také v dramatické tvorbě. Autoři her tematizujících holocaust často těžili dramatickou fabuli z dochovaných autentických materiálů: úředních dokumentů nacistické státní mašinerie a z dobové publicistiky, deníků, osobních sdělení a vzpomínek přeživších obětí, ze soudních výpovědí politických funkcionářů apod. Tito autoři usilovali především v Západním Německu o rozprůdění veřejné debaty o dlouho tabuizovaných tématech, která zatěžovala novodobou historii a s ní mezinárodní politické vztahy. Nový dramatický žánr, tzv. dokumentární drama, které vzniklo v polovině šedesátých let, byl v té době v evropské činoherní dramaturgii dokonce jedním z nejžádanějších (Rolf Hochhut, Heimar Kipphardt, Peter Weiss).

I v české dramatické tvorbě se v průběhu posledních desetiletí objevilo několik her s tématem židovského holocaustu. Z novinové zprávy o nálezech beden mýdla a kostní moučky ve skladištích osvobozených vyhlazovacích táborů vychází rozhlasové lyricko-dramatické pásmo Zdeňka Rotrekla *Popis pohřbívání mýdla a kostní moučky* (1970). O co nejautentičtější svědectví o své životní zkušenosti z druhé světové války se pokusil Jiří Robert Pick ve dvou tragických komediích *Sen o vzdálených jezerech* (1980) a *Smolař ve žluté čepici* (1982). V nich je – podobně jako u Goldflama – hrůzný obraz života v ghettech a vyhlazovacích táborech zobrazen skrze všednodenní, často komicky vyznívající a banální situace. Kontrast mezi tragickou závažností tématu a jeho často nevážným podáním zde vytváří zvláštní významové napětí, působivě prohlubující existenciálně laděnou a hořce sarkastickou výpověď.

Ukázka

GERROLDT: Poslyšte, pane Mahnere, jde mi o takovou delikátní věc. Vy už jste v našem filmu, myslím teď v tom posledním, který točím tady... byl dvakrát v záběru, a pokaždé s jinou dámou... Mám vás tam ještě v kavárně, zůstaňme prosím u některé z těch dam. Ať si svět nemyslí, že tu je... holubník.

MAHNER: Co na tom záleží? Já jsem se sem nehnal.

GERROLDT: Ale je to taková... subtilní... točíme o Terezíně... o nás... aby to nebyla falešná... falešná...

ASISTENT (*vyhrkne*): Story!

GERROLDT: No, například... svědectví.

MAHNER: Ona ta minulá šla do transportu.

GERROLDT: Co tím myslíte?

MAHNER: Tak ji přiveďte a já budu v té kavárně s ní.

GERROLDT: To nemohu, já jsem jen... také jako vy... terezínský...

MAHNER: Tak co se staráte o morálku? Proč točíte v kavárně? Transport natočte... třeba! To budete mít svědectví!

GERROLDT: Ale pochopte, pane Mahnere, scénář je dán a schvalován předem, záměr filmu je již jaksí určen, některé scény se pro film prostě nehodí... myslím pro tento dokumentární film, a ani by to nešlo... neprošlo...

MAHNER: Tak proč to děláte? Tady chcete určovat množství partnerek, na tom vám záleží. A na tom, že lidi odvázejí kdoví kam, možná do horšího – aspoň se to říká – na tom nezáleží? O tom se může lhát?

GERROLDT: Ale já jsem prosím jen režisérem toho filmu.

ASISTENT: Pan režisér je jenom režisérem, on jenom režíruje!

MAHNER: Každý nějak přežíváme. Já jenom honím ženský, spím s nima, dávám jim, a sobě taky, pocit, jakože jsme doma, jakože žijeme nebo já nevím co, ale nelžu, nikomu nic neslibuju, konec konců mám doma Mařenku, tak ani nemůžu, že... Ale nelžu! Víte? Nelžu celému světu.

(222–224)

Vydání

Divadelní hry III. – Modrá tvář, Komplikátor, Smlouva, Sladký Theresienstadt, Já je někdo jiný. Větrné mlýny, Brno 2003, s. 167–239.

Uvední

Premiéra 1. 11. 1996 – Divadlo Archa v Praze, r. Damien Gray.

Překlady

Anglicky (nedat.): *Sweet Theresienstadt*, Ewan McLaren.

Německy (nedat.): *Süsses Theresienstadt*, Peter Ambros.

Reflexe

Přestože by si takové téma žádalo skutečný dramatický konflikt, autor, snad aby oslabil jeho kontroverzní kvality, pro ně zvolil žánr divadelní revue. Volný sled výstupů a hudebních čísel dává vzniknout jakési jevištní elegii a předem odstraňuje možné konflikty z cesty. [...] „*Lidi tady umírají hladem a já vykouzlím bohaté hostiny, zábavu, tanec... plný život. Taková je moc umění,*“ říká Gerroldt. Aby tomuto umělec opravdu věřil, aby takové iluzi propadl, sloužil jí, nechal se zkorumpovat, a aby nepřiznal, že doufá, že si touhle smlouvou s ďáblem zachrání život, musel by být naprostý idiot! A pokud se o takovém blouznivci hraje, nehraje se o iluzích, ale inscenuje se fraška.

Kristina Žantovská: „Český mýtus věčného Žida“, *Svět a divadlo* 1995, č. 7, s. 141-142.

Obě Goldflamem oživené postavy slouží jako příklady pars pro toto: jsou to dvě existence vržené do extrémní situace, v níž se každý čin vedoucí k fyzické sebezáchraně stává okamžitě mravně problematickým. Derou se tu z paměti kruté věty italské oběti Osvětlení Prima Leviho, který v knize *Potopení a záchránění* napsal, že pro přeživší je největším utrpením vědomí, že „*přežívali ti nejhorší, to jest nejpřízpusobivější. Ti nejlepší vesměs zemřeli*“. Cílem „konstruktérů“ koncentračních táborů nebylo obět jen zbavit života, jen ji „vylikvidovat“, jejich záměrem bylo způsobit jí přitom také co největší trápení. Charaktery Mahlera-Mahnera, a zvláště Gerrona-Gerroldta musí být nejdříve téměř zlomeny, bestie si s nimi musí pohrát a teprve pak i na ně čeká smrt...

Jiří Peňás: „Zpěvohra, jež se mění v rekvie“, *Respekt* 1996, č. 46, s. 19.

Autorská ironie míří především na život v sebeklamě, na iluze, které mají postavy o sobě i druhých. Tím také text překračuje terezínské téma k otázkám a problémům obecnější povahy a platnosti. Po zásluze je třeba ocenit Goldflamův netradiční přístup k fenoménu Terezín; pokus ukázat ho z odvrácené stránky, prostřednictvím dějů a postav značně sporných. Paradoxně však nejsilnější scénou hry je ta, která zachycuje všední moment z terezínské každodennosti, kdy skupinka mužů přetřásá místní události a debatuje o poválečném světě. V nezávazném klábosení se vyloupnou jedinečně konkrétní postavy a odzrcadlí se bezmála celé názorové spektrum terezínské society. Ostatní scény jen zřídka dosáhnou takové situační bezprostřednosti a plastické charakteristiky postav.

Eva Šormová: „Terezín ve světle ramp“, *Divadelní noviny* 1996, č. 20, s. 1 a 4.

Slovo autora

V létě 1994 jsem odjel na pár dní do Terezína, a tam jsem deník studoval. Obrovsky mne zaujal. Ne ani tím, co prožili lidé v Terezíně nebo koncentračních táborech – obdobné materiály z válečných dob znám a léta čtu, neboť jsem z poválečné generace „dětí holocaustu“ a jsem s tím tématem částečně spojen i přes svou rodinu –, ale tím, jak se člověk za takových kritických okolností snaží zachovat iluzi normálního života. Jak chce pořádk žít, jako žil předtím, a tuto iluzi si stále udržuje. Přesvědčuje se, že to není tak hrozné, že to může být ještě horší

a že to vlastně docela jde, že může prožívat lásky nebo vytvářet film a kdoví co všechno. Zajímala mne otázka, jak dlouho může člověk pro sebe vzbuzovat zdání normálního života, jak dlouho se může obelhávat. To je vlastně téma, které jsme v lehčí variantě prožili i v minulém režimu. Tedy mě to zajímalo i jako problém toho, co jsme my – poválečná generace – zažili nějakým způsobem před rokem 1989. I ti, co nebyli disidenti, v určité době cítili, že je potřeba se vyjádřit, něco říct, ozvat se, že už je toho moc.

Myšlenku napsat dokumentární hru jsem záhy opustil – nic nemůže přiblížit holocaust víc než skutečné dokumenty a umělecké vyjádření bude vždy slabší než realita – a začal psát svobodně hru o těch iluzích a o životě tam. O životě jednotlivců a o jejich myšlení, o jejich vnitřním světě.

„Otázka PRO“, *Divadelní noviny* 1996, č. 20, s. 2.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: K. Žantovská, *Svět a divadlo* 1997, č. 2, s. 71–74.

RECENZE: E. Šormová, *Divadelní noviny* 1996, č. 20; J. Peňás, *Respekt* 1996, č. 46; V. Just, *Literární noviny* 1996, č. 47; B. Pražan, *Týdeník Rozhlas* 1996, č. 48; J. Machalická, *Lidové noviny*, 27. 7. 1996; (va), *Severočeské noviny* 18. 10. 1996; V. Hulec, *Mladá fronta Dnes* 31. 10. 1996; týž, *Práce* 16. 11. 1996; týž, *Právo* 21. 11. 1996 (Příl. *Salon*); jas, *Večerník Praha* 31. 10. 1996; D. Skoumal, *Lidové noviny* 1. 11. 1996; M. Reslová, *Lidové noviny* 4. 11. 1996; Z. A. Tichý, *Mladá fronta Dnes* 4. 11. 1996; J. Škorpil, *Denní Telegraph* 8. 11. 1996; R. Tesárková, *Svobodné slovo* 13. 11. 1996; S. Hrbotický, *Haló noviny* 20. 11. 1996; J. Munk, *Terezínské listy* 1997, č. 25; P. Havelková, *Host* 2002, č. 6.

Libor Vodička, Dora Viceníková

LENKA LAGRONOVÁ: TEREZKA

(1997)



Do privátního světa mezilidských vztahů je vsazen děj většiny lyrických, nesyžetových komorních dramát Lenky Lagronové (* 1963). Hrdiny jejích her jsou většinou ženy hledající smysl života (*Vstaň, prosím tě*, 1999; *Miriam*, 2003) nebo ženy-děti tápající ve zmatcích vlastní emotivity a usilující odpoutat se od svých rodičů (*Spinkej*, 1992; *Antilopa*, 1997; *Království*, 2002; *Nikdy*, 2003); někdy její ženské postavy nacházejí životní smysl teprve v hlubokém duchovním prožitku (*Terezka*, 1997; *Johanka*, 2004). Lagronová patří k nemnoha českým dramatikům, kteří v křesťanské konfesi spatřují alternativu entropie a rozkladu hodnot současného

pluralitního světa, jakkoli to snoubí s osobní ženskou zkušeností a s vyloženě feministickou snahou pochopit ženu (sebe sama) skrze psaní.

Drama *Terezka* je realizováno jako svého druhu historická, respektive biografická hra o svatě Terezii Martinové z Lisieux (1873–1897), přičemž text se opírá o životopisná fakta i o autentické deníkové záznamy zobrazované osobnosti (hra byla napsána ke stoletému výročí úmrtí této karmelitky). Rámec díla tvoří Terezčino prohlášení adresované blíže neurčené ženě (autorce?), v němž se sestra světuje, proč se rozhodla sepsat svoji autobiografii. Ta se pak stává náplní vnitřní části hry, která se nám ve výsecích předvádí na jevišti. Kromě epického oddělení zvukově reprodukováného rámce od vloženého děje (na principu tzv. divadla na divadle) je drama organizováno jako nepřetržitý a částečně se prolínající sled výstupů, které se odehrávají v různých časových a prostorových perspektivách.

Příběh se odvíjí chronologicky a je časově omezen dobou, kterou hrdinka sama pamatuje – zobrazovaný čas zabírá přibližně dvacet let. Děj se zpočátku odehrává v domácnosti Terezčiny rodičů, která je scénicky vyjádřena stolem, židlemi a oknem, později se lokace dění natrvalo přesune do Terezčiny spoře zařízené cely v klášteře bosých karmelitek (poznámka tu předepisuje postel, stoličku, skříň, okno a vázu). Ovšem podobně jako kuchyň v bytě Martinových, která se proměňovala v dětský pokoj, má také toto individuální místo univerzálnější charakter a částečně zde zastupuje veřejné klášterní prostory (kaple je pomyslně umístěna za scénou na jedné straně jeviště, refektář má být na straně protější, zahrada pod oknem Terezčiny cely by pak implicitně měla být lokalizována frontálně), nebo je lze alespoň

vnímat skrze zvukový odraz jejich dění (zaznívají sem hlasy jednání v kapli a v re-fektáři). Tak je ve hře vytvářen bytostně divadelní kontrast jednání individuí s jejich chórickým pozadím, jež tu reprezentují zpěvy a modlitby sester. Jako přímá reflexivní plocha scénické akce slouží potom do textu vložená předčítání z Bible, která jsou sice pouze zvukově přenášena ze zákulisí, ale jejichž obsah se bezprostředně týká herních situací.

Po uvedení do vnitřní hry se přenášíme na počátek Terežčiných vzpomínek. V pokojí Martinových sedí u osvětleného stolu Matka a Otec, který slaví svátek, a dvě jejich děvčátka mu předávají dárky. Od mladší Terežky dostává básničku, šípkovou růži a květináč se zasazeným semínkem, od Anežky pak loďku ze dřeva. Po krátkém rozhovoru o bouři na moři Otec zpívá dětem písničku „*My plujem dál a dál*“ (169), která bude Terežku provázet celým životem. Poté, co děti odejdou spát, se dovídáme, že Matce zbývá jen pár měsíců života. Další dramatická situace zobrazuje rozhovor sestřiček o budoucnosti, při němž se ukazuje, že si obě přejí být řeholicemi, misio-nářkami nebo světicemi. Následující fragmenty zachycují jejich dialog o moři, které nyní chápou jako zrcadlo nebe, v němž sídlí Matka, a dialog o bouři, kterou jim Otec vyložil jako fenomén osvěžení života. Poté přichází poslední scéna v rodném domě, která představuje další oslavu otcových narozenin: od Terežky dostává majáček s monstrancí, od Anežky, která už dlí v klášteře, přichází dopis. Tento výstup také obsahuje moment, kdy Terežka prosí Otce, aby směla vstoupit na Karmel.

V další etapě děje se stříhem přenášíme do Terežčiny klášterní cely a postupně se stáváme svědky jejího nástupu a skládání slibů, jakož i jejího seznámení a průběžného sblížování s ostatními sestrami. Do popředí při charakterizaci titulní osobnosti vystupuje Terežčina nepraktičnost a malý smysl pro realitu všednodenního klášterního života. Terežčina dětsky prostá až kouzelná duše, jakkoliv zpočátku prožívá okamžiky osamělosti a rozkolísanosti (upíná se proto k šípkové růži za oknem, takže při trhání květů vypadne z okna), však dokáže najít řešení nejen pro sebe, ale i pro své okolí: konejší nejistou Magdalénu a dodává jí sebevědomí potřebné k řeholnímu životu, důvěrou posiluje duchovní rozhodnutí své starší sestry Anežky, v Matce představené, která se již zabývá spíše organizací života v klášteře, znovu probouzí potřebu vlastní duchovní práce a nakonec i drsnou a praktickou Vincentu působivě obměkčí věnovanou básní. Autentičností své lásky a víry dokáže proměnit stísněnou atmosféru v klášteře, milostiplnou pokoru přenáší na ostatní a dokonce přesvědčuje Matku představenou, že zavedené, avšak dávno již vyprázdněné formy obětování se, jako je odříkání jídla či přijetí fyzického utrpení (Vincenta si příkladně nechává omotat pas ostrým drátem), mohou být nahrazeny mnohem srdečnějšími způsoby. Terežka takto objevuje a autorsky koncipuje cestu obětování se milosrdné Boží lásce, která pro kajícího nemá být zdrojem utrpení, nýbrž oázou osobní radosti z lásky k Bohu, skrze níž se pak člověku zpětně dostane Boží milosti.

V poslední třetině hry začíná Terezku opouštět zdraví a sledujeme příznaky neléčené tuberkulózy, projevující se vykašláváním krve. Současně s tím se jí ozývá tajemný hlas, který iniciuje její duchovní vytržení. V době Terežčina umírání zuří vně kláštera větrná bouře, která přináší prudký déšť a rozbujuje moře, jež se pak rozlije až ke zdem kláštera. V okamžiku smrti Terežky se však bouře utiší a sestry náhle cítí, že budova kláštera začíná plout (scénická poznámka předepisuje hukot moře, zpěv ptáků a houkání majáku). Zda je tomu tak skutečně, anebo se jedná pouze o metaforu přijetí Terežčina duchovního odkazu, zůstává otázkou.

Fragmentární kompozice výstupů a roztržité děje na několik krátkých situací v podstatě znemožňuje v tomto dramatu klasické stupňování konfliktu. Třebaže děj je poměrně přirozeně rámován a strukturován Terežčinými biografickými událostmi a můžeme pozorovat zápletku postavenou na konfrontaci subjektivní aktivity hrdiny (Terežčina snaha nalézt vlastní duchovní cestu) s objektivními překážkami (neporozumění okolí), nelze nezaznamenat, že hra v podstatě rezignuje na dramatickou akci. Autorka naopak posiluje zjevnou rétoričnost hry (neboli tzv. knižnost) sítí introspektivně orientovaných mluvních figur, které nevedou k poznání „labyrintu světa“, nýbrž směřují vnímatele díla ke spoluprožití hrdinčina „ráje srdce“, přičemž tato dramatická strategie díla je v textu prostoupena bohatou biblickou symbolikou.

Jako ústřední prochází dějem motiv světla, který může být chápán jako křesťanský symbol Boha, ale rovněž se zde stává symbolem Terežky, respektive její originální duchovní cesty. Světlo a svícení se pak ve hře ocitá i v roli klíčového dramatického prostředku – předěluje jednotlivé výstupy i ilustruje jednotlivé peripetie děje (rámcový děj je osvětlen pouze spoře, klima hrdinčina dětství zato plně reprezentuje rozsvícený krajkový lustr, který po příchodu Terežky do kláštera ztrácí svou krajkovou ozdobu, dále se tu objevuje světlo majáku určené pro orientaci lodím, očišťující svit svíčky i povzbuzující světlo, které do cely přichází oknem).

Dalším stěžejním elementem procházejícím hrou je motiv moře. Moře se v textu vyskytuje topologicky přímo (sousedí s ním domek Martinových i klášter karmelitek) i nepřímě – jako zrcadlová plocha odrážející a někdy i zastupující nebe. V obou případech je evokován fakt stálé a bezprostřední přítomnosti moře, fakt, že postavy hry žijí v jeho blízkosti a v intenzivním kontaktu s ním (což ostatně vyjadřuje i Terežčina malba mořské hladiny na zdi její cely). Moře se ovšem stává i metaforou lidského života – nevyzpytatelným, neklidným i laskavě utiňujícím prostorem, v němž se člověk na cestě za spásou pohybuje. Tato duchovně proklamativní sémantika moře je ve hře – někdy až ilustrativním způsobem – podpořena vložím symbolického vyprávění o lodi plující v bouři (lodku dostává Otec a je i námětem hlavní písně) a o námořnících, kteří ji přes nepřízeň počasí řídí do přístavu (Terežčin otec utíká v pomatení do přístavu), jakož i symbolikou majáku, jehož světlo, opět reprezentující Boží vůli, dovede člověka k cíli (Otec také dostává svítící majáček). Analogii plavby po moři jako životní pouti pak ve hře ještě doprovází motiv houpání na vlnách, který

vystupuje jako znak těžké chvíle i jako uklidňující připomínka Boha, jenž bdí nad našimi osudy, a konečně i těsně souvisící motiv rodiny jako ochranného štítu (obraz pevného sepětí rodiny Martinových, obraz kvočny pečující o kuřata).

Jiným zastřešujícím biblickým odkazem je motiv poranění či potřísnění krví jako symbol obětování, prolití Kristovy krve (v postavě Terezky nejčastěji spojený s trháním šípkové růže, popřípadě s popíchnutím se jehlou, které zde odkazují až k pohádkové postavě Šípkové Růženky). Tomu pak ve hře též sekunduje motiv čistoty – života bez hříchu, v ději projektovaný do neustálé snahy Matky představené o čištění zašpiněných hábitů svých svěřenek, ale i do obrazu běloučkého sněhu a sněžení (světci jsou podle Terezky ustrojeni z bílého, horkého, živého sněhu a v čase blížící se smrti proniká sníh škvírou do Terezčiny cely). A nelze nezachytit ještě symbol květiny, zejména šípkové (ale i zahradní) růže, která sem přináší krásu a s ní i radost ze života (netečná Matka představená si růží všímá teprve na Terezčino upozornění, necitlivá Vincenta je chce na záhonu nahradit bramborami), a můžeme ji chápat i jako reprezentantku Terezky, respektive jejího pozemského údělu – nevinné a radostné neústupnosti (růže bez trnů či bílá růže je křesťanský symbol čistoty a neporušenosti; červená růže symbolizuje mučednictví), s níž usiluje o Boží lásku.

Lyrické drama Lenky Lagronové žánrově osciluje mezi intimní psychologickou hrou a miráklem. V rámci současné české dramatické tvorby se jedná o zcela ojedinělý projev křesťansky orientované literatury, ačkoliv tematika hry se nevyčerpává jen náboženskou konfesí. Autorka *Terezkou* implicitně směřuje k obecnějšímu civilizačnímu tématu, které nastoluje citací Georgese Bernanose, umístěnou až za závěr hry: „*Poslání, které Terezie přináší světu, je jedním z nejtajemnějších, jaká svět dostal. Svět umírá na ztrátu dětství.*“ (263)

Ukázka

TEREZKA: Tatínku –

OTEC: Ano?

TEREZKA: Tatínku – já – já bych chtěla vstoupit do kláštera.

(*Chvilí je ticho.*)

OTEC: Ale – seš – seš ještě děvčátko – to nejde –

TEREZKA: Já vím – ale já bych chtěla.

(*ticho*)

Zakázete mi to, tatínku?

OTEC: Ne – ale –

(*Jenom Terezku objímá.*)

TEREZKA: Já bych chtěla zpívat tu naši písničku, ale já nemůžu – to moc bolí, tatínku –

OTEC: Mě taky.

(*Oba se po chvíli pokusí o zpěv, ale nejde to. Opět ticho.*)

TEREZKA: Tatínku, mohl byste mi dát pusu? Takovou tu, co udělá „mlask“.

(Otec dá Terezce pusu, ta mu ji vrátí, smějí se.)

OTEC: Viděla jsi na okně? Rozkvetla – ta kytička od tebe.

TEREZKA: Ne.

OTEC: Pojď –

(Vstanou a jdou se podívat k oknu, pozorují kytičku v květináči.)

Už bychom ji měli přesadit, že?

(Oknem začne foukat vítr a rozhoupe lustr.)

TEREZKA: Začínáme se houpat, tatínku, vyplouváme!

Držte mě!

(Obejmou se. Stmívá se. Tma. Pochvíli se scéna osvětlí. Lustr se hýbá dál, ale je bez krajového stínidla. Scéna je téměř prázdná, snad postel, stolička, skříň, okno a v rohu váza s uschlými květinami. Uprostřed scény stojí Terezka s květináčem v ruce. U ní Matka představená.)

MATKA: Tohle je vaše cela.

Skříň, postel, stolička a kříž.

TEREZKA: A růže!

(Terezka zvedne ze země šípkovou růži.)

MATKA: To – to asi někomu upadlo – nevím.

TEREZKA: Au!

(Terezka si prohlíží svůj prst, ze kterého jí teče trochu krve. Matka jí rychle prst utírá.)

(181–183)

Vydání

Terezka, in: Markéta Bláhová – Petra Havelková – Dora Kaprálová – Lenka Lagronová – Jitka Martinková – Iva Volánková: *Podzimní hra, Zpěvy tmy, Výšiny, Terezka, Vteřiny soli, Zisk slasti (Šest žen napsalo šest her)*, Větrné mlýny, Brno 2001, s. 159–263; ukázka in *Hospodářské noviny* 18. 12. 1998, s. 15.

Uvedení

Premiéra 7. 3. 1997 – Divadlo Komedie (Městská divadla pražská), r. Jan Nebeský.

Obnovená premiéra 19. 12. 1998.

Další uvedení:

18. 6. 1999 – Divadlo Andreja Bagára Nitra – Divadelné družstvo ZDVIH, r. Svetozár Sprušanský.

16. 3. 2005 – Divadlo Dagmar Karlovy Vary – Komorní scéna U, r. Martin Vokoun.

Překlady

Slovensky (1999): *Terezka*, Svetozár Sprušanský.

Ceny

Cena Nadace Alfréda Radoka za hru roku a ženský herecký výkon v roce 1997.

Reflexe

Osobitost způsobu, jak se autorka Lenka Lagronová a režisér Jan Nebeský (jehož jmenuji jako pars pro toto za inscenační tým) zmocňují látky, spočívá v tom, že: a) řád díla se nepodřizuje požadavkům žádné z konvenčních dramatických technik, ale odvozuje se přímo z látky, tj. ze života a cesty svěťice; b) zvláštnost a originalitu malé cesty k svatosti postihuje prostředky co možná nejobyčejnějšími. Z toho pramení nejen umělecká působivost paradoxního vidění, přibližujícího a zdůvěrnujícího neobvyklé, ale též vyniká obecný smysl výjimečné a specifické cesty. „Dějiny duše“ (jak byla pojmenována autobiografie sv. Terezie Ježíškovy) tak dostávají v divadelním provedení bezmála dokumentární charakter a zároveň působí jako svého druhu dramatické exemplum.

Zdeněk Hořínek: „Světec jako dramatický hrdina: 2“, *Divadelní revue* 1997, č. 4, s. 3–8.

Stěžejním rysem hry je, že čistota infantilní optiky, kterou dramatička použila při tvorbě postavy, se zobecněna promítla jak do kompozice díla (děj protkávají nejen Terezčiny vzpomínky na dětství, ale i lyrické hříčky, které nepřestává vymýšlet ani v klášteře), tak do jeho obsahu – přijímání svatého údělu. Lagronová tím vytvořila životopisnou črtu, kterou můžeme číst i jako obraz výjimečné osobnosti i jako jednu z cest dramatické biografie.

Lenka Jungmannová: „Ženský sněm?“, *Divadelní noviny* 2002, č. 8, s. 11.

Stylizace Lagronové je – byť opět ne zrovna v souladu s historickou předlohou – divadelně nejšťastnější tam, kde Terezu líčí jako jakési mystické nemehlo přehánějící svou praktickou horlivost jako odvážná školačka. [...] Spornější je už stylizace zkušenosti vnitřního života – po některých výrocích Terezky nám pořádně zatrne, [...] mají nebezpečně blízko k různým letničářským simplifikacím à la „Ježíš tě miluje“.

Josef Mlejnek: „Mystické nemehlo aneb Legenda o Terezce Lenky Lagronové“, *Svět a divadlo* 1997, č. 4, s. 53.

Hra Lenky Lagronové sleduje časovou posloupnost Tereziných rozhodnutí i skutků a hledá intuitivně způsob, jak divadelně vyjádřit jejich smysl. Autorka příležitostně zvolila jakousi naturalisticky „holčičí“ dikci, avšak přímočarost některých situací-metafor se ocitá až na samé hranici barvotisku.

Marie Reslová: „Cesta za vnitřním hlasem“, *Lidové noviny* 25. 3. 1997, č. 63, s. 3.

Slovo autorky

V čem vidíte naději českého divadla?

Naděje. O tu každodenně bojuji a je vyjádřením mého vztahu k Bohu. Toužím po absolutním, věčném milování, tedy po společenství s Bohem. Věřím, že toto království Lásky je už tu, v tomto životě přítomné. Ve mně, ve vás, kolem nás. Ale denně jsem zraňována zvláště vlastní ubohostí a vlastním zlem. Bojuji o to, abych se před tímto zlem neschovávala, zřetelně je viděla, brala je do rukou, i když se mi hnuší, a pokládala je před Milosrdného. Věřím, že

v tuto chvíli jsme si velmi blízko. Moje ubohost a Jeho Láska, která mé zlo mění v dobro. Moje naděje je víra v Jeho Milosrdenství.

„Otázka pro: Lenku Lagronovou, dramatičku“, *Divadelní noviny* 1997, č. 22, s. 2.

Bibliografie ohlasů

KNÍŽNĚ: J. Mlejnek, in *Cosi ve vzduchu: Texty o divadle 1990–2000*, Brno 2000, s. 158–163; Z. Hořínek, in *Duchovní dimenze divadla*, Praha 2004, s. 101–114; L. Jungmannová, *Tematické konstanty v díle Lenky Lagronové*, in: *Labyrint ženského literárního světa*, Praha 2007, s. 135–139.

STUDIE: V. Eliášová, *Katolický týdeník* 1997, č. 17, s. 6; Z. Hořínek, *Divadelní revue* 1997, č. 4, s. 3–8; J. Mlejnek, *Svět a divadlo* 1997, č. 4, s. 52–55; T. Lazorčáková, *Česká literatura* 2003, č. 1, s. 13–25; V. Šebesta, *Svět a divadlo* 2003, č. 6, s. 14–25; T. Dlasková, *Disk* 2005, č. 14, s. 60–77. RECENZE: N. Vangeli, *Divadlo v mezičase* 1997, č. 2; L. Hniličková, „14“ 1997, č. 4; H. Suchařípová, *Svět a divadlo* 1997, č. 4; L. Jungmannová, *Uni* 1997, č. 4; táž, *Divadelní noviny* 1997, č. 8; B. Mazáčová, *Divadelní noviny* 1997, č. 8; táž, *Týden* 1997, č. 12; B. Pražan, *Týdeník Rozhlas* 1997, č. 16; M. Reslová, *Lidové noviny* 6. 3. 1997; Z. A. Tichý, *Mladá fronta Dnes* 10. 3. 1997; J. Soprová, *Večerník Praha* 11. 3. 1997; M. Reslová, *Lidové noviny* 15. 3. 1997; J. Škorpil, *Denní Telegraph* 25. 3. 1997; T. Stanislavčík, *Slovo* 16. 4. 1997; kul, *Lidové noviny* 17. 12. 1998; M. Reslová, *Divadelní noviny* 1999, č. 3; R. Erml, *Reflex* 1999, č. 3; J. Fabuš, *Mosty* 1999, č. 27; S. Nemrava, *Host* 2002, č. 4 (Recenzní příloha); M. Ljubková, *Literární noviny* 2002, č. 13; A. Zemančíková, *Mladá fronta Dnes* 29. 3. 2005.

Lenka Jungmannová

ROMAN SIKORA: SMETENÍ ANTIGONY – POKUS O TRAGÉDII

(1998)



Roman Sikora (* 1970) patří ke generaci autorů, kteří debutovali v polovině devadesátých let, avšak programově do jisté míry polemizuje s estetikou postmoderny – hlásí se k tzv. politickému divadlu šedesátých let a k „brechtovským“ východiskům. Ve své dramatické tvorbě opakovaně těží z apokryfních motivů a historických paralel (*Sodoma-gomora!*, 1996; *Smetení Antigony*, 1998), ovšem nevyhýbá se ani současným námětům (*Tank*, 1996; *Vlci*, 1997; *Ne-hybnost*, 1999; *Opory společnosti*, 2001), které přetavuje do alegorických podobenství, v nichž tematizuje svět krize

přirozených hodnot v situacích, kdy jsou přírodní či civilizační katastrofou likvidovány a vykořeňovány ze své podstaty. Dramatický konflikt přitom směřuje k zobrazení některých aktuálních etických či politických témat, jejich vyznění je ovšem krajně skeptické až katastrofické. Žánrově jeho hry oscilují mezi krutě ironickou satirou a moralitou, některé se přibližují žánru tragické frašky.

Určitá autorská pochybnost, kterou v sobě nese podtitul Sikorovy hry *Smetení Antigony*, implikuje starou dürrenmattovskou otázku možnosti vzniku tragédie v kontextu relativistického hodnotového systému moderní společnosti, v níž původní pravidla přestala platit a nová jsou praxí znehodnocena dříve, než stačila být definována a vejít ve známost. Pro tragicky vyhocený patos tohoto dramatu je proto příznačné, že se střetává s krutou situační komikou, která klasický mýtus a jeho tragické vyznění profanuje ostrým sarkasmem. Dramatický účín hry je opakovaně převrácen z tragického do komického elementu, tudíž se drama ve svém celku žánrově přibližuje k tragické frašce či grotesce.

Sikora námětově čerpá z antického mýtu o Labdakovcích, především pak ze Sofoklových tragédií, avšak jeho dramatický text je autorsky rozvolněnou hrou intertextuálních odkazů na jiné řecké mýty (o Héfaistovi, Iásonovi a Médece aj.) a jejich pozdější literární interpretace.

Děj pojednává o dvou hlavních hrdinkách: o starší Antigoně a její sestře Ismeně, osiřelých dcerách krále Oidipa, jehož vláda se před lety zhroutila v chaosu bratrovražedných bojů mezi jeho syny Eteoklem a Polyneikem, kdy se vlády ujal Oidipův švagr Kreon. Sestry žijí na královském dvoře v dekadentním prostředí přepychu pod stálou kontrolou tajných služeb (věštec Teiresias a jeho družina). Obě udržují milost-

ný poměr s Kreontovým synem Haimonem. Zatímco naivní Ismena svého milence nekriticky zbožňuje a doufá v brzký sňatek, a tím i návrat do nejvyšších královských kruhů, pro Antigonu je nepřiliš bystrý mladík objektem permanentního ponižování a nástrojem emocionální pomsty na vládci Kreontovi, jehož podezřívá, že kdysi inicioval střet mezi jejími bratry, z něhož vyšel nakonec jako jediný vítěz.

Milenecký trojúhelník Antígona – Haimon – Ismena se stává hlavní složkou dramatického konfliktu. Vztahy mezi dvěma sestrami se vyostřují úměrně tomu, jak se současně stupňuje Antigonino nepřátelské chování k vládci Kreontovi. Dramatický zápas vrcholí poté, kdy Antígona, stržena zoufalou potřebou autentického vztahu ke komukoliv blízkému, vyhrabe ostatky svého bratra Polyneika, což si vládce vykládá jako politické gesto vzdoru a připomenutí společensky tabuizovaných a choulostivých událostí, které jej přivedly před lety k moci. Obě sestry jsou mu tak stále více na obtíž, proto zavrhně možnost sňatku Haimona s Ismenou. Zdrčená a nešťastná Ismena v afektu svou sestru zavraždí.

Drama je složeno z dvaceti výstupů (+ jeden, který je možno zařadit „kam libo“) do dramaticky otevřeného celku, v jehož rámci autor velmi volně zachází s prostorem (odehrává se na různých místech královského dvora, v soukromí vládců, na reprezentativních místech i mimo samotný palácový komplex). Dramatickou fabuli Sikora rozehrává prostřednictvím zadržené expozice, kdy je přítomný příběh o vztahu dvou sester a o společnosti kolem nich provázen postupným odhalováním minulých událostí (krize a pád Oidipovy vlády, Kreontovo uchopení moci, postavení sester u dvora). Výrazným sémantickým prvkem je prolnutí dramatického času s reálným časem inscenace, který třikrát připomínají poznámky vedlejšího textu („*Žár z Héfaištovy výhně zapálí divadlo. Oheň se rychle šíří. Panika. Zbytek hry už nikdo nezhlédne.*“ 175), zdůrazňující autorský záměr zobrazit svět „na konci“, svět právě probíhající katastrofy (ostatně sama Antígona ve druhém výstupu zvolá: „*Svět potřebuje funkční vypínač.*“ 172.).

Zatímco obecnou charakteristikou odpovídá dramatický děj, prostředí, postavy a jejich jazyk nekonkrétnímu určení – mytologickému „bezčasí“, v jednotlivých motivech a některých replikách postav se výrazně uplatňují aktualizace (společenské a politické, ale rovněž technické), jež dramatický obraz stylizují do současnosti.

Domyšlená a dramaticky nosná je u Sikorova „pokusu o tragédii“ úloha chóru. Autor se důsledně drží významové struktury klasické tragédie tím, že i v jeho hře jsou přítomny monologické pasáže, jimiž (zdánlivě mimo děj) autor „komentuje“ a dále pak tematizuje, co se předtím odehrálo na jevišti. Kolektivní postava sboru (tradičně jím bývají typičtí zástupci obce, v níž se drama odehrává), je ve hře přítomna i fyzicky v travestované podobě postav mátožných Opilců, k nimž se Antígona v průběhu hry opakovaně obrací sarkastickými a moralistními monology („*ANTIGONA: [...] Nezasloužíte si nic víc než pohrdání. Nezasloužíte si lepší život než máte. Vaše myšlení je myšlením hovada. Váš mozek se dá strčit do kapsy kalhot. Jste*

použitelní jen jako zdroj náhradních dílů. Jakoukoliv vaši část si můžu koupit. Viděl jsi už někdy tolik peněz? A už nikdy neuvidíš. Každý z vás má svou cenu. A ta je směšně nízká. Věříte všemu, co se vám říká. A když se vám tvrdí něco zcela opačného, ani ten rozdíl nepostřehnete. O svém životě se dovídáte od druhých. Život je pro vás ranní probuzení, odpolední hovno, řízek a pivo.“ 172).

„Svět je obrácen vzhůru nohama“ – takový je ústřední dojem ze Sikorova apokryfu a princip významové inverze (např. vzhledem k původním mytologickým faktům o Antigoně) je určující pro kompozičně-tematickou výstavbu dramatického textu.

Také v Sikorově zpracování antické látky se jedná o společensko-kritickou studii gest individualistického vzdoru. Ovšem „původní“ Antígona (Sofoklova, ale též např. Brechtova, Anouilhova, Hubalkova aj.) pojednává o „tragédii volby“ (Jan Kott) zda uposlechnout nařízení lidské moci, jež jde proti všem dosavadním zvyklostem a proti odvěkému řádu bytí, anebo se moci vzepřít a připomenout všem, co se patří a co ne, zaručit se tak celým svým životem jako nejvyšší hodnotou. Klasická Antígona je aktivní hrdinkou, která vědomě dokazuje nespravedlivé a zpupné občanské moci, že nad jejími svévolnými příkazy platí vyšší zákonitosti, že člověk není mírou všech věcí, „že svět není jeho svět, smysl jeho smysl, a že sám může upevnit a založit smysl dne jen tak, že jej opře o hlubší smysl Noci“¹⁸¹.

Pro Sikorovu apokryfní metodu práce s klasickým mýtem o Antigoně je charakteristické uchopení všeobecně známého příběhu skrze současné téma. Autor klade otázku, zda-li vůbec existuje nějaké jednání, které má vyšší smysl, a proto i etické posvěcení, jež umožňuje jedinci konat, třeba i navzdory mínění a chování okolního většinového společenského prostředí. Ve světě, v němž neplatí žádná pravidla (snad kromě dvou: pravidla silnějšího a pravidla konzumu, tj. „užij dne“), kde se tragický zápas proměnil v kruté komický, protože nesmyslný souboj mezi špatným a horším, mezi nemravným a zvrhlým, v takovém světě již není možno smysl nalézt, a proto i gesto heroického vzdoru jej postrádá – zůstává pouhým gestem s proměnnou možností interpretace. Tato Antígona není charizmatickým nositelem ideje protestu, radikální reformy či přímo revoluce proti vládě a společenskému statusu quo. Nechce se podílet na moci, mít vliv, působit. Sama již nemá čím ručit, jelikož nepromýšlí etickou váhu svých činů. Prostě je pouhou součástí světa, ovšem tato okolnost jí působí frustraci. Její život, stejně jako životy ostatních, je totiž bezcenný.

Sikorovu Antígona zdánlivě charakterizuje především tělesnost. Alespoň sama hlavní hrdinka se o to celkem úspěšně snaží, byť postupně vychází najevo, že tímto způsobem skrývá svou osamocenost, úzkost i nenasyčený hlad po životě a že se ve skutečnosti jedná o propletenec nervů, které ji nutí k vypjatým gestům a tvrdým výrokům. Z lidských smyslů je pak nejvíce charakterizována hmatatelností. Jako

¹⁸¹ Patočka, Jan: „Ještě jedna Antígona a Antigone ještě jednou“, *Divadlo* 1967, č. 10, s. 4.

by pouze fyzické – hmatatelné bylo jedinou a zřejmě poslední možností realizace mezilidského vztahu či komunikace.

Svým tělem však tato „nová Antígona“ současně pohrdá jako nádobou plnou odpadků. „*I já jsem prolezlá lží*“ (176), říká své sestře krátce před tím, než se málem utopí ve vaně při dětinsky pošetilé hře „*Zkusit to bez dechu*“ (7. obr.). Koupel – klasický symbol očisty (těla) – je zde poněkud zvrhlou hrou se sebeobětí, s konečností. Její nejčistší a skutečně autentický vztah k druhé bytosti – mrtvému bratru – je pak rovněž paradoxně spojen s hmotou. Ovšem v podobě tělesných ostatků...

Původní („před postmoderní“) Antígona pojednává o sebeoběti jako potvrzení platnosti vyššího řádu, Sikorova Antígona vypovídá o lidském poznání, že s žádnými vyššími zákony není možno počítat, krom jediného: „*stačí tak málo, a budete z tohoto jeviště komedií smeteni.*“ (173) Hlubší „smysl Noci“ (řečeno s Patočkou) Sikorova Antígona nezná, z „Noci“ zbyla pouze temnota, která pohlcuje ošklivé a zlé vzpomínky na kruté životní zkušenosti, jež se bodavými záblesky zjevují v paměti.

Všechny literární Antígony pojednávají o věrnosti. Ovšem do této historické chvíle se pokaždé jednalo o věrnost tomu, že je třeba uchovat vědomí o smyslu bytí jako jediném předpokladu bytí vůbec. Sikorova Antígona „smetená“ zůstává věrna již pouze svému vlastnímu zdání o tom, co je nezkreslená skutečnost, která je pro ni opozicí proti utilitárnímu mýtu, a tedy opozicí proti nenáviděné a žité skutečnosti, kterou reprezentuje politická moc.

Skutečnost, kterou člověk nemůže již ničím zkreslit, je však skutečností finální: člověk je spolu s ní smeten z povrchu zemského, tak jako časem je smetena každá tělesná schránka. („*ANTIGONA: Od jisté zimy už nepřestane sněžit. Něco zemře a čas se zasekne v zamrzlé tůni tvých očí. Někdo do tebe kopne a ty mu to oplatíš s bezmeznou touhou zabít. Název, který nese toto tělo, je Antígona.*“ 171)

S původním antickým mýtem o Labdakovcích je Sikorův apokryf spojen velmi málo. Do povah stejnojmenných postav je zahrnuta profánní zkušenost moderního člověka konce dvacátého století. A jestliže v první půli tohoto věku ještě platilo, že Antigonin čin je připomínkou toho, co je potřeba činit a navzdory nadosobní moci na tom aktivně trvat, poněvadž stále jde o hodnotu nejvyšší: pozitivní hodnotu života, pak o padesát let později má obdobný čin pouze úzce subjektivní a zcela privátní cenu. Jako výraz posledního zbytku lidského citu, jenž má ovšem nelidsky zvrhlou podobu.

Sikorovo drama je do této chvíle posledním článkem řetězce uměleckých děl, která pojednávají o Antigoně. Ideovým vyzněním a částečně i užitím některých stylistických prostředků (automatický text, monologické pasáže, četné aktualizace) je mu nejbližší německý dramatik Heiner Müller (*Herakles 5*, 1966, česky 1980; *Zpustlý břeh – Materiál k Medee – Krajina s argonauty*, 1982, česky 1999). Z českých apokryfních zpracování Antígony v posledních letech připomeňme dramata Přemysla Ruta *Antiantígona* (1989) a *Děvka z města Théby* (1967) Milana Uhdeho. Antigonovský mo-

tiv, podobně jako u Sikory obrácený, je rovněž přítomný v Abuladzeho filmu *Pokání* (SSSR, 1984), zde však hrdinka filmového dramatu odmítá nechat spočinout v hrobě cynického autokrata Avrama, aby – alespoň po jeho smrti – mohly být vyřknuty jeho zločiny. Vnitřní spřízněnost Sikorovy hry lze rovněž vidět se sociální tragikomedii polsko-amerického autora Janusze Głowackého *Antigona z New Yorku* (1992, česky 1994), která svými krutě ironickými a satirizujícími prvky získává podobné dramatické vyznění.

Ukázka

4. Pierotův pláč

(Pierot sám. V rukou hromada novin. Kolísá pod jejich tíhou. V pozadí přivezou na operační sál tělo. Krvácí. Několik chirurgů.)

PIEROT: Hrůzný atentát! Dva výstřely těžce zranily krále Oidipa. Polyneikés vystřelil na svého otce a bratra. Princ Eteoklés na místě mrtev. Svět se vymknul z kloubů a lid je šířán zármutkem. Atentátník těžce raněn.

CHIRURG 1: Je více než zřejmé, pánové, že jedna z kulí vniknuvších do těla této lidské zrůdy se usadila v pravé plíci. Druhá zjevně pronikla okolím žaludku a opustila tělo společně s větší částí levé ledviny tudy.

PIEROT: Horníci se obávají o život krále. Královna oněměla žalem. Oidipův švagr Kreon truchlí.

CHIRURG 2: Které z ran se, pánové, budeme věnovat jako první?

CHIRURG 3: Navrhoval bych plíci.

CHIRURG 1: Domnívám se, že rána v okolí žaludku si vyžaduje upřednostnění.

PIEROT: Krvavá slavnost. Kdo by nastoupil na trůn? Nejzrůdnější vražda v dějinách. Církev se staví proti pohřbu otcovraha.

CHIRURG 3: Nechme tedy hlasovat. Kdo je pro žaludek? Kdo je proti? Většina je tedy pro plíci. Nelze jinak, pane kolego.

PIEROT: Vláda se staví proti pohřbu otcovraha.

CHIRURG 1: Dobře tedy. Věsti řez bych navrhoval tudy.

CHIRURG 2: Správně, souhlasím. A žebry se prosekáme.

PIEROT: Důchodci se staví proti pohřbu otcovraha.

CHIRURG 3: Pánové, na druhé straně je ovšem vhodné se zamyslet, zdali má vůbec smysl zachraňovat tohoto člověka.

PIEROT: Otcovrah a bratrovrah ještě žije.

CHIRURG 1: Pánové, ale lékařská etika...

CHIRURG 2: Lékařská etika je nepochybně důležitá, ale co etika lidská? Žít a nechat žít. Zde přítomný například žít nenechal.

PIEROT: Kreon dočasně regentem. Velení policie ujišťuje, že nic nebylo zanedbáno. Ministr vnitra odstoupil. Hledá se motiv vraždy. Kreon podněcuje policii k pátrání.

(173)

Vydání

„Smetení Antigony – Pokus o tragédii“, in *Svět a divadlo* 1998, č. 4, s. 169–187.

Překlady

Německy (1999 a 2000): *Antigone weggefegt*, Barbora Schnelle.

Francouzsky (2000): *L'Antigone Balayée*, Ginette Volf-Philipot.

Maďarsky (2000): *Takarodj, Antigone!*, Géza Hizsnyan, Miklós Forgács, Fodor Zsuzsa.

Uvedení

Premiéra 7. 12. 2000 – (M)–Sínház elödása v Budapešti, r. Edit Illés.

Další uvedení:

6. 4. 2003 – Studio Marta JAMU v Brně, r. Jakub Maceček (česká premiéra).

10. 10. 2003 – Divadlo F. X. Šaldy v Liberci – Malá scéna, r. Petr Mančál.

Ve zkrácené formě prostřednictvím tzv. scénického čtení byla hra poprvé představena v rámci projektu *Hledání nové hry* na festivalu Divadlo v pohybu V. – Brno 1998 (Centrum experimentálního divadla – Divadlo Husa na provázku), scénář J. Zavarského byl posléze upraven pro rozhlas (Český rozhlas Brno, prem. 1998).

Scénické čtení hry bylo dále realizováno v Německu (8. 9. 1999 – 49. Berliner Festwochen: *Berlin als Brücke nach Osteuropa – ein Klischee*, Volksbühne, Berlín) a ve Francii (Letní divadelní festival v Avignonu 2000, *Forum – Université Européenne d'Eté*, Université Pierre Mendes, Grenoble).

Ceny

Cena Nadace Alfréda Radoka v soutěži o nejlepší původní hru v roce 1997 (2. místo).

Reflexe

Neexistuje tragický rozměr ve světě, kde platí jen mocenské klání, ve společnosti, do které se člověk nejlépe zařadí, když se podřídí diktátu konzumu a ustáleným představám o úspěšnosti. Svět antické tragédie, kde působily vyšší, nedotknutelné hodnoty, je zcela zničen (lépe – je karikován a tím zbaven velikosti). Vínou nelze poměřovat ničím vyšším. Ani Antigonina revolta – sama žádnou vlnu necítí – není tragická.

Barbora Schnelle – Kateřina Werliková: „Divadlo v pohybu – pohyb v divadle“, *Svět a divadlo* 1998, č. 4, s. 44.

Antigona hovoří o světě, jenž je trvale poznamenán přítomností smrti. Jestliže přežijeme smrt nejbližšího, jako bychom tím sami zemřeli – přicházíme o schopnost opravdově milovat a být opravdově milováni, přicházíme o možnost kontaktu. Setkání s druhým je totiž od tohoto přeryvu jen lživá fráze, anebo vzájemné ubližování. Zůstane nám jenom naše samota.

Michal Čunderle: „Hry Romana Sikory“, *Svět a divadlo* 1999, č. 5, s. 122.

Tragédie ‚smetené Antigony‘ spočívá v tom, že tato hrdinka není schopna smysluplně naplnit tragický úděl, k němuž s bytostnou touhou směřuje a který se od ní – uvažujeme-li intertextuálně – očekává. Podstatné je pak především to, že neúspěch nevyvěrá ze střetu s antagonistickými protihráči, ale o jejím nezdaru je autorem rozhodnuto jakoby předem. Způsob, jakým jsou jednotlivé postavy do Sikorovy ‚netragédie‘ vrženy, apriorně vylučuje tragický, chcete-li hrdinský rozměr Antigonina jednání a snad největší překážkou je sobě Antigona sama. Tragédie již není možná?

Tomáš Syrovátka: „Krise interpretace“, in: *Podoby soudobého evropského dramatu*, Masarykova univerzita Brno 2001, s. 15.

Motiv permanentního boje, zápasu o moc a ovládnutí druhého, manipulace s fakty, včetně politických manévřů či her tajných služeb, tím vším autor popírá étos antické tragédie a posunuje text ke groteskní parafrázi. [...] Hra není o velkých ideálech a hodnotách, ale o falešnosti, lživosti světa, o jeho bezútešném primitivismu, citové vyprázdněnosti, zvrhlosti a krutosti. Jako jeden z mála textů je Sikorovo *Smetení Antigony* hrou s výrazným politickým aspektem.

Tatjana Lazorčáková: „Groteskní záznam světa (Zpráva o české dramatice devadesátých let 20. století)“, *Česká literatura* 2003, č. 1, s. 21–22.

Sikorovy Théby jsou městem plným tabu, strachu a zaběhaných modelů přetvářky. Antigona do nich vpadne jako meteor, ale zaběhané mechanismy se dokáží bránit dobře a téměř úplně Antigonu rozvrátí. [...] Sikora modeluje lež jako velmi zdatného protivníka, nad kterým není snadné vyhrát. [...] Svým vyhoceným negativismem leckoho popouzí, ale zároveň také burcuje k dialogu. V tomto smyslu tedy na Sofokla navazuje bezpochyby, jejich metoda je až překvapivě podobná.

Lubomír Sůva, in *Smetení Antigony* – programový list k inscenaci, Studio Marta – JAMU, Brno 2003.

V takových Thébách se Antigona pohybuje téměř jako ve vzduchoprázdnu. Smí a může udělat cokoli, k ničemu není zavázána a žádný konflikt se jí nevnučuje. Je otázka, zda si vůbec zaslouží nést sofoklovské jméno, protože její příběh nemá s Antigoniným společného vlastně nic.

Milan Uhde: „Smetení světa“, *Divadelní noviny* 2003, č. 11, s. 7.

V Sikorově hře [...] z tragédie (a vlastně i z politického divadla) zbyl jen samotný vztek, negace a vzpoura. A o tu jsme přišli, ani ne v nějakém střetu, Kreón s Antigonou udělá celkem krátký proces. Antigonina nenávisť možná opravdu představuje určitou hodnotu (poslední skutečná věc v Kreontově světě obrazů), ale už sama myšlenka, že ztráta nenávisti je tragická, zní hodně groteskně.

Václav Šebesta: „...Roman Sikora...“, *Svět a divadlo* 2003, č. 5, s. 106.

Slovo autora

Ve svých hrách se snažím poukazovat vždy k vyhoceným postojům. Snažím se rozkrývat určité problémy, které jsou běžně kolem nás, ale už je ani nevnímáme. Jsme jednoduše jejich zajatci. [...] Ale vždycky je pro mě důležitý vztah té které hry ke světu, v němž žiju. A to mnohdy zcela konkrétně a aktuálně. [...]

Kdo je Antigona dnes? Proč titul „smetená“?

Těžko říct, kdo je Antigona dnes. Ale najsíť je takových bytostí všude kolem plno. Cynických, pohrdajících... Jen ta důsledná nenávisť a sebenenávisť a pohrdání se u nich najde zřídka. V téhle narcistní době se mají všichni sami až podezřele rádi. Antigona se ptá. Klade si otázky a s obzvláštní rozkoší ty nepřijemné. Bičuje se jimi a snaží se na ně odpovědět. Ale nedaří se jí to. [...] Ve světě Antigony zemřely ideologie, ale také ideje. A s nimi i důvěra k těm, co spravují a vládou. A oni si ji vlastně ani nezaslouží. [...] A „smetená“ proto, že jsem se jednak snažil s Antigonou po svém vypořádat, a pak ona je vlastně smetená, odstraněná, zlikvidovaná. Samozřejmě elegantně. Za zvuků valčíku.

„Rozhovor – Roman Sikora“, 18. 11. 2005; dostupné na: <http://www.dilia.cz>
[ověřeno 8. 7. 2008]

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Čunderle, *Svět a divadlo* 1999, č. 5, s. 120–124; T. Syrovátka, in *Podoby soudobého evropského dramatu*, Brno 2001, s. 12–18; T. Lazorčáková, *Česká literatura* 2003, č. 1, s. 13–25; V. Šebesta, *Svět a divadlo* 2003, č. 5, s. 100–110; L. Vodička, *Česká literatura* 2005, č. 3, s. 413–422.

RECENZE: K. Král, *Svět a divadlo* 1998, č. 2; B. Schnelle – K. Werliková, *Svět a divadlo* 1998, č. 4; T. Šteidl, *Obratel*, časopis festivalové přehlídky Zlomvaz, Praha 2003; M. Uhde, *Divadelní noviny* 2003, č. 11; R. Erml, *Divadelní noviny* 2003, č. 19; P. Havelková, *Mladá fronta Dnes* 15. 4. 2003; J. P. Kříž, *Právo* 19. 6. 2003; týž, *Právo* 21. 10. 2003; P. Christov, *Svět a divadlo* 2004, č. 1; V. Gardavský, *Plzeňský deník* 20. 4. 2004.

Libor Vodička

JIŘÍ POKORNÝ: ODPOČÍVEJ V POKOJI

(1999)



Režisér Jiří Pokorný (* 1967) se svou dramatickou tvorbou ve druhé polovině devadesátých let přihlásil k tzv. cool-ness dramate. Tu charakterizuje zobrazování odlidštěných vztahů a surové reality světa a nazírání člověka jako trapné figury bez autenticity, marně se dovolávající soucitu. Česká cool-ness hra je vymezena žánrově tak, že předkládá drsnou grotesku ze současného prostředí. Na rozdíl od její anglické či německé předchůdkyně je ale takováto dramatika v našich podmínkách víceméně realisticko-psychologického, než třeba absurdního či dekonstruktivistického druhu.

Drama *Odpočivej v pokoji* o třech obrazech a dodatečné legendě má podobu kvazidokumentárního záznamu, který zachycuje konflikt mezi členy pohraniční převaděčské skupiny. Žánrově hra není přísně naturalistická, navzdory množství autentických (povahou dokumentárních) reálií, nýbrž balancuje na pomezí gangsterky, thrilleru, černé grotesky a tragédie. Prvky nechutné brutality, hořké nadsázky a kruté komiky se v tomto díle spojují, aby vytvořily jakési žánrové mixtum compositum, jehož výsledné rozluštění – podobně jako dešifrování zdejších spletitých dějových okolností – neposkytuje výhradně hra sama, ale především její prodloužená dramaturgická (potažmo inscenační) interpretace připojená ke hře.

Na tento komplex replik, poznámek a autorského výkladu je proto možné nahlížet jednak jako na takzvanou tarantinovskou (původem filmovou) komedii, v níž série krvavých příhod paradoxně poskládá komickou zápletku, a jednak jako na ironickou, řekněme pobeckettovskou tragédii, v níž lze na pozadí obnaženého lidství jen obtížně rozlišovat mezi hrdiny, nevinnými oběťmi a zločinci. Oběma postmoderními typy se autor zjevně inspiroval (například velikost zločinu je zde shazována tím, že jednotlivé figury mají zvrácené záliby typu kradení státních poznávacích značek, nebo bazírují na maličkostech, jako je handrkování se o snědené okurky).

Děj je zasazen do současnosti, konkrétně do předvánoční sváteční atmosféry. Čas děje je velmi krátký, zabírá něco přes tři hodiny (poznámka uvádí, že první obraz začíná v 18 hodin, druhý pokračuje o dvě hodiny později a poslední hodinu nato), přičemž drama kalkuluje s faktem, že toto vlastně reálné pojetí času odpovídá antickému požadavku autenticity času tragédie, který se měl co nejvíce blížit času její

scénické realizace. Vezmeme-li v úvahu, že míra temporální autenticity je v neepicky zobrazivém dramatu přímo úměrná divadelnosti, pak můžeme konstatovat, že autor teatralitu této hry posílil nejen onou specifickou žánrovou synkrezí a sémantickou otevřeností vyprávění, ale též časoprostorovým zasazením děje.

Topicky je totiž děj lokalizován do krušnohorského pohraničí, přičemž veškerý jeho průběh se vyčerpává prostředím jedné chalupy, respektive jediné její místnosti o velikosti 6 × 6 metrů, i když takzvaně za scénou hraje i další pokoj (umístěný směrem vpravo), chodba domu a také exteriéry před ním. Prostorová stylizace děje pak rovněž podporuje genologické zacílení hry (interiérový a navíc rozsahem malý prostor zvyšuje působnost rvaček a akcentuje napětí mezi členy bandy) a potřebu posílit kontaktnost, tedy divadelnost díla. Scénická poznámka předepisuje starobylou místnost s trámovým stropem, kamny, selskou lavicí a jedním oknem, opatřenou moderními doplňky – kuchyňskou linkou, dřezem a lednicí. Mobilář kuchyně tak jako by v sobě mísil vzpomínky na dávné časy této samoty, na naplněný život jejich dávných obyvatel, společně se stávajícím kontrastním – protizákonným – využitím strategického významu tohoto objektu (i když dům patří jednomu z party, konkrétně Karlovi, je zjevně vybydlený a bez života).

Drama se skládá z vlastního textu a připojené legendy, umístěné za hrou, jež se tak ocitá v pozici post skripta a jejímž úkolem je objasnit události z předtextové historie postav, osvětlit motivaci jejich jednání i naznačit potextový vývoj. Takový způsob vnějšího autorského komentáře, nadto částečně odlišný od interpretace, jakou implikuje děj hry (komentář je obohacený o fakta v ději neobsažená či takto nejasná), je v oblasti dramatu zcela atypický (i tzv. autorské poznámky jsou v dramatice spíše výjimkou a obvykle se vyjadřují pouze k tomu, jak hru inscenovat) a z hlediska specifiky tohoto literárního druhu rovněž poněkud kontraproduktivní. Dramatický děj má totiž zahrnout veškerou zamýšlenou akci, nikoli aby ta poté byla – jako je to možné v próze – doplňována z nějakého jiného, dalšího textu (zdejšímu komentáři sekundují také dvě autorské poznámky vložené do textu). Text dramatu a jeho dodatek, bez něhož ovšem hra může standardně existovat, spolu také občas narativně nekorespondují (např. na Burákovi a Karlovi není ve hře znát, že by byli k převaděčství donuceni vydíráním, ale komentář takový výklad sugeruje) a děj tím někdy dostává jiný, zatěžující podtext. Svou strukturací navíc drama ruší klasické dělení textu na tzv. hlavní a vedlejší. Vlastní text hry jako celek (repliky i poznámky) se ocitá ve funkci hlavního textu, zatímco závěrečné vysvětlení pak přejímá úlohu textu vedlejšího, tedy sekundárního poznámkového aparátu.

Hru uvozuje citát z Gogolových *Mrtvých duší* o tom, jak kupci odvezli služebnou, která jim měla pouze ukázat cestu. Motto předznamenává společenské klima hry, v němž člověk jakožto jedinec mnoho neznamena. Dialogický part dramatu potom zachycuje rozmíšku převaděčského gangu, která vyplývá z problémů s nejnovější skupinou ilegálních migrantů. První obraz, nazvaný *Svíčky*, začíná zprávou, že je-

den z uprchlíků (podle narážek jde zřejmě o obyvatele bývalé Jugoslávie), konkrétně dědeček této rodiny, cestou do pohraničí zemřel a pozůstali, kteří jej oplakávají ve vedlejším pokoji, chtějí uspořádat pohřeb a odložit přechod o dva dny, jež jsou podle muslimské tradice třeba k uctění památky mrtvého. Co se však pro některé členy bandy ukazuje jako možné, je pro jiné nepřijatelné. Útlocitný Ludvík alias Burák by rád respektoval potřeby svých dočasných azylantů, zatímco ustrašený a sluhovský narkoman Láďa, který i během děje konzumuje pervitin, takové řešení nesdílí, ale neprotestuje a na důkaz loajality odchází koupit svíčky. Situaci navíc komplikuje fakt, že cizinci (na jevišti se objeví pouze muž a dvě ženy) nejsou jen obyčejnými uprchlíky, ale jako rodina mají údajně tajné posláni, které jim nad převaděči zaručuje jistou moc, třebaže je současně může rovněž ohrozit.

Ve druhé části, pojmenované *Pojistky*, do party přibývá Karel, který sem však na první pohled nezapadá, protože je intelektuálský (například si pouští Händela) a je ostatně také jediný, kdo se dohovori alespoň lámanou francouzštinou. Jednání s uprchlíky o nenadálé změně plánu náhle přeruší příchod šéfa bandy Ivana, před nímž se Karel snaží problematickou situaci překroutit a zbanalizovat její obsah. Nasazuje vyjadřování estrádního konferenciéra, avšak vlivem strachu zabředá do opakování a jeho řeč se rozpadá a významově zkratuje. Na neschopnosti se vyjádřit a domluvit, jak dál (druhý den je totiž čekají další pasažéři), má podíl nejen nevyjasněná částka nabídnutá cizinci za prodlení, takže šéf získá podezření, že jej chce Karel podvést, ale i Ivanovo pedantské stopování délky projevu některého z podřízených či trestání odchodem za dveře a pokutováním. Do hádky se snaží zasáhnout i Burák, který dosud po obrovské dávce whisky spal. Na podporu cizinců hází demonstrativně do kamen svazek bankovek (jde zřejmě o část odměny) a Karel zase na jejich obranu tvrdí, že jsou ozbrojeni. Jeho pozice je ovšem zdiskreditována zjištěním, že místo kolegyni Maruně předal obálku s penězi jejímu manželovi, který takto prohlédl podstatu podnikání své ženy. V dusné atmosféře vypukne rvačka, již doprovází opakované ťukání zamčených cizinců na dveře. Do nastalého zmatku přicházejí Leoš a Maruna, kteří se přidávají k Ivanovi. Konflikt vrcholí vhozením Buráka a Karla k uprchlíkům, kam je záhy vloženo též několik ampulí („pojistek“) omamného plynu.

Poslední oddíl *Plyn* již nabízí obrázek poklidné kuchyně se zmasakrovanými sabotéry (Karel, Burák a Mladá cizinka), jídlem a marihuanou se osvěžujícím Leošem a Láďou, který zazdívá dveře do vedlejší místnosti. Ivan s Marunou začínají – posílení kokainem – před přítomnými rozvíjet úvahy o politice migrace a o svých minulých obchodech se ženami a jejich průběžné bití zajatců korunuje Leoš tím, že odvěče Mladou ženu do chodby, kde se ji chystá znásilnit. Tam se však situace prudce obrací a žena záhy přibíhá, aby nakonec zastřelila Leoše a Ivana, Maruně rozpárala břicho a Láďu přinutila rozbourat zeď.

Následuje připojená *Legenda*, která – coby autorova zpětná a syžetově komplikovaná interpretace díla – podává vysvětlení vzniku a struktury skupiny. Dovídáme se,

že se Karel v minulosti zadlužil provozovateli bordelů Ivanovi, a ten ho proto donutil k převaděčství; že účast Buráka vyplynula z toho, že musel vyplatit syna, který postřelil dealera drog, a že Marunino podnikání v autodopravě bylo ve skutečnosti spravováním sadisticko-masochistického nevěstince. *Legenda* sděluje i okolnosti, jež samotnému ději předcházely (Karlovi v Rumunsku představili bohatou rodinu, která na rozdíl od ostatních prchala před smrtí, a tak se rozhodl podvést Ivana, aby mohl se svou ženou a Ludvíkem emigrovat); odhaluje skryté dějové peripetie druhého obrazu a konečně vysvětluje obraz závěrečný.

Drama je třeba chápat jako parabolické zrcadlo současných českých poměrů. I když používá groteskní dramatickou optiku (zvětšování charakteristických rysů děje obstarává zejména jazyk hry), nezapře v sobě realistickou, sociálně angažovanou moralitu, která pranýřuje šovinismus a xenofobii této společnosti (výmluvné je hlavně rozpětí mezi odlišnými náboženskými tradicemi, respektive mezi civilizovanými věřícími, které našinec považuje za zpátečníky, a barbarskými domácími ateisty) a na daných typech postav zobrazuje spojitost osobnostní omezenosti s proklamovanou vynalézavostí a neústupností české povahy. Kritika vyplývající ze hry je nemilosrdná: země je vykreslena výhradně jako přestupní stanice migrantů a drogových zásilek a její obyvatelé jako pološilení, tupí ubožáci živořící na pomyslném okraji společnosti a orientující se pouze na vlastnictví co největšího množství peněz.

Ukázka

LEOŠ: Nemám zanýst taky Špeldovi...?

MARUNA: Jen ať hlídá... blbec...

LEOŠ: Ale kafe si dát může, ne?... Mu podám přes vokno...

MARUNA: Vidíš můj ksicht?... vidíš můj ksicht?... už vo něm nemluv...

Nikomu nic! (*kopne do Mladé ženy*)... byl ve výčepu, když mě ten můj mrzák vedle mlátil.

LEOŠ: Tak jo... no.

LÁĎA: ...si dám pauzu na chvilku, dík... ta rychloschnoucí směs je perfektní... jak lepidlo... (*náhle přijde na čníci roušku a maskuje ji tělem*)... jak lepidlo... vteřinový... ale omítka bude muset schnout dýl... se bude muset vymalovat, aby tadle díra (*opisuje pohybem futra*) nesvítala... aby to bylo hladký... tak dva tři tejdny počkat a pak...

IVAN: Stačí...

LÁĎA: (*srká kafe a chodí po místnosti*) Povedlo se ti to výborně, Ivane, fakt, ... super... mě by něco takovýho nenapadlo ani ve snu... fakt... Ale... kudy... nebo... jak budem tahat dál?...

IVAN: (*pauza*) Zvěďavej?

LÁĎA: ...no... říkám si... recese v Rusku... tam... na východě furt všude kravál... bude to vrcholit... konec tisíciletí, ne, vid', sám's to říkal... budou chodit čím dál víc...

IVAN: (*pauza*) A to jsi řekl zajímavou věc, Láďo. Všimni si, Láďo, že se zdrhá furt západním směrem. Už vod stěhování národů... furt z východu na západ. Na západ... za západem slunce?... Za šploucháním moře v Anglii?... Ne. (*začne demonstrovat*) Všimni si, jak se točí koule... proti

východu... Slunce... tak lidi jdou v podstatě, v principu... úplně jasně jako veverka v kleci jak běže. Všimni si toho... Je to úplně nabíledni, ... že tím, jak zdrhaj, utíkaj před tím, aby se s TÍM netočili. Chápeš? (*vítězná pauza, pak ukazuje*) Takhle se točí zeměkoule a takhle se zdrhá... chápeš? ... ono se TO totiž asi takhle udržuje v chodu... ty veverka... já myslím, že to je jasný... (*pauza*)... hele Čingischán, Madaři, Bulhaři, Hunové, Germáni, Gótové, Slovani, Židi, Arabi, Turci, Kurdi, Kolumbus... Všimni si, Láďo, že to nikdy nešlo opačným směrem. Všichni na západ... Kromě Alexandra Makedonského..., ale ten si byl zabrat državy, aby se mohl vrátit na západ... nestih to..., no, ... princip je stejnej... Napoleon, Hitler a tahleta parta...

LÁĎA: To je fakt... to mě nenapadlo... na západ... to je síla! ...ona je asi fakt ten cíl, jak to teď říkáš... ta Amerika... že tihleti zdrhaj jako kdysi Američani, vid?... jako... než se z nich stali Američani...

[...]

LEOŠ: Teďkonc je tady například v baráku na tělech majlant. Rozbívám ledvinu, kerá má cenu jak bavorák pětka... nejnovější... nebo ne?...

MARUNA: Nekecej... nekecej, jo? ... a dělej... (*ukáže na Mladou ženu*) ...uzenka potřebuje vizitku.

(*Leoš majzne Buráka po ledvině.*)

MARUNA: Přidej!

(*Láďa pilně zdí.*)

MARUNA: Dělej... nebo to mám dělat já?!

LEOŠ: Jé... (*zvrátí oči v sloup a praští*)

(*Burák zavrní bolestí, stále v omámení.*)

MARUNA: Úplně na to sereš, podívej se na ni...

LEOŠ: Tak jo... no... (*spustí s vervou a pravidelněji*)

(164–166)

Vydání

„Odpočívej v pokoji“, *Svět a divadlo* 1999, č. 2, s. 145–169; ukázka in *Právo* 22. 4. 1999, s. 5.

Uvedení

Premiéra 27. 11. 1999 – Činoherní studio v Ústí nad Labem, r. David Czesany.

Ceny

Cena Nadace Alfréda Radoka za nejlepší původní hru roku 1998 (1. místo).

Reflexe

Hnací silou a vlastně i jediným reálným hrdinou, ostatně jako v mnoha jiných hrách posledních desetiletí, je jazyk. Ten jediný je s to obhájit kvazi-reálnost (autentičnost, dramatičnost) Pokorného textu, protože ten jediný svou stylovou kvalitou připomíná, že jsme na divadle.

Richard Erml: „Jako když postřílíte jepice“, *Divadelní noviny* 1999, č. 21, s. 6.

Hra *Odpočívej v pokoji* není ničím lepším než dalším, pro změnu divadelním odvarem z něčeho, co samo o sobě nestálo za moc. Historiky z českého podsvětí v podstatě postrádají jakýkoliv *raison d'être*. Nejsou dramaticky zajímavé – zápletka chabá, postavy plytké, jejich vývoj nulový. Nejsou morálním apelem – nutkání na zvracení nevyvolává cynismus převaděčské živnosti, ale autorovo vyžívání se v detailech myšlení a jednání deprivantů. Nejsou vtípné – černý humor se vyskytuje, ale v poměru černého a humorného 20:1.

Kateřina Hejková: „Divadelní Pulp Fiction v Ústí nad Labem“, *Nedělní noviny* 1999, č. 8, s. 18.

Pokorného hra nese velice aktuální téma a podobně jako jeho předcházející i tento text by mohl být považován za jistý druh sociologického pozorování. Realie naprosto odpovídají a některé peripetie hry dokonce odkazují ke skutečným událostem. *Odpočívej v pokoji* jde ale mnohem dál. Snaží se postihnout nejen opravdovou povahu prostředí, ve kterém se odehrává, nýbrž záměrně ještě zostřuje a komplikuje situace, aby tak z roviny realistické dosáhl úrovně vyložené absurdní a ironické. Mučení, vraždění a vzájemné podrážení je sestrojeno tak rafinovaně, jeví se tak hravě a tím i jakoby nezávazně proveditelné, že v jistou chvíli ztrácíme obavu o lidské hodnoty a namísto tragického pocitu se musí dostavit uvolňující smích.

Lenka Jungmannová: „Dnešní divadlo současnou hru nepotřebuje. Ale co kdyby...“, *Revue Labyrint* 1999, č. 5/6, s. 185.

Reminiscence na *Krále Šumavy* je potvrzena v textu, nikoliv však v jeho ideologických současných výkladech, nýbrž v obecném zamyšlení o české společnosti v pokročilém stadiu morálního rozkladu.

Jiří P. Kříž: „Hra, která nikoho nenechá v pokoji“, *Právo* 29. 12. 1999, s. 16.

Pokorného nejnovější příspěvek *Odpočívej v pokoji* [...] zkoumá zločineckou mentalitu s téměř dokumentární pečlivostí. V této hře je děj a jeho vyústění jen vnější kulisou, na jejímž pozadí autor hloubí sondu do podivně zvráceného myšlení a jednání lidí. Brutalita Pokorného krušnohorských převaděčů vyvěrá z dlouhotrvajících pocitů méněcennosti a tuposti. Autor se však soustředí na vylíčení myšlenkových pochodů postav a souvislosti děje se v tomto neustálém rozkrývání ztrácí. [...] Kdo nezná legendu ke hře, a tudíž složitou prehistorii příběhu, musí se tedy spokojit jen s pitvající pohledem na mentalitu zdegenerovaných jedinců.

Jana Machalická: „Režie nové hry Jiřího Pokorného v Ústí je zbytečně ilustrativní“, *Lidové noviny* 1. 12. 1999, s. 8.

Slovo autora

Tvoje hry Tatka střílí góly a Odpočívej v pokoji [...] charakterizují, myslím, oblast tvých tvůrčích zájmů. Lze ji označit jako zájem o outsiders v širším slova smyslu?

Outsider je bytost, která je v nepřímém výkladu člověk k vyhození z lidského společenství. Zajímavé je, že čeština potřebuje označení v jiné řeči. Outsider. Delikvent. Říkat ubožák je takové pejorativní, ale docela výstižné. Říct „prostý“ může být pocta i urážka...

Mám na mysli celou tu subkulturu, její jazyk atd., kterou především ve své poslední hře s velkou přesvědčivostí vykresluješ...

Tu hru jsem připravoval dlouho, asi půl roku jsem sbíral materiály, pak asi půl roku psal. Teď nevím... Až si ji snad za nějaký čas budu moci přečíst, nepočítám s tím, že se nebudu chtít tahat za vlasy. Je mi trochu líto, že se mi nepodařilo zcela dodržet jednotu času, také vím, že z hlediska vnitřní stavby kus rozhodně není dokonalý, samotný závěr, ale to jsem chtěl, je jakoby ufatý. S žádným převaděčem jsem se neseznámil, ale je docela možné, že jsou mezi nimi i slušní lidé. Byl jsem se podívat na ta místa a něco se dověděl od tamních usedlíků. Kdyby se snad ukázalo, že gang s přesně takovouto strukturou existuje, bylo by to podivné, protože všechny postavy jsou smyšlené. Je ovšem pravda, že si při jejich „formování“ vypomáhám rysy osob, které znám. Už bych taky velice nerad popisoval násilí, ale vyvinulo se to nějak samovolně

„Pořád jsme inscenovali pohřby“ (rozhovor vedl Jan Kerbr), *Svět a divadlo* 1999, č. 2, s. 132.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: L. Jungmannová, *Revue Labyrint* 1999, č. 5/6, s. 180–185; D. Drozd, in *Podoby soudobého evropského dramatu*, Brno 2001, s. 19–28; V. Šebesta, *Svět a divadlo* 2003, č. 3, s. 91–101; J. Sloupová, *Czech Theatre* 2004, č. 20, s. 17–26.

RECENZE: M. Reslová, *Svět a divadlo* 1999, č. 3; N. Vangeli, *Svět a divadlo* 1999, č. 3; R. Erml, *Divadelní noviny* 1999, č. 21; M. Reslová, *Reflex* 1999, č. 50; K. Hejková, *Nedělní noviny* 5. 12. 1999; J. Machalická, *Lidové noviny* 1. 12. 1999; J. P. Kříž, *Právo* 29. 12. 1999; M. Lubková, *Kritická Příloha Revolver Revue* 2000, č. 16; M. Reslová, *Zemské noviny* 26. 7. 2000.

Lenka Jungmannová

MARKÉTA BLÁHOVÁ: PODZIMNÍ HRA

(2000)



Ústřední situací *Podzimní hry* Markéty Bláhové (* 1970) je modelový střet dvou různých světů, dvou zcela odlišných a protikladných životních postojů. Světa jistot poklidně a všedně přežívající rodiny z malého města, kosteleckého radního a úředníka Fanouše a jeho starostlivé ženy Valli, kteří si s dětmi „po trampsku“ vyrazili na každoroční podzimní několikadenní výlet, a do jejich života náhle vstoupivší živelné, bohémské trojice dvou „umělkyně“ a jednoho důstojníka, kteří spontánně a bezstarostně, se všemi extrémy pitek a nezávazných souloží, užívají života a rádi hrají své hry. Sami se sebou, s okolní realitou, se svými životy a životy jiných. Hledají neexistující hotel, v němž podávají bájný nápoj lásky, žonglují, kouzlí, dívky neváhají předvést striptýzové číslo, stylizují se do rozmanitých rolí atd. Do těchto her neváhají s patřičnou dávkou despektu k „obyčejnému“ všednímu životu zapojit také manželský pár.

Motivy hry se v české dramatičce devadesátých let objevují často. Ať již se jedná o autorské hry s jazykem, s asociacemi, s dramatickou strukturou provázené ironickým nadhledem, nebo o hru, jež charakterizuje postavy prostřednictvím jejich vztahu k okolní realitě, o hru, která je specifickým druhem existenciálního postoje. Jejím prostřednictvím se postavy těchto dramát vyrovnávají s okolním světem, vstupují do jeho dosud neprobádaného terénu a pojmenovávají jej. Současně je však také možné zahlédnout neschopnost postav dát realitě skutečný smysl, zorientovat se a následně i zaujmout pevnější postoj. Hra je v těchto případech vlastně (často až cynickým) projevem vnitřní stagnace a rezignace na smysluplnou aktivitu. Tento prvek je možné nalézt už u postav Tomáše Rychetského (*Nevinní jsou nevinní*), ale také v dramatické prvotině Markéty Bláhové *Pastička*. Jako princip autorské ironie pak zejména u René Levinského, Luboše Baláka či Egona Tobiáše.

V úvodu *Podzimní hry* autorka využívá komického efektu banality poněkud odrostlého měšťáckého „trampingu“. Na scéně stojí oranžový stan, v němž klidně oddechují spící děti, u ohně se opékají párky, popíjí se pivo. Starostlivá a tlustá Valli opečovává svého muže, jehož už nepřitahuje, žvatlá bezvýznamnosti a snaží se manžela přimět k početí třetího dítěte. Fanouš se zjevně nudí, a aby si ukrátil dlouhou chvíli, zkouší zadržovat dech. Na „erotické“ výzvy se snaží nereagovat. Manželé sem chodí stanovat

tradičně už několik let, pokaždé ve stejný čas. Nikdy se nic zvláštního nestalo a ani dnes se stát nemá. Jejich svět je strnulý a zmrtevělý. Spontaneita se v něm jeví jako nebezpečné narušování zaběhlých jistot. Kdysi to snad bývalo jiné, za jejich mládí, kdy byli jeden pro druhého přitažliví a život měl ještě mnoho příchutí... Náhle se do jejich rodinného poklidu vřítí automobil. Z něj vyskočí „herečky“ nebo snad „varietní umělkyně“ Nataša s Elsou, aby se téměř u jejich ohně „vyčůraly“, a doprovází je důstojník Raul. Idyla skončila. Valliino úsilí zbavit se vetřelců a především její umanuté přivlastňování si „svého místa“ skupinu přímo vyprovokují k tomu, aby zůstala a trochu se na cizí účet povyrazila.

Návštěvníci jsou pro Valli ztělesněním toho, čeho se v životě nejvíc obává – neznáma, živelnost, nevázanost. Její naivní katolická morálka je náhle nucena se konfrontovat s neskrývanou (dokonce na odiv stavěnou) sexualitou, bezprostředně přiznávanou promiskuitou a dokonce s náznaky lesbického vztahu mezi Elsou a Natašou. Důstojník Raul je excentrickými dívkami spíše vlečen. Spí s Elsou, ale i Nataša je jeho „náhradní matrací“. I on se ovšem posléze zbaví odstupů a připojí se k třeštění.

Lehkost, s jakou se tato trojice, a především obě ženy, potýká s realitou, snadnost navazování kontaktů, svěťáckost, vyzývavost, stálé zdůrazňování blízké kariéry u filmu v manželství nespokojeného Fanouše neodolatelně přitahují. Zvláště když vpadnou do situace, v níž se Valli toporně a neinvenčně snaží přimět svého muže k erotickým hrám. Za lehkostí však probleskuje bezcílnost, cynismus, pocity životní nenaplněnosti a společně s nimi i sklony k destrukci a sebestrukci jednání s osudovou blízkostí smrti.

Destrukce, či spíše její možnost, prostupuje celou hrou, vedle polohy vnitřní (pochybnosti hrdinky) a intimní (rozvrat milostných vztahů) se však ozývají i motivy vnější destrukce, obecnější a snad i globální. Už ve fázi dramatické expozice projevuje Fanouš touhu po něčem extrémním, spontánním, ale také katastrofickém. Pocit všednosti a znehynělosti je u něj natolik silný, že puzení k rozrušení strnulého řádu nepohrdne ani představou živelné pohromy nebo zločinu provokativně vyjevenou infantilně přecitlivělé Valli: „*No... někdo by moh zdefraudovat městskou pokladnu, zastřelit starostu a vyhodit do vzduchu starobinec.*“ (12) Jakmile se mu pak naskytne příležitost, spontánně se přidá ke „hře“, společně s ostatními vnutí hru také Valli a přiměje ji, aby se svlékla, vylezla na posed a v rozporu se svým naivním, ale upřímným přesvědčením zakřičela: „*Chcípni ty zasranej, zkurvenej bože, zmrde jeden! Stejně neexistuješ!*“ (31) A vrhne se zdivočele do dobrodružství s jednou z „hereček“.

Katastrofickou linii také prohlubují občas zapínané rádio, promlouvající slovy Benita Mussoliniho a citacemi z filmu Pavla Juráčka *Případ pro začínajícího kata* vyzývajícími k rozbíjení lebek odpůrcům a tvrdému úderu, náznaky ve výrocích postav (např. důstojníka Raula), motivy vojenského pohraničního prostoru, kolem stojících bunkrů, plazících se vojáků bez tváře apod. To vše navozuje atmosféru hrozby blíž-

kého válečného konfliktu. V tomto světle se do sebe uzavřená „rodinná idyla“ Valliiny rodiny, která dokonce o zjevné hrozbě zhola nic neví a vlastně vědět nechce, jeví jako zoufalá snaha zachovat si v rozkolísaném a do katastrofy se řítícím světě zdání bezpečí a klidu ustrnulého v každodenní banalitě. Spolu s „veselou“ trojicí vstupuje do života manželů především nepřátelská okolní realita, která je mnohem děsivější, než jsou ochotni uvěřit a než by se na první pohled zdálo.

Hra je v prvním plánu vlastně psychologickou tragikomií, v níž je možné spatřit ozvuky tradičního syžetu o návratu ztraceného syna. Fanouš podlehne svodům lákavého světa plného vášně, ale také vrtkavosti, nestálosti a instantních prožitků. Vzbouří se proti stereotypu poklidného života, proti otroctví manželčiny péče a pozornosti, a je dokonce odhodlán rázně změnit svůj život a naivně, po vzoru filmových hrdinů, opustit s novou láskou, „herečkou“ Elsou, rodinu. Brzy se ale vyjeví prázdnota světa excentrické trojice. Nic pro ně není závazné, vše je jen „hra“. Vyřčená slova nic neznamenají a většinou mají se skutečností společného pramálo. Nakonec jsou smrtí jedné z dívek, Nataši, která po interrupci utekla z nemocnice a vydala se s ostatními na bezstarostný výlet, ze svého veselí vytrženi a nuceni se taktéž konfrontovat s drsnými důsledky své programové nevázanosti, se skutečností, před níž do té chvíle prchali. Teprve pak slaví svůj smutný triumf Valli a její principy, svět jejích jistot, v rámci nichž je *„ráda zdravá a mám ráda věci v pořádku a mám ráda.... bože... a tebe, Františku, a děti a ráda žiju a těší mne to, jak žijem... normálně poctivý život...“* (33). Skrze hravé, smíchem rozšklebené masky bohémů probleskuje konečně upřímnost. To když v „souboji“ s obyčejnými pravdami Valli „prohrávají“, přičemž Nataša a posléze i Raul v okamžicích zoufalství spočinou v jejím objetí jako v bezpečném přístavu mateřství.

Narozdíl od morality hra zdaleka nevyznívá jednoznačně. V rozkolísané realitě „před koncem“, realitě „podzimní“, před katastrofou, není ani Valli se svým světem čistého a vyžehleného prádla, vyleštěných parket, umytého nádobí, Boha a rodiny, který se snaží s mentalitou „kvočny“ udržet pohromadě, garantem nezpochybnitelných hodnot. Ve chvíli, kdy se jí to nezdaří a Fanouš ujíždí s Elsou do hotelu za krátkodechým sexuálním dobrodružstvím, propadá se do hysterických mrákot či téměř médeovské posedlosti z pošpinění toho jediného, čemu v životě věřila, a čistí benzínem „špinavé“ hračky, aby se téměř pokusila podpálit „špinavý“ stan, v němž spí její děti. Svět byl pro ni ztrátou muže rozvrácen. A její reakce je děsivě neadekvátní. Ničivost ukrytá pod příkrovem bezproblémového přežívání se tak vyjeví rovněž u Fanouše a Valli. I u nich se vynořují v hloubi duše zasuté obludy a tvoří paralelu k vnějším hrozbám. Přízraky vrcholné destrukce, války, jsou zde latentně obsaženy v jednání každé z postav. Svět je vlečen ke kataklyzmatu. Extrémní doba vyvolává extrémní činy.

Děj hry se odehrává v neurčitém období dvacátého století. Autorka ve scénické poznámce předesílá, že *„...na roce nezáleží. Styl kostýmů a rekvizit se pohybuje mezi*

třicátými léty a současností“ (9). Reálie příběhu pak skutečně oscilují mezi možností, že se vše děje v průběhu „mnichovské krize“ v roce 1938, anebo – jak je možno usuzovat ze vzorců chování postav a z odkazů k okolnímu světu (např. k možnosti jaderné války) – v současnosti. Postavy bohémů Raula, Elsy a Nataši jemně asociují éru kinematografie první republiky, k čemuž odkazuje autorka, když hru věnuje „*Adině, Lídě, Nataše a Raulovi“* (7). Jejich jednání je ovšem odvázané, způsob myšlení a mluvy je zcela současný s občasnou poetickou stylizací. Tímto se propojuje historická válečná skutečnost s možnými dalšími válečnými hrozbami, od nichž nejsme v posledních letech nijak zvlášť vzdáleni.

Svět Valliiny rodiny se sice v závěru spolu s návratem Fanouše, o něhož Elsa po dobrodružství přestala jevit zájem, vrací do normálu. Po prožitých událostech však tento svět již nikdy nebude stejně uzavřený, již nikdy nebude stejně „klidný a bezpečný“ jako předtím. Řád je sice v rodině znovu nastolen, Fanouš provinile jeví o manželku a rodinu obrozený zájem, ale Valli mlčí. Její přemrštěná starostlivost a žvatlavost zmizely. „*Příští rok si najdeme jiné místo“* (61), řekne na závěr. Přestála krize a smrt Nataši mnohé změnila. Stejně tak jako mnohé změnila válka, která se po podzimu tímto krajem prožena a rozvrátí jejich životy mnohem víc.

Ukázka

Valli leze dolů a vrací se.

NATAŠA: *(tleská)* Hezký! Bublina umí.

FANOUŠ: Pche! Poctivý život! Náš poctivý normální život! Praní, sušení a ukládání sáčků od mlíka! Budou se hodit!

ELSA: Fuj.

FANOUŠ: Každou neděli v kostele. Panu faráři sedí na tlustém zátylku ovád a já mám jedinou touhu – pořádně ho plácnout.

ELSA: Si plácněte.

Valli se vrátí. Obléká se. Sundává si čelenku, podává ji Nataše.

VALLI: Prosím, vemte si to.

ELSA: Prosím, vemte si to. *(podává jí medailon)*

RAUL: Vy máte, milostivá paní, na rozdíl od pana manžela jedinečný talent dokonale zkazit jakoukoliv hru.

VALLI: Nepojedete už?

ELSA: Nepojedeme už?

NATAŠA: Já už zase musím.

(odběhne do křoví)

RAUL: Ježíšikriste! To není ženská, ale kropicí konev.

FANOUŠ: Ne, prosím vás, nejezděte ještě. Jí si nevšímejte, ona je prostě taková, nerozumí legraci, jí nikdy nenapadne nic bláznivého, ani vtip nikdy nepochopí, když jí vyprávím, u nás doma sou vůbec vtipy zakázaný, hlavně sprostý, ze sprostého vtipu by Valli zcepeněla hrůzou,

ona, ona se směje, jenom když jí lechtám, nebo když jí domácnost září čistotou, nebo když jednou provždy vyhubí všechny moly ve skříni, prosím vás, zůstaňte ještě chvíli.

(33–34)

Vydání

„Podzimní hra“, *Svět a divadlo* 2000, č. 6, s. 146–163; 2. vydání in Markéta Bláhová – Petra Havelková – Dora Kaprálová – Lenka Lagronová – Jitka Martinková – Iva Volánková: *Podzimní hra, Zpěv tmy, Výšiny, Tereza, Vteřiny soli, Zisk slasti (Šest žen napsalo šest her)*, Větrné mlýny, Brno 2001, s. 7–61.

Uvedení

Premiéra 11. 6. 1999 – Činoherní studio Ústí nad Labem, r. David Czesany.

Další uvedení:

8. 11. 2001 – Divadlo Mandragora Zlín; hráno s podtitulem *Blue Star*, r. Rostislav Marek.

Reflexe

Podzimní hra Markéty Bláhové, mající patrné známky tzv. *ženského dramatu* a uchováající některé rysy autorčiny debutantské *Pastičky* (obrazivý, poetizující jazyk, prostředí lesa jako „sexuální houštiny“), je portrétem krize manželského života dvojice, která je konfrontována s postavami světácké, nespoutané společnosti (a neurčité celosvětové válečné hrozby).

Martin J. Švejda: „(Nejen) O ‚České sezóně‘ Činoherního studia“, *Svět a divadlo* 2000, č. 6, s. 81.

Půdorys *Podzimní hry* je možná až zbytečně schematický a průhledný (kolik jen takto vystavených modelových textů existuje!); nadbytečná a vnějšková se zdá být i snaha doplnit předváděný rozvrat mikrosvěta náznaky hrozící celosvětové katastrofy (skrže opakované zmínky o blížící se atomové válce). Při pouhém čtení zkrátka hra působí poněkud ploše a postrádá ono vnitřní napětí, kterým Markéta Bláhová zaujala před čtyřmi lety ve svém dosud nejúspěšnějším titulu *Pastička*. Navzdory tomu je *Podzimní hra* textem, který vybízí (byť méně zjevně než *Pastička*) k sugestivní výpravě do temných zákoutí duše...

Vladimír Mikulka: „Hra krutě veselá aneb Škoda, škoda“, *Divadelní noviny* 2000, č. 6, s. 4.

Fanouš bez odporu přijme dobrodružství s „umělkyní“ Elsou, její svět však před nevěrným manželem odhalí svou prázdnotu a vlastně masku smrti. Valli naproti tomu ukáže, že je svá a že pod pláštíkem omezené idylichnosti skrývá prostor pro velké konflikty, které nakonec úspěšně překoná. Ve srážce s lákavou, ale neodpovědnou odpoutaností nejen obstojí, ale dokáže znovu laskavě přijmout zbloudilého otce svých dětí. Tímto vyzněním se Bláhová vymyká ploché moralitě, jejíž půdorys lze z *Podzimní hry* vyčíst. Valli ztělesňuje nejen spásnou pevninu ochraňující před závrtným a smrtonosným vírem, ale naznačuje vnitřní bohatství a schopnost vstřícného, láskyplného nebo aspoň lidsky solidárního činu, opřeného mimo jiné

o zkušenost pokušení nicoty a vraždy. Autorčino poselství je sympaticky tradiční a pomáhá utvrzovat hodnoty, které moderní dramatika často uváděla v kritickou pochybnost.

Milan Uhde: „Jak se ozýval les divokých svini“, *Svět a divadlo* 2000, č. 6, s. 88.

Aktovka se pravděpodobně zhlédla v jistých mýtech o životě „protagonistů“ slavné éry české kinematografie, ale současně jako by též chtěla vyvolat reminiscenci na populární dobové filmy. Nejspíš tato nevyváženost způsobila, že hra, domnívám se, postrádá jasný smysl. Text navíc typově připomíná (ne příliš povedený) televizní scénář, a tím se dramatu vzdaluje: námět sází na autentičnost, avšak na vykreslení daného prostředí více méně rezignuje a ze snahy vytvořit prostor pro jednání postav zbyl jen prvoplánový popis jejich chování.

Lenka Jungmannová: „Ženský sněm?“, *Divadelní noviny* 2002, č. 8, s. 9.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: T. Lazorčáková, *Česká literatura* 2003, č. 1, s. 13–25; V. Šebesta, *Svět a divadlo* 2003, č. 3, s. 91–101.

RECENZE: J. P. Kříž, *Právo* 17. 6. 1999; (TOF), *Hospodářské noviny* 9. 7. 1999; M. J. Švejda, *Svět a divadlo* 2000, č. 6; M. Uhde, *Svět a divadlo* 2000, č. 6; V. Mikulka, *Divadelní noviny* 2000, č. 6; M. J. Švejda, *Czech Theatre* 2001, č. 17; L. Jungmannová, *Divadelní noviny* 2002, č. 8; D. Viceňková, *Mladá fronta Dnes* 21. 3. 2002.

Roman Sikora

PAVEL KOHOUT: NULY - ZBĚŽNÁ ZPRÁVA PRO POTOMKY

(2000)



Pavel Kohout (* 1928) se roku 1989 vrátil z rakouského exilu jako legendární a v určitém smyslu i skandální autor, jehož literární tvorba je již od konce čtyřicátých let úzce provázána s domácím politickým životem. Již od počátku své literární dráhy patří k současným spisovatelům, kteří se interpretací časových společensko-politických témat pokoušejí nalézt odpovědi na aktuální otázky, vycházejí z předpokladu, že spisovatel je svědomím národa.

Oproti dřívější tvorbě je však v Kohoutově díle z posledních dvou desetiletí patrná příslušnost ke dvěma domovům (Praha, Vídeň) a jeho díla vycházejí téměř současně v obou jazykových verzích. Autor v nich tematizuje problémy, jež v různých podobách existují na obou stranách bývalé „železné opony“. Ať už je to dosud živá reflexe událostí druhé světové války (romány *Hodina tance a lásky*, německy i česky 1989, česky 1992; *Hvězdná hodina vrahů*, česky i německy 1995), tematika přechodu z totalitního k pluralitnímu režimu, otázky kolaborace a potrestání zločinů (román *Sněžím*, česky i německy 1992) či problematika exilu (*Konec dlouhých prázdnin*, původně německy 1990, česky 1996), pokaždé je české téma uchopeno nikoliv jako typicky lokální problém, nýbrž jako středoevropské, vpravdě obecně lidské téma pevně ukotvené v historickém čase a v konkrétním ideologickém rámci, jenž je určující pro motivaci jednání postav. Autor současně bilancuje vlastní životní zkušenosti i své aktivity v české politice a kultuře po roce 1948 (ty se staly ústředním principem výstavby děje v memoárových románech *Z deníku kontrarevolucionáře*, 1969, přeprac. 1998; *Kde je zakopán pes*, 1989, 1990; *To byl můj život??*, 2005). Jak sám mnohokrát zdůraznil, svým dílem usiluje o poznání a pojmenování tragédie totalitarismu moderní doby.

Určitým rizikem takto motivované literární tvorby je její splývavost s publicistikou. Tato díla vstupují do téhož komunikačního pole a následně bývají za publicistický útvar považována, tedy za literární dílo bez trvalejší estetické hodnoty, které je určeno aktuální potřebou a hájí konkrétní zájmy některých účastníků veřejné rozpravy. Právě tak drama *Nuly*, jehož podtitul *Zběžná zpráva pro potomky* deklaruje autorovo úsilí sice zběžně (přitom však autenticky) svědčit o prožitých událostech, se ze všeho nejvíce přibližuje žánru publicistického a dokumentárního dramatu.

Střet mezi autorem a jeho vyhraněnými odpůrci se v některých médiích rozpoutal ještě dříve, než byla hra vůbec inscenována: autor jako reakci na odmítnutí textu vedením pražského Divadla na Vinohradech publikoval otevřený dopis ředitele této scény. V něm ji obvinil ze stranickosti a nekritického přijetí nové ideologie, která vyústila „v nový zákaz“ a znemožnění uskutečnit „uměleckou konfrontaci s dneškem“.¹⁸² Drama bylo poprvé veřejně přečteno samotným autorem na půdě Ústavu divadelní a filmové vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně (1999) a následujícího roku bylo překvapivě vyhlášeno v kritické anketě *Divadelních novin* jako hra roku. Premiéra hry v Plzni přinesla jednoznačný divácký úspěch, který však nebyl ověřen dalším domácím nastudováním. Naopak, dosud jediná zahraniční inscenace – moskevská – byla velkou částí tamní kritiky odmítnuta.

Drama je svou strukturou založeno epicky, skládá se z devíti jednání, jež autor příznačně nazývá kapitolami. Hlavní hrdina Jarďa – po celou dobu v roli vypravěče – uvádí události na scéně, místy přímo vystupuje z jednotlivých jednání, glosuje a komentuje situace, což vytváří celkový rámec životního bilancování a rozvzpomínání.

První dějství (*Stručné dějiny*) je utkáno jako pásmo Jarďových monologů, které jsou prokládány krátkými ilustrujícími výstupy. Sledujeme „živé obrazy“ z moderních českých dějin (1937–1989), privátní se v nich snoubí s obecným a mýtotvorným. Dějinná fakta jsou v Jarďově vyprávění předmětem ironické a groteskní persifláže, hlavní hrdina je proto více než pouhým účastníkem, je spíše pozorovatelem a nensmlouvavým komentátorem. Samotný příběh počíná dnem pohřbu T. G. Masaryka, jemuž přihlížel jako malý chlapec, a pokračuje přes další významné historické mezníky (květnové povstání 1945, únorová krize 1948, prvomájové manifestace v padesátých letech, nástup reformistů a následná srpnová okupace 1968, normalizace, listopad 1989) až do poloviny devadesátých let.

Sjednocujícím elementem široce časově rozevřeného děje je přitom dramatický prostor, kde se Jarďovo vyprávění odehrává: veřejné záchodky, nalézající se pod Václavským náměstím. Zde hlavní hrdina prožívá v podstatě celý život. Odsud, z faktického společenského dna, pozoruje dějiny, sem byl proti své vůli vyhnán, když byl po únoru 1948 za účast ve studentské demonstraci na podporu prezidenta Beneše vyloučen ze studia práv a musel přijmout jakékoliv zaměstnání. Tady – podobně jako v Gorkého *Na dně* – se hlavní hrdina setkává s dalšími společenskými outsidersy – „nulami“, např. s žebrákem Rudou či uklízečkou Ančinou, Jarďovou milenkou.

Lokalizace slouží autorovi jako prostředek k synekdochickému zobrazení, v němž se pojí ryze privátní a osobní s obecným a dějinným, dle zákonitosti „co je nahoře,

¹⁸² Kohout, Pavel: „Otevřený dopis českého dramatika ředitele Divadla na Vinohradech“, *Divadelní noviny* 1998, č. 20, s. 10.

je i dole“. Velké a mnohdy i tragické dějiny sem doléhají ve zkarikované podobě (například svou potřebu přicházejí vykonat Alexander Dubček, podobně jako o mnoho let později chartista Vaněk, neboli Václav Havel, postava z cyklu disidentských jednoaktovek z období normalizace). Hlavní hrdina to charakterizuje slovy: „*Tam nahoře se pak předháněly dějiny ve slávě a tady dole jsme je splachovali, seč kanály stačily, abysme se v nich neudusili jako v žumpě. Pánbů zaplať, že jsem je směl prožít z žabí perspektivy.*“ (279)

Specifické prostředí dramatu, které autor předznamenává již samotným titulem hry, je významově budováno na principu paradoxu: právě v tomto odvráceném, podzemním, nečistém světě, který má jedinou funkci sloužit k fyzickému vyprázdnění, tedy k očistě těla, je hlavnímu hrdinovi umožněno prožít celé období totalitarismu v relativním klidu a především v mravní čistotě, aniž by byl všednodenními manipulativními tlaky nucen zločinnému režimu sloužit jinak než jako pouhý správce a uklízeč latrín, což mu současně dovolilo žít docela svobodně.

Autor v dramatu tematizuje především otázky životní tíhy, kdy je jednotlivec, jenž prožil téměř celý život v totalitarismu, konfrontován s nenadále nabytou svobodou. K naplnění autorského záměru směřuje celkem přímočaře již od začátku druhého jednání, kdy výrazně zvolní časovou dynamičnost příběhu, téměř zastaví historický čas a své dramatické hrdiny nechává procházet zkouškami svobodného života („*JARDA: A tak mi začal v šedesáti – bez výstrahy – svobodnej život.*“ 250).

Ve druhém jednání *Vláda věcí k lidu se navrácí* autor zaplňuje prostor dalšími postavami – soudobými společenskými typy. Z jejich dialogů má postupně vyrůst celkový obraz proměňující se české společnosti devadesátých let. Nejprve se dozvídáme to, že Jarďa s Ančinou zavedli poplatky za použití WC a následně zprivatizovali latríny i přilehlý prostor podzemního krytu, z něhož zřídili noclehárnu. Jsme zpraveni o předúnorové minulosti další uklízečky – Pavlíkové, která byla provdána za hraběte a nyní vznáší restituční práva. Jarďův dávný kamarád, žebrák Ruda, učinil ze své nouze nečekaně výnosnou živnost a hodlá se zapojit do kuponové privatizace. Víceméně neměnný zůstává snad jen osud Básníka, jenž nevydává své básně v novém režimu stejně jako za komunismu. Atmosféru druhého dějství, která je naplněna radostným očekáváním a stále trvajícím oslavou nečekaných možností svobodného života, naruší jen vpád romské dívky – prostitutky, kterou pronásledují dva „pasáci“. Hrdinové hry dívce pomohou a přijmou ji mezi sebe, takže se dívka stává další uklízečkou a současně s tím i nejmladším členem specifické society toalet. V následujících, vesměs kratších a situačně „zrychlených“ jednáních – *Zpět do Evropy*, *Noblesse oblige*, *Tisíckráté pozdravujem Tebe*, *Návrat ztracených dětí*, *Větrné mlýny melou jistě* autor dále rozvíjí své téma: reflektuje realitu počátku devadesátých let a první problémy podnikání, hraběčtinu restituci atd.

Hlavní zápletku a skrze ni i ústřední dramatický konflikt ovšem Kohout nebuduje hlubší charakterizací postav a zvyrazňováním potenciálu jejich vzájemně an-

tagonistického postavení. Jednotlivé postavy mu slouží jako prezentace toho, co se právě odehrává v reálném světě „nahore“, dramatická fabulace tudíž vychází z politicko-společenských komplikací při budování nového státu. Důsledkem toho se ve hře objevují další a další motivy, které vstupují samy od sebe do již rozehraných (a mnohdy nedořešených) motivů starších, aniž by se jimi nějak více obohacovala kresba charakterů hlavních hrdinů. Dramatický konflikt, jímž je ve finále nečekané zhroucení vztahu mezi Jardou a jeho družkou Ančí, je tak rozředený doslova třístí motivických variant z „velkého světa“ politiky, počínaje zmíněnými potížemi s podnikáním, privatizací a restitucí majetku; novodobým rozkvětem podvodnictví všeho druhu, „tunelováním“ a rozkrádáním; přes rozpad federace, romskou otázku, vnímání homosexuálních občanů; přes postkomunistickou krizi duchovních hodnot, návrat emigrantů do vlasti až po kulturní a ekonomickou globalizaci.

Již v první části hry, přesněji od třetího dějství, autor signalizuje, že svědomí Jardovy dobrosrdečné družky trpí nějakým dávným hříchem. Nejprve na tomto faktu rozvine motiv Ančina téměř mateřského citu k cikánskému děvčeti i přijetí další ženy, donedávna vykořisťované svým zaměstnavatelem, posléze jím ilustruje vzestup náboženského projevu po pádu komunismu (spojený krom jiného s nebyvalým posílením autority katolické církve na počátku desetiletí), aby na něm ve finále hry vypočítal dramatický konflikt, který se vyhrotí mezi ní a Jardou, když vyjde najevo skutečnost o Ančině spolupráci se Státní bezpečností.

V šestém dějství (*Návrat ztracených dětí*) je tento „ibsenovský“ motiv, kdy do života hrdinů vstupuje nešťastná minulost jednoho z nich, přetaven do podoby příběhu o „bábí“ Pavlíkové (teď již skutečně hraběnky), k níž se po mnoha letech přihlásily její děti, aby se obohatily na její úspěšné restituci. Kohout tímto vedlejším kontrastním motivem rozehrává těsně před kulminací ústředního konfliktu téma osobní viny i schopnosti odpouštět druhým jejich nedobré skutky i tenkrát, nejsme-li schopni plně porozumět důvodům jejich jednání, čímž zručně připravil atmosféru pro dramatické vyvrcholení. V okamžiku, kdy vyjde najevo pravda o Ančině tajné spolupráci s StB, se autor k motivu Ančina svědomí vrací: Jarda byl po celou dobu klamán, Ančina od samého počátku podávala policii hlášení, za což byla i placena. Její dobrosrdečnost, pobožnost a veškeré projevy lásky teď Jarda vnímá jen prisma-tem tohoto poznání. Vše, co kdy udělala dobrého, překrývá a znehodnocuje fakt, že „*si nechala platit. A prala to v tý svý odpustkárně!!*“ (303).

V tomto okamžiku drama nakročuje směrem k tragickému vyznění: Jarda odmítá odpustit své družce, ta odchází, čímž ztrácí veškeré existenční (i existenciální) jistoty a mizí z celého příběhu. Drama vyústilo do konfliktu dvou nesmiřitelných morálních přístupů, přičemž neštěstí triumfuje na obou stranách. Kohoutovi se také podařilo nastolit dramatický paradox: „poražená“ strana vzbuzuje u vnímatele lítost.

Tímto kulminačním bodem by mohla hra skončit, a opomeneme-li malou hodnověrnost Ančiny placené spolupráce, odpovídala by žánru publicistického či

dokumentárního dramatu, navazujícím v mnohém na tragický dramatický žánr. Epilogem hry – v devátém jednání *Za komunistů bylo líp* se Kohout vrací ke své autorské motivaci podat „zprávu potomkům“ a s úsilím vysvětlit historický moment „blbě nálady“ (1997–1999) – dal své hře definitivně tvar morality, která vyslovuje Jardovo (autorovo?) životní poznání: „*My v tý totální svobodě žijem přesně to, na co máme!*“ (308)

Nuly Pavla Kohouta patří k dramatickým textům, které se přímočaře pokoušejí pojmenovat společensko-politickou rovinu skutečnosti. Z tohoto hlediska patří k nejvýznamnějším dokladům – v devadesátých letech minulého století velmi slabé a umělecky nevýrazné – tendence v soudobém českém dramatickém umění. Ve srovnání s dalšími pokusy, například se satiricko-groteskním podobenstvím Karla Steigerwalda *Nobel* (1994) či s dramatem životních bilancí *Podivní ptáci* (1996) Antonína Máši, byl Kohoutův text divácky relativně úspěšnější (jediná domácí inscenace měla 26 repríz).

Samo lustrační téma se na českém divadle po roce 1989 objevilo vícekrát, vzpomeňme tragikomickou morální slovenského autora Ondreje Šulaje *O Pejskovi a Mačičke* (1994) či tragickou grotesku Karla Steigerwalda *Hraj komedii* (2000).

Ukázka

Seshora zní zesílený velkoměstský provoz a opět Kalinka, tentokrát v podání Karla Gotta. Jarda počítá tržbu v pokladnici, kterou vytáhl z duté stoličky, na niž občas usedá. Sbíhá sem trochu nemotorně padesátník s aktovkou.

PŘÍCHOZÍ: Dobrý den. Já jsem Vaněk...

JARDA: Tady se nemusíte představovat.

VANĚK: Já vím, ale mě tu asi zatknou, víte? Já nevím, jestli vám něco říká slovo Charra.

JARDA: Něco jo...

VANĚK: Tak jestli vám to nezpůsobí obtíže, potřeboval bych schovat tuhle tašku.

JARDA: To mi radši dejte jen, co je v ní, ne?

VANĚK: Chytrý nápad. (*Tahá papíry.*) Takže jestli vám nevadí...

JARDA: No vadí, ale co podělám? Tak se radši nepodělám.

Schoval papíry i s pokladničkou do stoličky, přiklopí víko a sedne si na ně.

VANĚK: Dík... já si to někdy... A směl bych při té příležitosti... (*Ukáže na kabinky.*)

JARDA: Tak od toho jsme tu především.

Když vejde Vaněk do jedné z nich a zamkne se, sbíhají po schodech dva muži.

1. ESTĚBÁK: (*legitimuje se zběžně*) Kde je?

JARDA: Ve dvojce.

1. ESTĚBÁK: (*tluče na dveře*) Otevřete, pane Vaněk! Víme o vás! No tak!

Chvilí dál pje Gott. Potom spláchnutí. Pak Vaněk vyjde.

VANĚK: Dobrý den.

2. ESTĚBÁK: Tašku sem! (*Vyrve mu ji.*)

VANĚK: Máte povolení...

2. ESTĚBÁK: (*vytáhne z aktovky kartáček na zuby*) Koukám, že jste nás čekal. No tak jdem!

VANĚK: Máte zatýkací...

1. ESTĚBÁK: Nezdržuj a padej!

VANĚK: Ale musím ještě zaplatit...

1. ESTĚBÁK: (*Jardovi*) Dá vám to až bude prezident. Vy přece chcete bejt prezident, že jo, pane Vaněk?

VANĚK: Proč bych měl chtít...

1. ESTĚBÁK: Proč byste se dával porád zavírat?

Odvádějí ho, odchází světlo i zvuk. Jarda se s obdivem dívá za prvním estébákem, zatleská mu a ukáže na strop. Ozve se koncert klíčů a skandování – Vaněk na Hrad! Ze schodů opět sbíhá, tentokrát v převlečnicku, Vaněk.

JARDA: Ale to jsou hosti... (*Tahá ze stoličky papíry.*)

VANĚK: (*dává mu z portmonky mince*) Tady je hned druhá. Smím se tu zase schovat?

JARDA To vás honějí i teď?

(248–249)

Vydání

Hry v posteli [August, August, august; Marie zápasí s anděly; Ecce Constantia!, Nuly], Paseka, Praha – Litomyšl 2001.

Překlady

Rusky (2002): *Nuli*, Vladimír Savický.

Uvedení

Premiéra 18. 11. 2000 – Divadlo J. K. Tyla v Plzni, r. Jan Burian.

Další uvedení:

21. 12. 2002 – Moskevské umělecké akademické divadlo (MCHAT) A. P. Čechova, r. Jan Burian j.h.

Reflexe

Autor se pokouší řešit otázky spolupráce s StB, podvodného podnikání a s ním spojeného mafiánství a brutality, prostituce, romskou i církevní problematiku, dále vztah veřejnosti k homosexuálům, vztah poezie a konzumní společnosti, problémy s restitucemi, emigrací po osmašedesátém roce, zištností a necitlivostí dětí vůči rodičům, lehkomyšlností rodičů ve vztahu k dětem a další a další. Každý z těchto problémů je tématem celovečerní hry. Jejich kumulace na zhruba sedm desítek stran textu znamená, že autor se každého problému pouze dotkne a okamžitě jej opouští, aby se mohl věnovat dalšímu. Mělkost a fragmentárnost myšlení, citová klišé a roztěkanost v jednání postavy, to jsou základní dojmy z četby textu.

Zdeněk Hedbávný: „Z ‚kádrového posudku‘ Z. H.“,
Divadelní noviny 1998, č. 22, s. 10.

Jakkoliv lze chápat Kohoutův pokus o tragikomické lidské panoptikum naší „svobodné“ společnosti devadesátých let, řekl bych, že oné mety „hry ze současnosti“ opět nebylo dosaženo. Proč asi. Za hlavní postavou Jardy totiž nepřicházejí do jeho vykachlíčkové poustevny jemu nebezpečné individuality, nýbrž jen živě napsané typy ověšené cinkavě pouťovými dobovými znaky. [...] postavě Jardy chybí skutečný protivník. Protivník, který by zásadně zpochybnil jeho životní filozofii zůstat čestně stranou, nezadat si.

Richard Erml: „Senzační cesta na brněnská 00“, *Divadelní noviny* 1999, č. 8, s. 14.

Kohoutova hra je však postižena tím, co bychom mohli nazvat *prokletí typizace*. Její postavy nežijí svébytným životem a marně bychom na jejich dně hledali perličku; jsou pouze vnější ilustrací určitých společenských typů. [...] Obdobně je tomu v *Nulách* i s „ději“. Příběh hry není hnán vlastní vnitřní dynamikou, nemíří ke konfliktu, ke srážce protikladných sil či alespoň k formulaci otázky k zamyšlení. Jeho kauzalita je vnější, odvozená od dějin země, kterou jednotlivé epizody jen dokumentují. Výsledkem je text, který působí jako dialogický náčrt, jako dramaturgie nenapsaného rozsáhlého románu, případně jako osnova prózy, jež měla být teprve „obalena“ masem vyprávění a detailnějšího vykreslení jednotlivých osudů.

Pavel Janoušek: „Dramaturgie neexistující prózy“, *Svět a divadlo* 2001, č. 2, s. 88–89.

V Kohoutově bohatě zalidněné hře nechybí láska ani nenávisť, hrdinové ani lidé chybující či dokonalí mizerové. Navíc je pro ni příznačná bohatá dějovost. Je zábavná. Divák se baví ostrými karikaturami politiků i bizarním prostředím odpudivých záchodků. Hra je jistě konstrukcí, ale je zvláště v první půli napsaná chytře jako sled žánrových, přesně vypointovaných obrázků s vtipnými dialogy.

Vítězslava Šrámková: „Plzeňské Nuly Pavla Kohouta“, *Týdeník Rozhlas* 2001, č. 34, s. 4.

Slovo autora

Šlo mi o žabí perspektivu – pohled na svět ze zdola. Ty nuly jsou nejen ony známé dvě, ale i nuly v přeneseném významu. Lidé, kteří to nikam nedotáhnou v žádném režimu. A čím je ten režim svobodnější, tím je to pro ně paradoxně horší. Totalita totiž nabízela zdánlivou jistotu existence. Svoboda žádá, aby se člověk hlavně staral sám.

„Já a hejno mých textů“ (rozhovor vedl Zdeněk A. Tichý), *Mladá fronta Dnes* 11. 11. 2000, s. 20.

Nuly jsou trochu pandán ke Gorkého hře *Na dně*, které si od mládí vážím, protože ukazuje ryzí charakter v korozních situacích. Vždycky bude přece existovat mnoho hodnotných a zajímavých lidí, kteří nikdy nebudou mít úspěch. Ne proto, že by byli neschopní, ale protože jednoduše nemají štěstí.

„Česká divadla se bojí rizika“ (rozhovor vedla Jana Machalická), *Lidové noviny* 16. 11. 2000, s. 17.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: P. Janoušek, *Svět a divadlo* 2001, č. 2, s. 86–89; J. Matešovská, *Svět a divadlo* 2001, č. 2, s. 89–90; L. Strunecká, *Svět a divadlo* 2001, č. 2, s. 91–92; M. Černá, *Svět a divadlo* 2001, č. 2, s. 92–93; K. Rathouská, *Svět a divadlo* 2001, č. 2, s. 93–95; J. Rydlová, *Svět a divadlo* 2001, č. 2, s. 95.

RECENZE: (red), *Divadelní noviny*, 1998, č. 22; Z. Hedbávný, *Divadelní noviny*, 1998, č. 22; L. Vodička, *Yorick* 1999, č. 2; R. Erml, *Divadelní noviny*, 1999, č. 8; R. Hrdinová, *Právo* 23. 2. 1999; J. Světlíková, *Kultura* 2000 – prosinec; F. Tomáš, *Tvar* 2000, č. 20; J. Kolář, *Divadelní noviny* 2000, č. 22; R. Erml, *Reflex* 2000, č. 48; R. Veselá, *Mladá fronta Dnes* 13. 9. 2000 (příloha *Západní Čechy*); M. Caltová, *Plzeňský deník* 16. 11. 2000; P. Dvořák, *Plzeňský deník* 20. 11. 2000; Z. A. Tichý, *Mladá fronta Dnes* 20. 11. 2000; J. Machalická, *Lidové noviny* 21. 11. 2000; R. Hrdinová, *Právo* 21. 11. 2000; J. Havlicová, *Právo* 23. 11. 2000; V. Viktora, *Plzeňský deník* 24. 11. 2000 (TOF) [= J. P. Kříž], *Hospodářské noviny* 1.–3. 12. 2000; A. Zemančíková, *Mladá fronta Dnes* 2. 12. 2000; Z. A. Tichý, *Prager Zeitung* 14. 12. 2000; A. Zemančíková, *Literární noviny* 2001, č. 11; V. Šrámková, *Týdeník Rozhlas* 2001, č. 34; E. Jeníková, *České Slovo* 15. 5. 2001; P. Dvořák, *Plzeňský deník* 15. 5. 2001; A. Solomonov, *Novyje izvestija* 25. 12. 2002; E. Jampolskaja, *Kultura* 26. 12. 2002; N. Kaminskaja, *Izvestija* 25. 12. 2002; J. Gubajdulina, *Divadelní noviny* 2003, č. 3; V. Hulec, *Mladá fronta Dnes* 26. 11. 2003; R. Hrdinová, *Právo* 28. 11. 2003.

Libor Vodička

LENKA KOLIHOVÁ-HAVLÍKOVÁ: KRYSA

(2000)



Krysa Lenky Kolihové-Havlíkové (* 1970) je první a zatím poslední původní hra autorky řadící se do okruhu autorů tzv. ústecké školy (autoři a divadelníci spjatí s Činoherním studiem v Ústí nad Labem: Jiří Pokorný, Markéta Bláhová, Miroslav Bambušek aj.), jejichž tvorba je stylově velmi rozmanitá, pojí je však především charakteristický důraz na spjatost dramatické tvorby s praktickou divadelní činností a vazbou na konkrétní herecký soubor a režiséra. Hru je možné přiřadit k linii lyrizujícího dramatu s výrazně subjektivními prvky, která tvoří v devadesátých letech neopomenutelnou část tvorby mladých autorů, přičemž

charakteristickým rysem těchto dramatických textů – tematizujících povětšinou citové problémy dospívajícího jedince či rozpad moderní rodiny – je žánrová tendence k psychodramatu s autoterapeutickými rysy.

Jednoaktovka *Krysa* odkazuje svou základní dramatickou situací a rozvržením postav ke hře Jana Antonína Pitínského *Pokojíček*. Nejen jménem hlavní hrdinky (Marie), ale především obdobným způsobem charakterizace naprostého odcizení mezilidských vztahů v Mariině rodině (některé motivy rovněž evokují povídku *Proměna* Franze Kafky). Její hrdinka žije – stejně jako Marie z Pitínského hry či Řehoř Samsa z Kafkovy prózy – uzavřena ve svém pokojíčku. Ovšem zatímco vlastní existence Pitínského Marie se více než vlastním bytím realizuje v řeči jiných postav – je přítomna nejčastěji jako téma hovoru rodičů a sourozenců, kteří přebývají vně Mariina světa, odkud dívka takřka nevychází a kam nikoho nepouští –, u Kolihové-Havlíkové (podobně jako u Kafky) jako bychom se ocitli na druhé straně dveří – v hájmech hlavní hrdinky. Nahlížíme do Mariina pokojíčku, ve kterém se postupně izoluje od svého okolí, odcizuje se mu – a proměňuje v *Krysu*.

Autorka zpřítomňuje postupný proces propadání jedince do jeho vnitřního světa a následné izolace od sociálního prostředí. Její dramatická črta má téměř charakter klinické zprávy. Co je u Pitínského zachyceno již jako dlouhodobá a ničím nezměnitelná danost, je Kolihovou-Havlíkovou prezentováno od samého počátku jako postupný vývoj od krize ke katastrofě. Marie se svými rodiči a sestrou ještě stále komunikuje. Pocity nepochopení, odcizení, nesmyslnosti a banality přežívání, neschopnost navázat jakýkoliv smysluplnější a hlubší vztah s okolím a všeobecná ztráta

motivace však u ní pozvolna narůstají. Také Mariina rodina se v mnohém podobá rodině z Pitínského hry. Především postavou Otce, jehož jednání je charakterizováno vyprázdňenými verbálními gesty – kdykoliv je připraven svému okolí poskytnout dobrou radu, jasné názory či komentáře, leč namísto důsledného naplnění jejich obsahu raději „skočí na jedno točený“ anebo usne.

Marie je jedinou individualizovanou postavou hry. Jejím protihráči jsou sociální typy vyznačující se několika málo výrazně emblematickými rysy. Tento fakt znejasňuje skutečný dramatický konflikt, hra směřuje více k pásmu intimních Mariiných promluv lyrického zabarvení. Krátké, až filmově střížené situace tematizující banalitu rodinné idyly ve vyprázdňeném koloběhu každodenních činností v kombinaci s lyrizujícími monology hlavní hrdinky nastiňují v prvním obraze proces pozvolného rozpadu osobnosti dospívající dívky, která marně hledá smysl své existence v protikladu k typizovanému, konformnímu, netečnému a nepřátelskému světu všeobecné banality. Z intenzivního pocitu osamělosti a nudy se zrodí Krysa – Mariino druhé „já“ (a přelud). Je to jediné stvoření, s nímž je Marie schopna komunikovat a navázat vztah. Okamžikem, kdy Krysa vyleze z odpadkového koše, v němž – jak tvrdí – přebývá již dlouho a živí se zbytky jídla, se děj posune z nehybné deprese a permanentní introspekce do oblasti „objektivní“ fantasmagorie. Monology mizí a jsou nahrazeny dialogy Marie s Krysou, která jako by převzala část Mariiny osobnosti.

„Soužití“ Marie s Krysou zdánlivě normalizuje Mariino chování. Umožní jí alespoň zčásti žít společensky, chodit na procházky nebo do kina a vyprávět Kryse nové zážitky a dojmy. Leč Krysa je v každém případě rovněž tvor cizopasný. Marii si stále více podmaňuje a citově ji vydírá. Snaží se ji k sobě zcela připoutat a učinit ji na sobě závislou. Dokonce po jedné Mariině delší nepřítomnosti předstírá, že umírá. Posléze jsou spolu obě definitivně izolovány v zaneřáděném pokoji s odpadky a zbytky jídla rozházenými po podlaze a Marie končí v psychiatrické léčebně. Závěrečný miniaturní halucinační obraz zachycuje Marii-Krysu „na dně“ mezi kanalizačním potrubím, odkud již pro ni není návratu.

Drama některými znaky žánrově směřuje k psychodramatu. V tom připomíná některá díla současných autorů přiřazovaných k vlně tzv. coolness dramatu (např. Sarah Kaneová, Marius von Mayenburg aj.). Snad nejvíc společného má Krysa s hrou Sarah Kaneové *Psychóza ve 4.48*, lyrizovaným dramatickým obrazem procesu totální sebedestrukce a „sebebitvy“ lidského jedince, jenž není schopen nalézt smysl života v současné společnosti. Postrádá ovšem její nesmlouvavou kritičnost a provokativnost pohledu na životní realitu. Zatímco Kaneové *Psychóza ve 4.48* je básnicky vyhraněným podobenstvím o dnešním světě a postavení lidského jedince v něm, Krysa nevykročuje příliš ze své autoterapeutické funkce, autorskou libovůli v modelaci dramatických situací a promluv zůstávají skryty hlubší důvody Mariina zhroucení, motivace a výraznější charakterizace postav, jejich minulost, jakož i při-

činy a podstata existence samotné Krysy. Postavy, jež ve hře vystupují ve dvojích úlohách (jednak jako členové Mariiny rodiny a jednak jako pacienti či personál psychiatrické léčebny), jsou omezeny na pouhé typy, jež nemohou být pro ni rovnými protihráči, jejichž spor by vytvořil skutečně dramatické napětí.

Kolihové-Havlíkové *Krysa* je více než dramatickou básní, načrtnutou skicou, otevřeným textem, jenž je určen k celkovému dotvoření skrze prostředky divadelního jeviště a režisérův tvůrčí potenciál. V linii moderních dramatických textů se jedná o značně silnou a žánrově bohatou řadu přibližující se často tvarově k dramatické synopsi či scénáři, která je v našem prostředí spjatá s malými studiovými divadly, jež v devadesátých letech dvacátého století hledaly svou novou podobu.

Ukázka

(Marie jde vyhodit jídlo do koše. Z koše vyleze Krysa. Marie ječí.)

KRYSA: Neječ. Rve to uši.

MARIE: Co tady děláš?

KRYSA: Bydlím tu.

MARIE: Proč?

KRYSA: Dobře mě živíte. Je tady teplo. Sucho. Jen trochu nuda. Napadlo mě, že když máš depresi, budeš si chtít s někým promluvit.

MARIE: Nechci s nikým mluvit.

KRYSA: Můžeme společně mlčet. Každopádně – je tady opravdu trochu smutno. Vlastně mám taky depresi.

MARIE: Copak můžou mít krysy depresi?

KRYSA: Nerozčiluj mě. Jsem úplně normální. Jako ty, jako tvůj otec, matka, sestra, jako všichni. Jsem čistá, spořádaná a slušná krysa. Nesmrdím. Nekouřím. Nepiju. Nevím, co tě udivuje na tom, že mám taky nějaké pocity. Že taky potřebuju vlídné slovo. Pohlazení. Společnost...

MARIE: Copak tady nejsou jiné krysy?

KRYSA: Nějak ne. Občas. Nikdo tady dlouho nevydrží. Je tady opravdu hrozná nuda.

MARIE: Co děláš celý den?

KRYSA: Dlouho spím. Když vstanu, trošku se protáhnou. Počkám, jestli mi dáte něco ke snídani. Většinou právě vstáváš, takže jím to, co ty. Někdy nic nedostanu. To pak ležím a čekám, co bude k obědu. Ty si čteš, nebo tak něco. Pak pláčeš. To je dobré znamení, protože brzy začneš vařit. Najíme se a ty se jdeš projít. To nemám ráda, jsem tady hodinu úplně sama. Výhodné ale je, že koupíš něco dobrého. No – a odpoledne je podobné jako dopoledne. Večer jdeme spát. *(Ticho.)* Budeme kamarádky, chceš?

(166–167)

Vydání

„Krysa“, *Svět a divadlo*, 2000, č. 6, s. 163–178.

Uvedení

Premiéra: 22. 4. 2000 – Činoherní studio Ústí nad Labem, r. Jiří Pokorný.

Další uvedení:

12. 2. 2004 – Divadlo Mandragora Zlín, r. Jakub Maceček.

Reflexe

Krysa Lenky Havlíkové, vytvořená jakoby z „pěny“ banálních momentek – situací, je zas obrazem duševního rozpadu osobnosti (dívky Marie) v prostředí nesnesitelně prázdně fungující „obyčejné“ rodiny (hra, shodou okolností, vykazuje mnoho tematicky společného s americkým filmem *Americká kráska*.)

Martin J. Švejda: „(Nejen) O ‚České sezóně‘ Činoherního studia“, *Svět a divadlo* 2000, č. 6, s. 81.

Citace z knihy Evy Sýřišové *Imaginární svět*, otištěné v programu k představení, jako by napovídaly, že *Krysa* je příběh dívky, která se z rozcestí mezi pokračováním života v rodině a odchodem do sféry absolutní subjektivity reprezentované duševní poruchou, tedy pobytem v léčebně, pustila druhou z obou cest. Podobně jako ve hře *Tvář v ohni* mladého dramatika Mariuse von Mayenburga [...] není však ani v *Kryse* Lenky Havlíkové jednoznačně řečeno, zda psychóza není také zástupkou nechuti vůči existenci v dusné banalitě a protestem proti takzvanému normálnímu životu, v němž se nikdo s nikým vlastně nestýká, ani rodiče s dětmi, a v němž mezi sebou všichni utlumili veškeré vztahy.

Milan Uhde: „Jak se ozýval les divokých svíní“, *Svět a divadlo* 2000, č. 6, s. 87.

Mayenburgova *Tvář v ohni*, Havlíkové *Krysa* i Bambuškův *Hugo* jsou si hodně podobné, i v řazení krátkých rodinných výstupů a hlavně v těch úsečných, mrazivých dialozích, jako by se ti lidé nejenže už neměli o čem bavit, jako by k nim hlasy druhých doznívaly z nějakých vzdálených, jiných světů. Kurt, Marie i Hugo jsou uzavřeni ve svém temném, nepochopitelném světě a všechno nepochopitelné působí jako potenciální hrozba. Autoři těchto tří her se už neuchylují k velkým vulgaritám a násilnostem – ale celkový dojem chladu, cizosti, samoty a hrůzy je u nich mnohem drtivější. Zde už nejsme ve špinavém squatu, mezi kriminálníky a narkomany, jsme v celkem obyčejné měšťanské rodině. [...] Kurt, Marie i Hugo jsou už na hranici šílenství a smetiště mají v sobě.

Václav Šebesta: „...Jiří Pokorný a ústecká škola...“, *Svět a divadlo* 2003, č. 3, s. 91–101.

Slovo autorky

Mně už pak taky bylo trapný nic nenapsat, když byly na repertoáru hry od Jiřího a od Markéty, takže jsem Jiřímu slíbila, že konečně něco původního napíšu...

Tak vznikla Krysa.

Tak vznikla *Krysa*. Jela jsem na měsíc do lázní, měla jsem čas, měsíc nudy.

Svíravé lázeňské pocity se vtělily do hry. Proč jsou ty hry všechny depresivní?

Ty hry... když čtete i to, co autoři posílají do soutěže Radoka, zjistíte, že je tam rys společný pro naši generaci. Většina her se týká rodinných vztahů, které, eufemisticky řečeno, nejsou ideální... Já to nemám generálně pojmenované, ale myslím, že taková jistá vykořeněnost naší generace je na tom znát. My jsme taková generace jako úhor... trošku. Jen jsme tak leželi, jako ten úhor, ladem. Pak se člověk musel zorientovat v novém světě, v nové skutečnosti... A teprve ta cool vlna je, myslím, výsledek, téma dnešní doby, tam jsme dospěli.

„S Lenkou Havlíkovou“ (rozhovor vedl Jan Vedral), in David Czesany:
30 let Činoherního studia, Ústí nad Labem 2002.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: T. Lazorčáková, *Česká literatura* 2003, č. 1, s. 13–25; V. Šebesta, *Svět a divadlo* 2003, č. 3, s. 91–101.

RECENZE: M. J. Švejda, *Svět a divadlo* 2000, č. 6; M. Uhde, *Svět a divadlo* 2000, č. 6; M. Krsek, *Ústecký deník* 22. 4. 2000; Z. A. Tichý, *Mladá fronta Dnes* 22. 4. 2000; br [= Bronislav Pražan], *Lidové noviny* 19. 5. 2000.

Roman Sikora

O SPISOVATELÍCH

MICHAL AJVAZ (* 1949)

Po maturitě na Střední všeobecné vzdělávací škole studoval češtinu a estetiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze (1967–1974). Pracoval v různých dělnických profesích (sálový dělník, domovník, noční hlídač, čerpač ve Vodních zdrojích Praha), 1994–1996 ve svobodném povolání, 1996–1999 redaktor *Literárních novin*, od roku 2003 zaměstnán v Centru pro teoretická studia Akademie věd a Univerzity Karlovy. Též překládá z němčiny, prózy a úvahy publikuje zejména v *Literárních novinách*.

Dílo: *Návrat starého varana* (PP 1991), *Druhé město* (R 1993, 2. uprav. vyd. 2005), *Znak a bytí* (EE 1994), *Tiché labyrinty* (fotografická publikace, 1996), *Tajemství knihy* (EE 1997), *Tyrkysový orel* (PP 1997), *Zlatý věk* (R 1997), *Světelný prales* (EE 2003), *Sny gramatik, záře písmen* (EE 2003), *Prázdné ulice* (R 2004), *Příběh znaků a prázdná* (EE 2006), *Padesát pět měst. Katalog sídel, o kterých vyprávěl Marco Polo Kublaj chánovi, sepsaný k počtě Italu Calvinovi* (P 2006).

JAN BALABÁN (* 1961)

Vystudoval kombinaci čeština–angličtina na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. V první polovině devadesátých let pracoval jako technický překladatel ve Vítkovických železárnách. V současnosti na volné noze – píše a překládá beletrii (do češtiny převedl například tituly H. P. Lovecrafta a Terryho Eageltona).

Dílo: *Středověk* (PP 1995), *Boží lano* (PP 1998), *Prázdniny* (PP 1998), *Černý beran* (R 2000), *Srdce draka* (komiks 2001), *Kudy šel anděl* (PP 2003), *Možná že odcházíme* (PP 2004), *Jsme tady* (PP 2006).

ALEXANDRA BERKOVÁ (1949–2008)

Vystudovala Střední uměleckoprůmyslovou školu sklářskou v Kamenickém Šenově a Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze, obor čeština–výtvarná výchova. V letech 1973–1980 působila jako redaktorka v nakladatelstvích Svoboda a Československý spisovatel. 1980–1982 uklízečka, pak až do 2001 ve svobodném povolání. Učila tvůrčí psaní na Gymnáziu Josefa Škvoreckého, Vyšší odborné škole a Literární akademii v Praze a spolupracovala s Českou televizí.

Dílo: *Magorie aneb Příběh velké lásky* (P 1991), *Co teď a co potom?* (P 1992, podle scénáře zpracoval Libor Dvořák), *Utrpení oddaného Všiváka* (P 1993), *Temná láska* (P 2000), *Banální příběh* (P 2004).

MARKÉTA BLÁHOVÁ (* 1970)

V letech 1989–1993 vystudovala dramaturgii na DAMU v Praze a společně s celým absolventským ročníkem přijala angažmá v Činoherním studiu v Ústí nad Labem, kde spolupracovala především s režiséry Jiřím Pokorným a Michalem Langem. Její dramatický debut *Pastička* (1995) byl oceněn 2. místem v soutěži Nadace Alfréda Radoka. Ve druhé polovině devadesátých let působila v Činoherním klubu v Praze a v CD 94 (v Celetné ulici), od roku 2002 působí jako dramaturgyně ve Švandově divadle v Praze.

Dílo: *Kurva svatá* (D prem. 1993; volně podle *Nanebevzetí Tonky Šibenice* Egona Ervína Kische, s. Michal Lang), *Profesionální žena aneb Sonička v říši divů a za zrcadlem* (D prem. 1996; volně podle Vladimíra Párala), *Pastička* (D 1996 in *Svět a divadlo* 1996, č. 3; knižně in *Česká divadelní hra 90. let*, 2003; prem. 1999); *Tři stařeny* (D prem. 1998; volně podle Calvina Itala), *Podzimní hra* (D 2000 in *Svět a divadlo* 2000, č. 6; knižně in *Šest žen napsalo šest her*, 2001; prem. 1999).

PETR BORKOVEC (* 1970)

Nedokončil studia na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze (obor čeština–ruština), od roku 1992 je redaktorem revue *Souvislosti*, od roku 2006 šéfredaktorem revue *Rukopis*. Byl zaměstnán v Nakladatelství Lidové noviny (1996–1998), v *Lidových novinách* (1998–1999) a *Literárních novinách* (1999–2001), od roku 2001 spisovatel a překladatel ve svobodném zaměstnání. Vyučuje na Literární akademii Josefa Škvořeckého. Překládá z ruské literatury (Vladislav Chodasevič, Vladimír Nabokov, Jurij Odarčenko, Jevgenij Rejn, Josif Brodskij, Georgij Ivanov aj.), s Matyášem Havrdou přeložil Sofoklova *Krále Oidipa* (1998) a Aischylovu *Oresteiu* (2002), s Vladimírem Puckem antologii klasické korejské poezie *Jasná luna v prázdných horách* (2001). Spoluautor *Slabikáře* (2007).

Dílo: *Prostírání do tichého* (BB 1990), *Poustevná věštírna loutkárna* (BB 1991), *Ochoz* (BB 1994), *Mezi oknem, stolem a postelí* (BB 1996), *Polní práce* (BB 1998), *A. B. A. F.* (BB 2002), *Needle-Book* (BB 2003), *Vnitrozemí* (BB 2005, výbor a nové básně), *Aus dem Binnenland* (EE 2006, Dresden), *Amsellfasade* (BB a PP 2006, Berlin).

ZUZANA BRABCOVÁ (* 1959)

Po maturitě na gymnáziu v Praze pracovala jako pomocná síla v nemocnici a později jako uklízečka. Po roce 1989 nejprve získala zaměstnání na ministerstvu zahraničí, poté působila jako redaktorka v nakladatelstvích Český spisovatel a Hynek, dnes je redaktorkou nakladatelství Garamond.

Dílo: *Daleko od stromu* (P 1984 samizdat, 1987 exil, 1991), *Zlodějina* (R 1995), *Rok perel* (R 2000).

HNÁT DANĚK (* 1959)

Vlastním jménem Jiří Daněk.

Vysokou školu báňskou a Pedagogickou fakultu v Ostravě nedokončil, roku 1994 absolvoval dramaturgii a scenáristiku na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze. Pracoval jako havíř, koxsař, přidavač, dramaturg a producent. V první polovině devadesátých let vážně onemocněl. Ani trvalé zdravotní postižení mu však nezabránilo pokračovat v soukromém podnikání (reklamní a propagační činnost).

Dílo: *Pouť a Cesta Hnátova* (P 1995), *Až budeme velcí* (R 1996), *Souboj o velký prachy* (P 1998), *Bratři bez trika* (R 1998).

IVAN DIVIŠ (1924–1999)

Po studiích filozofie a estetiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (1945–1949) pracoval mj. jako nakladatelský redaktor (Mladá fronta), v roce 1969 odešel do emigrace v SRN a pracoval pro rozhlasovou stanici Svobodná Evropa. V devadesátých letech žil střídavě v Mnichově a v Praze, v posledních letech trvale v Praze.

Dílo: *Odchod z Čech* (BB 1981 exil, 1990), *Žalmy* (BB 1986 exil, přeprac. vyd. 1991), *Noc, nebudeš se báti* (záznamy snů, pův. *Papouščí město*, 1988 exil, 1991), *Moje oči musely vidět* (B 1991), *Obrát koně!* (BB 1987 exil, 1992), *Slovem do prostoru* (rozhlas. úvahy, 1993), *Tresty* (BB 1994), *Jedna loď* (B 1994), *Teorie spolehlivosti* (deník, 1994, rozšířené vyd. 2000), *Beránek na sněhu* (B 1980 exil, 1994), *Tři knihy* (BB 1994), *Hora pokušení* (BB 1995), *Kateřina Rynglová* (B 1996), *Češi pod Huascaránem* (B 1998), *Verše starého muže* (BB 1998), *Bud' šťasten* (BB 1999), *Poslední básně* (BB 2003), *Říkadla a kecadla* (BB pro děti 2004), *Obelst. Přece jen... Průvan* (výbor BB 2006).

MILOŠ DOLEŽAL (* 1970)

V letech 1988–1992 absolvoval Fakultu sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze (obor nakladatelství), následně (1992–1993) byl redaktorem *Perspektiv* – kulturní přílohy *Katolického týdeníku*, 1993–1994 asistent dramaturgie v Divadle za branou II a 1994–1995 dramaturg Divadla za branou III. Od roku 1998 redaktor Českého rozhlasu (od 2003 v literární redakci).

Dílo: *Podivice* (BB 1995), *Kamení* (BB 1995, bibliof.), *Obec* (BB 1996), *Les* (BB 1998), *České feferony aneb Dojmy, chutě, potulky a uslyšení* (FF 2000), *Zaradoval jsem se* (memoáry Antonína Bradny, 2002), *Cesty Božím (ne)časem* (rozhovory, 2003), *Čas dýmu* (BB 2003), *Sansepolcro* (BB 2004), *Prosil jsem a přiletěla moucha* (rozhovory, 2004), *Proti zlému krompáč a lopata* (rozhovory, 2006).

JIŘÍ DRAŠNAR (* 1948)

Po roce studia na Vysoké škole ekonomické v Praze dočasně vykonával pomocné práce, než byl roku 1970 přijat na Filmovou a televizní fakultu Akademie múzických

umění. Po třech letech byl vyloučen a pracoval jako domovník, asistent režie, umývač oken a noční hlídač. Rok po emigraci (1979) se usadil v USA, kde žije dodnes.

Dílo: *Desperádos informačního věku* (R 1992), *Hazardní hry. Úvod do spekulace s cennými papíry* (odborná práce, pod jménem George Drasnar, 1995), *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu* (R 1996), *Noc na pláži – Etudy, improvizace a ostatní cvičení* (PP 2001), *Venuše spící v krajině* (R 2004).

VIOLA FISCHEROVÁ (* 1935)

Provdaná Viola Jedličková.

Studia polonistiky a bohemistiky zahájila v Brně (1953) a dokončila v Praze (1958). Poté pracovala mj. jako redaktorka literární redakce Čs. rozhlasu. V roce 1968 odešla do exilu (Basilej, Mnichov). Na univerzitě v Basileji vystudovala germanistiku a historii. V letech 1984–1994 spolupracovala s Rádiem Svobodná Evropa a s časopisem *Svědectví* v Paříži. Od roku 1994 žije v Praze. Píše též rozhlasové hry a překládá (např. Mirona Białoszewského, Stanisława Ignacego Witkiewicze, Rafała Wojaczka, Franze Kafku, Eliase Canettiho, Hanse Magnuse Enzensbergera, Angela Mariu Ripellina).

Dílo: *Zádušní básně za Pavla Buksu* (BB 1993), *Babí hodina* (BB 1993, bibliof.), *Babí hodina* (BB 1995), *Jak pápěří* (BB 1995), *Odrostlá blízkost* (BB 1996), *Divoká dráha domovů* (BB 1998), *Matečná samota* (BB 2002), *Nyní* (BB 2004), *Co vyprávěla dlouhá chvíle* (PP pro děti, 2005), *Předkonec* (BB 2007), *O dorotce a psovi Ukšukovi* (P pro děti, 2007), *Písečné dítě* (BB 2007).

ARNOŠT GOLDFLAM (* 1946)

Po maturitě (1963) krátce studoval medicínu a v letech 1971–1976 režii na brněnské JAMU. Poté působil krátce v divadle Večerní Brno, roku 1978 nastoupil jako režisér, herec a posléze i autor do Hanáckého divadla v Prostějově (po přesunu do Brna přejmenovaném na HaDivadlo). Od roku 1990 pedagogicky působí na Divadelní fakultě JAMU, kde vede ateliér divadelní režie (2007 jmenován profesorem). Roku 1993 ukončil v HaDivadle zaměstnanecký poměr a nadále spolupracuje s touto scénou jen příležitostně. Jako režisér a herec hostuje v několika divadlech v Praze (Studio Ypsilon, Divadlo v Dlouhé, Dejvické divadlo) a v Hradci Králové (Klicperovo divadlo), kde byl po několik sezon ve stálém angažmá. Hrál v řadě televizních i celovečerních filmů a spolupracuje s Českou televizí jako autor kulturních a společensko-politických magazínů, jako moderátor charitativních akcí či dětských pořadů. Je autorem více než čtyřiceti her a dramatizací, píše drobnou prózu, povídky a pohádky pro děti.

Dílo: *Návrat ztraceného syna*, *Písek*, *Několik historek ze života Bědi Jelínka*, *Oči bludných hvězd* (DD 1996; *Několik historek ze života...*, prem. 1995; *Oči bludných hvězd*, prem. 1995), *Agatománie*, *Biletářka*, *Červená knihovna*, *Jeden den*, *Jedna noc*, *aneb Sen – Hry pro jednoho* (DD 1998; *Jedna noc, aneb Sen*, prem. 1991), *Lásky den* (D 1996 in HaDivadlo; prem. 1994), *Die Probe*, *Das Blaue Gesicht*, *Aus dem Leben von Frit-*

schen Hirschl, Theaterstücke (DD 1999), *V. Babinský, strašný lesů pán* (D prem. 2000), *Život bohémy* (D prem. 2002), *Modrá tvář, Komplikátor, Smlouva, Sladký Theresienstadt, Já je někdo jiný. Divadelní hry III.* (DD 2003; *Komplikátor*, prem. 2002; *Smlouva*, prem. 1999; *Sladký Theresienstadt*, prem. 1996; *Já je někdo jiný*, prem. 2003), *Muž bez vlastností* (D 2002; volně podle Roberta Musila), *Proměna* (D prem. 2003; volně podle Franze Kafky), *Pořád o jednom a jiné /povídky/* (PP 2003), *Prospaný život – benefice Luby Skořepové* (D vyd. i prem. 2003; volně podle Tecie Werbowské), *Pohádky pro zlobivé aneb A. G. vypráví pohádky, kde padají hlavy* (D prem. 2004), *Ředitelská lóže* (D prem. 2004), *Tatínek není k zahoezení* (PP pro děti 2004), *Dámská šatna* (D prem. 2005), *Hostinec U kamenného stolu* (D prem. 2005; volně podle Karla Poláčka), *Osudy a jejich pán* (PP 2005), *Ruská ruleta* (D prem. 2005), *Tajemství Viléma Storitze* (D prem. 2005; volně podle Julesa Verna), *Stará bába tančí* (D prem. 2005); *Matylda a Emílie aneb Co dělat...* (D prem. 2006), *Ostrov pokladů* (D prem. 2006; volně podle Roberta Louise Stevenson), *Tatínek 002* (PP pro děti 2006), *Několik historek ze života AG* (rozhovor s Petrem Štědroněm a Jiřím Trávníčkem, 2006), *Masochista* (D prem. 2007), *Doma u Hitlerů aneb Historky z Hitlerovic kuchyně* (D prem. 2007), *Ohně v bažinách* (scénické čtení 2007), *Krvavé koleno a jiné pohádky pro zlobivé* (D prem. 2007), *Voyer* (D prem. 2007).

PETR HALMAY (* 1958)

Vlastním jménem Petr Šiktanc.

Po maturitě (1977) absolvoval řadu různých zaměstnání (mj. závozník, skladník, uklízeč, učitel, čerpač). V devadesátých letech pracoval střídavě jako redaktor (*Forum*, *Prostor*, *Telegraf*, *Týden*) a jevištní technik (Národní divadlo a divadlo Na Zábradlí). Od roku 1998 se živí jako nábytkář v pražském Národním Divadle.

Dílo: *Strašná záře* (BB 1991), *Bytost* (BB 1994), *Hluk* (PP, BB 1997), *Koncová světla* (BB 2005).

LENKA KOLIHOVÁ-HAVLÍKOVÁ (* 1970)

V letech 1989–1994 vystudovala dramaturgii na DAMU v Praze. Ještě před ukončením školy odešla společně s celým ročníkem do Činoherního studia v Ústí nad Labem, zde působila jako dramaturgyně. Krátce působila v brněnském HaDivadle (2001–2002), od roku 2002 je členkou činohry Národního divadla, kde se v pozici dramaturgyně zaměřuje především na současnou dramaturgii (Caryl Churchill, Sarah Kaneová, William Mastrosimone, Iva Volánková). Spolupracovala s režiséry Jiřím Pokorným, Davidem Czesanym, Michalem Dočekalem, Petrem Kolihou, Janem Antonínem Pitínským a dalšími.

Dílo: *Valašská čtverylka* (D prem. 1993, s. Jiří Pokorný; volně podle Františka Sokola-Tůmy), *Les divokých svini* (D prem. 1997; dramaturgická úprava románu *Cejch* Zdeňka Šmída), *Krysa* (D in *Svět a divadlo* 2000, č. 6), *O Žanetce a Petříkovi* (D prem. 2001).

ZBYNĚK HEJDA (* 1930)

Vystudoval filozofii a historii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (1949–1953), kde byl též zaměstnán jako odborný asistent, později pracoval jako redaktor nakladatelství Horizont, odkud odešel na protest proti odvolání ředitele roku 1968. Nesouhlas s normalizačním režimem ho připravil o možnost oficiálního publikování jeho děl a přinášel mu i zaměstnanecké komplikace (byl propuštěn z antikvariátu a poté pracoval jako domovník). Od 1990 přednášel filozofii na lékařské fakultě Univerzity Karlovy.

Dílo: *Blížkost smrti* (BB 1978 samizdat, 1985 exil, 1992 přeprac.), *Lady Felthamová* (BB 1979 samizdat, 1987 exil, 1992), *Pobyt v sanatoriu* (BB 1993), *A tady všude muziky je plno* (BB 1993), *Nikoho tam nepotkám* (BB v próze, 1994), *Valse melancolique* (BB 1995), *Básně* (soubor básnického díla, 1996), *Cesta k Cerekví* (deníky, 2004), *Sny* (záznamy snů 2007).

DANIELA HODROVÁ (* 1946)

Po maturitě krátce pracovala jako asistentka režie a dramaturgie v Divadle Jiřího Wolkeru, poté na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy vystudovala ruštinu a češtinu. Po absolutoriu studovala ještě francouzštinu a srovnávací literaturu. V letech 1972–1975 působila jako redaktorka slovanských literatur v nakladatelství Odeon. Od roku 1975 dodnes je zaměstnána jako vědecká pracovnice v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV, resp. v Ústavu pro českou literaturu AV ČR v Praze.

Dílo: *Podobojí* (R 1991), *Kukly* (R 1991), *Théta* (R 1992), *Město vidím...* (E 1992), *Román zasvěcení* (odborná práce, 1993), *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie* (odborná práce, 1994), *Perunův den* (R 1994), *Ztracené děti* (R 1997), *Poetika míst* (odborná práce, s kolektivem, 1997), *Trýznivé město* (1999, souborné vydání próz *Podobojí, Kukly, Théta*), *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (odborná práce, s kolektivem, 2001), *Komedie* (R 2003), *Citlivé město. Eseje z mytopoetiky* (odborná práce, 2006).

NORBERT HOLUB (* 1966)

Vystudoval lékařskou fakultu na Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně v Brně (1984–1990), pracuje jako internista. Spolupracuje s časopisem *Weles*, překládá z ruštiny (Josif Brodskij, Vladimir Vysockij aj.), zabývá se také psychopatologií v životě a díle spisovatelů.

Dílo: *Muž vymýšlející vejce* (BB 1990), & (BB 1995, s Ludkem Navarou), *Cizí sonety* (BB 1996), *Úplně úzké úly* (BB 1999), *Suché sochy stínů* (BB 2004), *Status idem* (BB 2006).

BOHUMIL HRABAL (1914–1997)

Studia práv dokončil v roce 1946, právnickou kariéru však odmítl a živil se jako pojišťovací agent, obchodní cestující, ocelářský dělník, balíč papíru a kulisák. Od roku 1963 až do své dobrovolné smrti se věnoval výhradně psaní.

Dílo: *Bambino di Praga; Barvotisky; Krásná Poldi* (BB 1990), *Kličky na kapesníku / Román – interview/* (rozhovory s László Szigetím, 1990), *Kouzelná flétna* (PP 1990), *Krajina/y Bohumila Hrabala* (úryvky z děl, 1990), *Listopadový uragán* (PP 1990), *Něžný barbar* (R 1974 samizdat, 1981 exil, 1990), *Ponorné říčky* (PP 1990), *Schizofrenické evangelium* (PP 1990), *Atomová mašina značky Perkeo* (PP 1991), *Městečko, kde se zastavil čas* (PP 1974 samizdat, 1978 exil, 1991), *Růžový kavalír* (PP 1991), *Slavná Vantochova legenda* (P 1991), *Ztracená ulička* (BB 1991), *Svatby v domě. Dívčí románek* (P 1984 samizdat, 1987 exil, 1991), *Vita nuova. Kartinky* (P 1986 samizdat, 1987 exil, 1991), *Proluky* (P 1986 samizdat, 1986 exil, 1991), *Aurora na mělčině* (1992), *Křik* (dopisy 1992), *Večerníčky pro Cassia* (EE 1993), *Texty* (výbor PP 1994), *Bohumil Hrabal uvádí: Pražské pavlačové anekdoty* (anekdoty, 1994), *Buďte tak hodná, vytáhněte rolety!* (dopisy, 1999). SEBRANÉ SPISY BOHUMILA HRABALA I–IX: *Báseň* (sv. 1, BB 1991), *Židovský svícen* (sv. 2, BB 1991), *Jarmilka* (sv. 3, PP 1992), *Pábení* (sv. 4, PP 1993), *Kafkárna* (sv. 5, PP 1994), *Obrazy v hlubině času* (sv. 6, PP 1994), *Obsluhoval jsem anglického krále* (sv. 7, PP 1993), *Rukověť pábitelského učně* (sv. 8, PP 1993), *Hlučná samota* (sv. 9, RR 1994), *Nymfy v důchodu* (sv. 10, PP 1994), *Svatby v domě* (sv. 11, PP 1995), *Kdo jsem* (sv. 12, PP 1995), *Dopisy Dubence* (sv. 13, PP, dopisy, 1995), *Pojízdná zpovědnice* (sv. 14 FF 1996), *Domácí úkoly* (sv. 15, PP 1995), *Naivní fuga* (sv. 16, PP 1995), *Kličky na kapesníku* (sv. 17, rozhovor, 1996), *Ze zápisníku zapisovatele* (sv. 18, PP 1996), *Bibliografie, dodatky, rejstříky* (sv. 19, 1997); v Pražské imaginaci vyšlo ještě přibližně dvacet drobných publicistických textů.

PETR „HRABOŠ“ HRABALIK (* 1962)

Gymnázium absolvoval 1977–1981, radiologickou nástavbu poté 1981–1983, posléze střídal profese (závozník, vyklízeč bytů, prodavač...). Od roku 1995 spolupracoval s Českou televizí na seriálu o historii československé rockové hudby. Sám je také rockový hudebník (mj. skupiny Maama, Křečový žíly, Našrot).

Dílo: *Bujaré výlety perverzní pomazaný* (BB, TT, PP 1991), *Pokusné stavy šílenství* (BB 1993), *Expedice Paris '90 aneb Minicestopis o první návštěvě českých undergroundů v západním světě* (P 1995), *Intim sprej* (písňové texty, 1997), *Viděno sudem* (PP 1999), *Mimo Sud aneb Báječná putování za pokladem* (R 2000), *Sběrné sudoviny* (FF 2002), *Návrat k Sudu. O snadné cestě tam a poněkud komplikovanějším návratu zpátky* (R 2006).

PETR HRUŠKA (* 1964)

1990–1994 absolvoval na Filozofické fakultě Ostravské univerzity obor český jazyk a literatura a poté nastoupil do Ústavu pro českou literaturu AV ČR, kde pracuje jako odborný pracovník dodnes. 1998–2004 učil českou literaturu na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Podílel se na odborných literárněhistorických

publikacích, redaktor literárních časopisů *Landek* (1995–1998) a *Obrácená strana měsíce* (od roku 2003).

Dílo: *Obývací nepokoje* (BB 1995), *Měsíce* (BB 1998), *Vždycky se ty dveře zavíraly* (BB 2002), *Zelený svetr* (BB, PP 2004), *Auta vjíždějí do lodí* (BB 2007).

BOHDAN CHLÍBEC (* 1963)

Po maturitě pracoval jako knihovník v Národní knihovně v Praze až do roku 1992. Poté založil nakladatelství Aula a pracuje jako nakladatelský redaktor.

Dílo: *Zasněžený popel* (BB 1992), *Temná komora* (BB 1998).

JOSEF JEDLIČKA (1927–1990)

Studoval estetiku a etnografii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Prošel různými povoláními, později spolupracoval s televizí, rozhlasem a literárními časopisy. V roce 1968 emigroval do SRN, kde v Mnichově působil jako redaktor Rádia Svobodná Evropa.

Dílo: *Kde život náš je v půli se svou poutí* (R 1966, úplné vydání 1994), *Krev není voda* (R 1991), *České typy aneb Poptávka po hrdinovi* (EE 1992), *Rozptýleno v prostoru a čase* (EE 2000), *Ornament* (EE 2006), *Milý pane Wilde. Dopisy z let 1954–1965* (2006).

IVAN JELÍNEK (1909–2002)

Vystudoval Právnickou fakultu v Brně (1928–1932), pracoval jako právní praktikant a jako redaktor rozhlasu, překládal z angličtiny. V roce 1947 odešel do Londýna, kde pracoval jako novinář českého vysílání BBC, později po přestěhování do Ameriky pracoval pro rozhlasové stanice Svobodná Evropa a Hlas Ameriky. Po návratu do Londýna pracoval i po odchodu do důchodu (1969) pro české vysílání BBC. Teprve v devadesátých letech v Čechách opět publikoval.

Dílo: *Světlo a tma* (BB 1991), *Kořist* (BB 1992), *Jablko se kouše* (vzpomínky, 1994), *Potápěči* (R 1994), *Ex voto* (BB 1995), *Na způsob nicoty* (BB 1997), *V sobě letohrad* (BB 1965 exil, 1998 přeprac.).

SEBRANÉ SPISY: *Básně* (I) /1970–1980/ (1999), *Básně* (II) /1982–1988/ (2000).

IVAN MARTIN JIROUS (* 1944)

Užívá jméno Magor.

Vystudoval dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (1963–1968), pracoval jako dělník a noční hlídač, od roku 1976 většinou bez stálého pracovního poměru. Organizátor undergroundového hnutí, opakovaně perzekvován a žalářován za svoje občanské postoje. Literární práce vydával v samizdatu. Oficiální publikační možnosti se mu otevřely až po roce 1990, od téhož roku je ve svobodném povolání.

Dílo: *Magor dětem* (BB, PP 1986 samizdat; 1991), *Magorova mystická růže* (BB 1981 samizdat; 1997 přeprac.), *Ochranný dohled* (BB 1985 samizdat; 1997), *Magorova vanitas* (BB 1999), *Ubíječ labutí* (BB 2001), *Rattus norvegicus* (BB 2004), *Okuje* (BB 2008).

SEBRANÉ SPISY: *Magorův zápisník* (soubor kritických statí, 1997), *Magorova summa* (soubor básnického díla, 1998, 2. oprav. dopl. vyd. 2007), *Magorovy dopisy* (korespondence, 2005).

EMIL JULIŠ (1920–2006)

Od čtyřicátých let vystřídal řadu zaměstnání (dělník, účetní, redaktor měsíčníku *Dialog*, plánovač), od roku 1980 v důchodu. V sedmdesátých a osmdesátých letech, kdy nesměl publikovat, vydával knihy v zahraničí a v ineditních sbornících.

Dílo: *Hra o smysl* (BB 1990), *Multitext A* (experiment. texty, 1992), *Nová země* (BB 1992), *Cesta do města Lawn* (BB 1993), *Svět proměn* (BB 1994, výběr), *Afrikaáááá!* (BB 1995), *Nevyhnutelnosti* (BB 1996), *Nelehké spočinutí* (BB, 2000), *Zachytit zachytitelné* (BB PP 2005, výběr), *Pod kůží* (BB, 2007, výběr).

PETR KABEŠ (1941–2005)

Po studiích na Vysoké škole ekonomické (1958–1963) pracoval jako plánovač, od 1966 redigoval *Sešity pro mladou literaturu* (*Sešity pro literaturu a diskusi*) až do jejich zákazu v roce 1969. Během sedmdesátých a osmdesátých let, kdy měl zákaz publikování, vystřídal řadu profesí (plavčík, výčepník, noční hlídač, pozorovatel počasí na meteorologické observatoři, studnař); podílel se na redigování knižních titulů, sborníků a periodik samizdatem. Od roku 1992 byl v invalidním důchodu.

Dílo: *Odklad krajiny* (BB 1970 náklad zničen, 1983 exil, 1992), *Obyvatelná těla* (BB 1974 samizdat; 1991), *Skanseny* (BB 1974 samizdat, 1981 samizdat; 1991), *Pěší věc* (BB 1985 samizdat, 1987 exil, 1992), *Těžítka* (BB 1994), *Cesta si nás našla* (BB 1994, bibliofilie), *CASH* (BB 2001).

SEBRANÉ SPISY: *Pěší věc a jiné předpokoje /1979–1998/* (1998), *Krátké letní procesy /1961–1971/* (1999), *Kámen ze srdce /1971–1980/* (2000), *Těžítka, ta těžítka /1964–2001/* (2002).

VÁCLAV KAHUDA (* 1965)

Vlastním jménem Petr Kratochvíl.

Vyučil se štukatérem, prošel řadou dělnických povolání (noční hlídač v Národním muzeu, strojník, hrobník, topič). V druhé polovině osmdesátých let se podílel na vydávání série tzv. *Branických almanachů*. Nyní je v invalidním důchodu.

Dílo: *Příběh o baziliškovi* (P 1992), *Veselá bída* (PP 1997), *Exhumace* (P 1998), *Houština* (R 1999), *Technologie dubnového večera. Příběh o baziliškovi* (PP 2000), *Proudy* (R 2001).

LUBOR KASAL (* 1958)

Po studii českého jazyka a občanské nauky na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze (1979–1984) pracoval jako jazykový redaktor. V září 1990 se stal redaktorem časopisu *Tvar*, v letech 1993–2000 byl jeho šéfredaktorem. Poté postupně pracoval v jihočeské dřevozpracující továrně, v pražské umělecké a literární agentuře a byl živnostníkem v oboru nakládání knih. Je majitelem nakladatelství nesoucího jeho jméno. Vedle toho byl v roce 1993 výkonným redaktorem časopisu *Analogon* a v letech 2003–2005 spolu s Boženou Správcovou redaktorem a vydavatelem internetového časopisu *Postmoderní revue*. Od dubna 2005 je opět šéfredaktorem *Tvaru*.

Dílo: *Dosudby* (BB 1989), *Veздеjšina* (BB 1993), *Hlodavci hladovci* (BB 1995), *Jám* (B 1997), *Hladolet* (B 2000), *Bláznův dům* (BB 2004), *Orangutan v továrně* (BB 2008).

PAVEL KOHOUT (* 1928)

Po maturitě (1947) začal pracovat v mládežnické redakci Čs. rozhlasu, aktivně se zapojil do politického dění a stal se jedním z nejznámějších režimních básníků. Již v této době napsal několik rozhlasových pásem a divadelních her, od roku 1956 se stal spisovatelem z povolání. V letech 1963–1966 působil jako dramaturg v Divadle na Vinohradech. Za své společenské a politické aktivity koncem šedesátých let a po nastolení normalizace byl opakovaně perzekvován. Roku 1979 mu bylo povoleno vycestovat s manželkou Jelenou Mašínovou na pracovní pobyt do Rakouska, návrat zpět jim však byl znemožněn a oba byli zbaveni státního občanství. Nadále žili ve Vídni, kde mimo jiné spolupracoval jako dramaturg s Burgtheatrem. Od ledna 1990 žije střídavě v Praze, ve Vídni a na Sázavě. Jako autor námětů a spoluautor televizních scénářů spolupracoval s Českou televizí (*Konec velkých prázdnin*, *Hodina tance a lásky*, P. F. aj.). Byl jedním z iniciátorů Pražského festivalu německého jazyka (od roku 1995) a je členem organizačního výboru festivalu. Do roku 1997, tj. do úmrtí režiséra Luboše Pistoria, spolupracoval s Divadlem na Vinohradech, které uvedlo několik jeho starších i nových titulů. V posledních letech byly jeho hry inscenovány v Divadle J. K. Tyla v Plzni a v Městském divadle v Brně. Je držitelem několika zahraničních ocenění a vyznamenání (Velká státní cena za evropskou literaturu, Velký kříž za zásluhy Spolkové republiky Německo, Zlatá medaile města a spolkové země Vídně aj.).

Dílo: *Atest – Marast* (DD rozmnož. 1990; prem. 1990 hráno společně pod tit. *Lapálie a patálie spisovatele Vaňka*), *Katyně* (P 1990), *Kde je zakopán pes – Memoárrómán* (P 1990), *Král Colas* (D rozmnož. 1990, prem. 1995; volně podle Romaina Rollanda), *Marie zápasí s anděly* (D rozmnož. 1990), *Amerika* (D rozmnož. 1991; volně podle Franze Kafky, s. Ivan Klíma), *Bílá kniha o kauze Adama Juráček...* (P 1991), *Hráč a jeho štěstí* (D rozmnož. 1991; prem. 1994; volně podle Fedora Michajloviče Dostojevského), *Ruleta* (D rozmnož. 1991; ČT 1995; volně podle Fedora Michajloviče Dostojevského), *Ubohý vrah* (D rozmnož. 1990, prem. 1991; volně podle Leonida Nikolajeviče Andrejeva),

Pat aneb Hra králů (D rozmnož. 1991; prem. 1991), *Život v tichém domě* (D rozmnož. 1991), *Nápady svaté Kláry* (P 1992), *Dobře tak, že je smrt na světě* (D vyd. i prem. 1993, s. Jelena Mašínová), *Hodina tance a lásky* (P 1992), *Sněžím* (P 1993), *Hvězdná hodina vrahů* (P 1995), *Konec velkých prázdnin* (P 1996), *Kyanid o páté* (D vyd. i prem. 1996), *Z deníku kontrarevolucionáře* (P 1997), *Šest a sex – divadelní aktovky* (DD 1998), *Ten žena a ta muž* (P 1999), *Ta dlouhá vlna za kýlem...* (P 2000), *Hry v posteli – divadelní hry* (DD 2001), *Kde je zakopán pes* (P, 2002), *Lesk cizího peří* (DD 2003), *Arthurovo bolero* (D prem. 2004), *Čtyři a Cyrano!!* (DD 2005), *To byl můj život??* (P 2005), *Dvě gorily proti mafii* (D prem. 2007), *Malá hudba moci* (D prem. 2007).

PAVEL KOLMAČKA (* 1962)

Po absolvování Českého vysokého učení technického v Praze (1981–1986) se živil jako sanitář (1988–1992), redaktor časopisu *Velehrad* (1992–1993), poté překladatel z povolání. Od roku 2003 je učitelem na gymnáziu, od roku 2005 studuje religionistiku na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně.

Dílo: *Vlál za mnou směšný šos* (BB 1994), *Viděl jsi, že jsi* (BB 1998), *Stopy za obzor* (P 2006).

PETR KRÁL (* 1941)

Vlastním jménem Petr Chrzanovský.

Vystudoval dramaturgii na FAMU a do roku 1968 pracoval jako redaktor nakladatelství Orbis. Po roce 1968 emigroval do Paříže, kde vystřídal řadu zaměstnání, studoval na univerzitě v Nanterre. 1990–1991 pracoval na čs. velvyslanectví v Paříži. Ve Francii pobýval do roku 2006, pracoval mj. jako redaktor nakladatelství Gallimard, překládá z francouzštiny i do francouzštiny, v Čechách začal knižně publikovat až v devadesátých letech.

Dílo: *Právo na šedivou* (BB 1991), *Pocit předsálí v aixské kavárně* (BB 1992), *Med zátáček čili Dovětek k dějinám* (BB 1992, výbor), *Voskovec a Werich čili Hvězdy klobouku* (EE 1993), *Tyršovské přeháňky* (BB 1994), *Fotografie v surrealismu* (EE 1994), *Soukromý život. Poezie 1982–1985* (BB 1996), *Pařížské sešity. 1968–1989* (deníkové záznamy, 1996, Bratislava), *Staronový kontinent* (BB 1997), *Koprový šál* (PP 1997), *Chiméry a exil* (BB 1998), *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu* (E 1984 exil, 1998), *Praha* (PP 1987 exil, 2000), *Pro anděla* (BB 2000), *Základní pojmy* (PP 2002), *Bar příroda čili Budoucnost 5 km* (BB 2004), *Masiv a trhliny* (BB 2004), *Přesuny* (BB 2005), *Arco a jiné prózy* (PP 2005), *Svědék stmívání. Pěší román* (BB 2006), *Úniky a návraty* (rozhovor s Radimem Kopáčem, 2006), *Hm čili Míra omylu. Texty z let 1995–2002* (BB 2006).

JIŘÍ KRATOCHVIL (* 1940)

Vystudoval češtinu a ruštinu na Filozofické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně (nynější Masarykova univerzita). Poté pracoval jako učitel na

střední škole, tiskařský korektor, knihovník. Po roce 1970 prošel mnoha dělnickými povoláními (jeřábník, pomocný dělník, noční hlídač, telefonista, topič), nějaký čas působil jako historik umění na památkovém úřadě. V devadesátých letech byl zaměstnán jako redaktor Českého rozhlasu v Brně. Dnes je ve svobodném povolání.

Dílo: *Medvědí román* (R 1988 samizdat, 1989 exil, 1990), *Uprostřed nocí zpěv* (R 1988 samizdat, 1992), *Orfeus z Kénigu* (PP 1994), *Má láska, Postmoderno* (PP 1994), *Avion* (R 1995), *Příběhy příběhů* (EE 1995), *Siamský příběh* (R 1996), *Nesmrtelný příběh aneb Život Soni Trácké-Sammlerové čili Román karneval* (R 1997), *Slepecká cvičení* (DD 1997), *Noční tango aneb Román jednoho léta z konce století* (R 1999), *Urmedvěd* (R 1999), *A babička slaví devětadevadesáté narozeniny* (D 1999), *Vyznání příběhovosti* (EE 2000), *Truchlivý Bůh* (R 2000), *Brno nostalgické i ironické* (FF 2001), *Lehni, bestie* (R 2002), *Lady Carneval* (R 2004), *Herec* (R 2006), *Brněnské povídky* (2007).

JAN KRAUS (* 1953)

Od počátku sedmdesátých let se věnoval profesionálně herecké profesi, ale již před tím byl mnohokrát úspěšně obsazen do dětských filmových rolí (debutoval ve filmu Věry Šimkové *Káťa a krokodýl*, 1965) a rovněž vystupoval v Divadle na Vinohradech. Spolupracoval mj. s Janem Švankmajerem, Františkem Vláčilem či Karlem Kachyňou. Byl členem hereckého souboru Bouře, působil v Náhradním divadle v Praze, Činoherním klubu a po roce 1990 v Divadle Na zábradlí a v Divadle Kalich. Výrazně se prosadil také jako moderátor televizních talkshow, publicista a svérázný politický komentátor (Týden, Frekvence 1). V březnu 2002 se stal předsedou Filmového a televizního svazu (FITES). Je autorem scénáře celovečerního filmu *Městečko* (2003), který také režíroval.

Dílo: *Nahniličko* (D in *Česká divadelní hra 90. let*, 2003, prem. 1995), *Uvolněte se prosím* (2005, výběr z televizních rozhovorů), *Tak to vidím já* (EE 2005, sebrané články a komentáře z let 2000–2002), *Kraus a blondýna* (zvukový záznam 2006, výběr z rozhlasového pořadu, s Kateřinou Hamrovou), *Pravdu, prosím!* (2006, rozhovor s Evou Holubovou), *Uvolněte se podruhé* (2006, výběr z televizních rozhovorů), *Bez obáv, prosím!* (2007, výběr z televizní talkshow).

J. H. KRCHOVSKÝ (* 1960)

Vlastním jménem Jiří Hásek.

Nedokončil učňovský obor na učilišti a od roku 1977 je bez občanského povolání. Do roku 1990 publikoval poezii pouze ve strojopisných svazcích.

Dílo: *Noci, po nichž nepřichází ráno* (BB 1991, výběr), *Leda s labutí* (BB 1997, výběr), *Dodatky...* (BB 1997, výběr), *Básně* (BB 1998), *Vše nejlepší...* (BB 1998, výběr), *Poslední list* (BB 2003), *Nad jedním světem* (BB 2004), *...mladost-radost* (BB 2005).

JAN KŘESADLO (1926–1995)

Vlastním jménem Václav Pinkava.

Z politických důvodů byl vyloučen ze studia filozofie a anglistiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, tamtéž absolvoval studium psychologie. Před emigrací (1968) byl zaměstnán na Psychiatrické klinice v Praze. V colsterské nemocnici působil jako hlavní psycholog a stal se čestným členem King's College. Od roku 1983 byl v důchodu.

Dílo: *Mrchopěvci* (R 1984 exil, časopisecky 1990), *Fuga trium* (R 1988 exil, 1990), *Vara guru* (R 1989 exil, 1991), *Slepá bohyně* (PP časopisecky 1990, knižně *Slepá bohyně a jiné příběhy*, 2006), *Girgal (Eskapáda na způsob science fiction)* (R 1991), *Dvacet snů* (PP 1992), *Zuzana a dva starci* (P 1992), *Zámecký pán aneb Antikuro* (P 1992), *Vertikální spílání (Sbírka pseudopoezie z let padesátých a šedesátých)* (BB 1993), *Ranč u kotvy a hvězdy* (P, pod pseud. Jake Rolands, 1993), *Obětina* (R 1994), *La Calle Neruda* (P 1995), *Hvězdoplavba aneb Malá kosmická odysea* (R 1995), *Království české a jiné polokatolické povídky* (PP 1996), *Dům* (R 1998), *Průvodce inteligentního laika džunglí současné psychologie a psychiatrie* (populárně-naučná literatura, 2001), *Kravex 5 aneb Potíže stavu beztlíže* (R 2002), *Rusticalia. Variace na cizí témata* (R 2006), *Skrytý život Cypriána Belvy* (R 2007).

JIŘÍ KUBĚNA (* 1936)

Vlastním jménem Jiří Paukert.

Vystudoval dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně (1954–1959), od roku 1959 působil v Památkovém ústavu v Brně jako historik umění a památkář. Byl hlavním redaktorem časopisu *Box* (1990–1999) a v roce 1990 spoluzakladatelem revue *Proglas*. V letech 1994–2006 byl kastelánem hradu Bítov, na němž v letech 1996–2000 uskutečňoval celorepubliková setkávání básníků. S výjimkou několika bibliofilii v šedesátých letech publikoval Kuběna do roku 1989 v samizdatu.

Dílo: *Tanec vážky* (BB 1990), *Moře v úplňku* (BB 1991), *Láska Boha I člověka* (BB 1991), *Nelítostné zastaveníčko* (BB 1994), *Krev ve víno* (BB 1995, výbor), *Zpívající voliéra* (BB 1996), *Paní Na Duze* (EE 1998), *Žízeň hvězdy jitřní* (BB 2000), *Hledá se Micimaus* (B pro děti, 2001), *Kord na zdi* (B 2005, bibliofilie), *Zajíc v pytli* (B 2006, bibliofilie), *Paměť Básníka – Z Mého Orloje* (vzpomínky, 2006).

SEBRANÉ SPISY: *Juvenilia – Jiný Vesmír /I–1/* (2003), *Juvenilia – Země Nikoho /I–2/* (2003), *Jižní Kříž /II/* (2001), *Matka Zjevení /III/* (2002), *Doryforos & Ganymedes /IV/* (2004), *Blíženci V Krvi /V/* (2004).

MILAN KUNDERA (* 1929)

Maturitu složil v Brně roku 1948. Po té co absolvoval na pražské Filozofické fakultě Univerzity Karlovy dva semestry, přešel na FAMU, kde studoval filmovou

režii a scenáristiku. Po absolutoriu v roce 1952 začal na FAMU vyučovat. V průběhu šedesátých let se výrazně zapojil do liberalizačního procesu. Od 1975 žije ve Francii, kde nejprve přednášel na univerzitě v Rennes, pak na École des Hautes Études v Paříži. Po vydání románu *Kniha smíchu a zapomnění* byl zbaven čs. občanství (1979), dva roky nato obdržel občanství francouzské. Od devadesátých let je spisovatelem na volné noze a přibližně od stejné doby píše své prózy a eseje ve francouzštině.

Dílo: *Nesmrtelnost* (R, francouzsky 1990, 1993), *Jakub a jeho pán* (D, francouzsky 1981; česky 1992, prem. 1975, pod jm. Evalda Schorma), *Les testaments trahis* (EE, *Zrazené testamenty*, francouzsky 1993), *La Lenteur* (R, *Pomalost*, francouzsky 1995), *Valčík na rozloučenou* (R, francouzsky 1976, 1979 exil, 1997), *L'Identité* (R, *Totožnost*, francouzsky 1997), *La Ignorancia* (*Nevědomost*, španělsky 2000), *Můj Janáček* (EE, rozhovor, 2004), *Zneuznávané dědictví Cervantesovo* (EE 2005), *Le Rideau* (E, *Opona*, francouzsky 2005), *Kastrující stín svatého Garty* (EE 2006), *Nehovejte se tu jako doma, příteli* (EE 2006).

LENKA LAGRONOVÁ (* 1963)

Studovala na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a divadelní dramaturgii na DAMU v Praze v ateliéru prof. Jaroslava Vostřého, kde absolvovala roku 1990. Jako dramaturgyně spolupracovala s režisérem Petrem Léblem v době, kdy přišel do Divadla Na zábradlí. Hra *Vstaň, prosím tě* byla roku 1999 oceněna v soutěži o nejlepší rozhlasovou hru, o tři roky později získala ocenění Grand Prix Bohemia.

Dílo: *Pláč* (D 1989), *Nouzov* (D prem. 1990), *U stolu* (D prem. 1990), *Nevím kudy kam* (D prem. 1990), *Náš* (D 1990), *Spinkej, Těžko sem někdo dohlédne, Pelech, Srnečka* (DD in *Svět a divadlo* 1993, č. 5; prem. 2002), *Páv* (D 1993), *Markýza* (D 1993), *Terezka* (D in *Šest žen napsalo šest her*, 2001, prem. 1997), *Antilopa* (D vyd. i prem. 1998), *Vstaň, prosím tě* (D prem. ČRo 1999; prem. 2003 s tit. *Nikdy*), *Miriam* (D in *Disk*, 2004, č. 8), *Johanka* (D in *Disk*, 2004, č. 8), *Království* (D prem. 2006), *Etty Hillesum* (D prem. 2006; volně podle Etty Hillesum: *Přirozený život*).

ROMAN LUDVA (* 1966)

Absolvoval Střední průmyslovou školu v Olomouci. Studium na Vysokém učení technickém v Brně nedokončil a pracoval jako dělník a technik. Po roce 1989 působil jako divadelní dramaturg v Divadle hudby v Olomouci, později jako redaktor v tamějším rozhlase a v nakladatelství Votobia. Od roku 1999 byl spisovatelem na volné noze, od jara 2005 je zaměstnán v Muzeu umění Olomouc jako lektor a dramaturg.

Dílo: *Smrt a křeslo* (R 1996), *Žena sedmi klíčů* (R 1997), *Jezdci pod slunečníkem* (R 1999), *Stěna srdce* (R 2001), *Poslední ohňostroj* (R 2004), *Krvavá pavlač* (libreto k opeře, prem. 2006).

VLADIMÍR MACURA (1945–1999)

Vystudoval češtinu a angličtinu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Od roku 1969 pracoval v Ústavu pro českou a světovou literatury ČSAV, resp. v Ústavu pro českou literaturu AV ČR, od roku 1990 zástupce ředitele, v letech 1993–1999 jeho ředitel.

Dílo: *Šťastný věk* (EE 1992), *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony* (FF 1993), *Občan Monte Christo* (R 1993), *Znamení zrodu* (odborná práce, 1995, rozšířená verze textu z roku 1982), *Český sen* (odborná práce, 1998), *Ten, který bude* (R 1999, první tři části cyklu i samostatně: *Informátor*, 1992; *Komandant*, 1994; *Guvernantka*, 1998; *Medikus* – jen ve společném vydání), *A. H. Tammsaare aneb Cesta za epopéjí* (odborná práce, 1999).

LUBOMÍR MARTÍNEK (* 1954)

V roce 1979 emigroval do Francie, kde vystřídal řadu zaměstnání (sociální asistent, konstruktér, řidič, malíř pokojů, tlumočnick, stavitel a přepravce lodí, námořník ad.) a studoval dějiny umění a psychologii. Podnikal cesty po celém světě. V Paříži spolupracoval s Jiřím Kolářem na *Revue K*. Po roce 1989 se věnuje cestování, žije střídavě v Čechách a v Paříži.

Dílo: *Linka č. 2* (P 1986 exil, 1992), *Persona non grata* (P 1988 exil, 1993), *Mys dobré beznaděje* (R 1994), *Nomad's land* (EE 1994), *Palimpsest* (EE 1996), *Sine loco / sine anno* (PP 1998, obsahuje: *Sine loco / sine anno*, 1990 exil; *Palubní nocturnal*, 1990 exil; *Errata*, 1990 exil), *Mimochodem* (EE 2000), *Opilost z hloubky* (PP 2000), *Mezi polednem a půlnocí* (R 2001), *Dlouhá partie biliáru* (R 2004), *Olej do ohně* (PP 2007).

IVAN MATOUŠEK (* 1948)

Vystudoval chemii na Přírodovědecké fakultě Univerzity Karlovy (1971), poté byl zaměstnán jako výzkumný pracovník v Ústavu fyzikální chemie a elektrochemie ČSAV a pak ve Výzkumném ústavu pro farmacii a biochemii, od roku 2001 v Zentivě (dříve Léčivech). Od začátku devadesátých let publikuje v tisku serigrafie a věnuje se výtvarné tvorbě.

Dílo: *Album* (P 1987 samizdat, 1991), *Nové lázně* (R 1980 samizdat, pod názvem *Novi*, 1992), *Autobus a Andromeda* (PP pro děti 1995), *Ego* (R 1988 samizdat, 1997), *Poezie* (BB 2000), *Mezi starými obrazy* (PP 1980 samizdat, pod názvem *Mezi obrazy*, 1999), *Spas* (R 2001).

PETR MOTÝL (* 1964)

V letech 1982–1988 absolvoval Pedagogickou fakultu v Ostravě (obor český jazyk–dějepis), poté vystřídal různé profese (poštovní doručovatel, vrátný, topič, měřič a čerpač vody...). Spolu s bratrem Ivanem Motýlem vedl v letech 1994–1995 časopis *Modrý květ*,

redigoval také vlastní časopis *Sojky v hlavě* (1998–1999). V roce 2001 začal vydávat další časopis *Čmelák a svět*, který v roce 2006 převedl do internetové podoby.

Dílo: *Řemeslníci a máničky aneb Hospoda černě vypráví* (BB 1990, bibliofilie), *Ten veliký veliký kamenný dům nebo hrad tam daleko daleko v horách* (BB 1990), *Šílený Fridrich* (BB 1992), *Jazykem haldy* (BB 1993), *Černá pěna Ostravice* (BB 1995), *Spratek a krásná Danuše* (P 1996), *Perleťový dům* (BB 1998), *Hálec* (BB 1999), *Lahve z ubytovny* (BB 2000), *Petrolej na odvrácené straně měsíce* (PP 2001), *Vymrští se hned a začne tancovat* (BB 2002), *Poklad na blatech* (D 2002), *Maják na konci světa* (BB 2003), *Potměchuť* (BB 2003), *Dva ořechy. 10 000 piv* (BB 2007).

EWALD MURRER (* 1964)

Vlastním jménem Michal Wernisch.

V letech 1980–1985 byl učněm Středního odborného učiliště zahradnického v Praze. Pracoval jako zahradník na Pražském hradě (do roku 1990), redaktor časopisu *Iniciály* (1991–1994, od 1993 jako šéfredaktor), redaktor poezie v nakladatelství Mladá fronta (1994), dále pracoval jako kreativní ředitel reklamní agentury, redaktor Českého rozhlasu, redaktor soukromého radia Echo, vedoucí redaktor magazínu *Pátek LN*, vedoucí redaktor magazínu *DNES*, šéfredaktor časopisu *Quo*. Od roku 2002 je šéfredaktorem časopisů *Můj dům* a *Rodinný dům*. Debutoval v samizdatových periodikách.

Dílo: *Zápisník pana Pinkeho* (BB v próze, 1991), *Mlha za zdí* (BB, PP 1992), *Vyznamenání za prohranou válku* (BB 1993), *Situace* (BB 1995), *Sny na konci noci* (PP 1996), *Modrá knížka* (PP 2000, pod vlastním jménem), *Nouzové zastavení* (BB 2007).

BOHUMIL NUSKA (* 1932)

V roce 1957 absolvoval Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze (dějiny umění). Po ukončení studia pracoval jako kunsthistorik v libereckém Severočeském muzeu, v letech 1990–1991 jako vědecký pracovník na katedře společenských věd tamní Vysoké školy strojní a textilní. Od roku 1991 je vedoucím katedry filozofie na Technické univerzitě v Liberci. Věnuje se také výtvarnému umění. Publikuje v odborných časopisech doma i v zahraničí.

Dílo: *Symbolonový substrát hodnotových soustav* (odborná práce, 1997), *Padraikův zánik* (R 1997), *Okamžiky* (PP 1998), *Tanec smrti* (EE 2002), *Ptačí údolí aneb Idylka* (PP 2004), *O Paní Vševládné* (PP 2005), *Obrazy neradostné* (P 2007), *Kosmická událost* (P 2008).

MARIÁN PALLA (* 1953)

V roce 1977 absolvoval brněnskou konzervatoř. Nyní je členem Opery Brno (kontrabas). Učí na brněnské Fakultě výtvarných umění. Kromě psaní se věnuje kreslení – své výtvarné práce prezentoval na několika samostatných výstavách doma i za hranicemi.

Dílo: *Ve znamení hada* (PP, s Janem Jiráněm, 1994), *Jak zalichotit tlusté ženě* (PP 1996), *Kdyby byl krtek velkej jako prase* (BB 1997), *S chloupkem na jazyku aneb Sto případů detektiva Wlapra* (R 1999), *Sajns fikšn* (DD 2000), *Zápisky uklízečky Maud'* (R 2000), *Zameť mou hrud'* (R 2003), *Vycucnutí* (D 2006), *Brno – Opava a zpět. Marián Palla čte jízdní vlakové řády* (zvukový záznam, 2006), *Teplé škvarky* (P 2007).

PAVEL PETR (* 1969)

Vyučen obráběčem kovů, pracoval jako zámečník a dílenský plánovač. Od roku 1992 je zaměstnán v provozním oddělení Státní galerie výtvarného umění ve Zlíně a stal se redaktorem výtvarné revue *Prostor Zlín*. V devadesátých letech byl redaktorem časopisu *Host* (1995–1997) a úzce spolupracoval s revue *BOX* (1992–1994).

Dílo: *Děšť ve vězení řeky* (BB 1990, přeprac. 1993), *Křest za hluboké noci* (BB 1993), *Zlé brusy nože* (BB 1994), *Rána střeleb* (BB 1995), *Trojloď Jakuba* (BB 1996), *Za svítání Morava* (BB 1998), *Andělům víno* (BB 1999), *Srdéčko skončí* (BB 2000), *Javor mrazu javor* (BB 2001), *S tebou tmavé louky roztroušených ostrovů* (BB 2004), *Řeckořím* (BB 2006), *Z Javoriny* (deník, 2007).

JAN ANTONÍN PITÍNSKÝ (* 1955)

Vlastním jménem Zdeněk Petrželka.

Po absolvování gymnaziálních studií v Gottwaldově (Zlíně) působil zejména v Brně, kde spoluzaložil amatérské divadélko Tak-tak (1978), jako inspicient a jevištní technik pracoval v Divadle na provázku. Roku 1985 byl u zrodu amatérského sdružení Ochotnický kroužek, v němž působil jako režisér a umělecký vedoucí. Roku 1990 stál u sloučení tohoto souboru s HaDivadlem, kam byl angažován jako režisér. Zde se podílel na dramaturgické koncepci nově otevřeného kulturního centra Kabinet múz a připravil několik inscenací. Je také jedním ze zakladatelů brněnského kulturního centra Skleněná louka. Roku 1993 z HaDivadla odešel, avšak příležitostně zde i nadále režíruje některé inscenace. Spolupracuje s řadou českých a slovenských divadel, např. s Divadlem Na zábradlí, A studiem Rubín, Městským divadlem ve Zlíně, Dejvickým divadlem, Národním divadlem v Praze, Divadlem J. K. Tyla v Plzni, Slováckým divadlem v Uherském Hradišti ad. V letech 2000–2002 byl členem tříčlenného uměleckého vedení Divadla Na zábradlí. Za svou inscenační i dramatickou tvorbu obdržel řadu ocenění.

Dílo: *Matka* (D in *Svět a divadlo* 1990, č. 1, prem. 1988), *Projekt a dávaty Kabinetu múz očima J. A. P.* (E in *Kabinet múz – bulletin*, 1991, č. 1; knižně: Jan Dvořák – Vladimír Hulec: *Příští vlna – Next Wave*, 1996), *Pokojíček* (D in *Svět a divadlo* 1993, č. 2; prem. 1993), *Praha – Intimní deník hrdiny* (P 1993), *Matka – Buldočina* (DD 1995; *Buldočina*, prem. 1995), *Wolker a Bezruč. Neuvěřitelná vyprávění ve dvou částech* (P 1995), *Deska aneb Antonína Beneše cesta z Řičice do Brodku, na konec světa a zase zpátky* (D in *HaDivadlo* 1996; prem. 1987, s. Miloš Černoušek), *Ananas, Park, Pokojíček* (DD 1997; *Ananas*, prem. 1987; *Park*, prem. 1992), *Lulku tatíčkoví* (BB 2002).

JIŘÍ POKORNÝ (* 1967)

Po absolvování režijních studií na DAMU v Praze (1993) odešel do Činoherního studia v Ústí nad Labem, kde se stal v letech 1993–1997 uměleckým šéfem. V letech 1998–2002 působil jako režisér a od roku 2001 jako umělecký šéf v HaDivadle v Brně, roku 2002 se stal režisérem a uměleckým šéfem Divadla Na zábradlí v Praze.

Dílo: *Valašská čtverylka* (D prem. 1993, s. Jiří Pokorný; volně podle Františka Sokola-Tůmy), *Tatka střílí góly* (D in *Svět a divadlo* 1998, č. 2; in *Česká divadelní hra 90. let*, 2003, prem. 1999), *Odpočivej v pokoji* (D in *Svět a divadlo* 1999, č. 2, prem. 1999), *Plechovka* (D prem. 1999, pod pseudonymem Jarol Ostraval), *Denis* (D in *Svět a divadlo* 2003, č. 3), *E. F. Burian – kladivo na divadlo* (D prem. 2004, spolu s Ondřejem Hrabem a Janou Svobodovou), *To jsem tedy nečekal – krátká hra inspirovaná hrami Thomase Bernharda* (D in *Svět a divadlo* 2004, č. 2), *W. zjistil, že válka je v něm* (D prem. 2004, s Markem Horoščákem), *Smaragdový drak* (D in *Standa má problém a další malé hry pro velké SADisty*, 2006), *Milada – Nedokončená opera* (D prem. 2007).

ANTONÍN PŘIDAL (* 1935)

Vystudoval hispanistiku a anglistiku na filozofické fakultě v Brně, v šedesátých letech pracoval jako redaktor v literárním a dramatickém oddělení brněnského Čs. rozhlasu, autorsky i redakčně spolupracoval s literárním časopisem *Host do domu* aj. Po roce 1969 patřil k zakázaným autorům, věnoval se převážně překládání beletrie (jeho překlady zpočátku vycházely např. pod jménem bohemisty Mirka Čejky nebo Jana Zábrany), jako scenárista spolupracoval s Čs. televizí (*Ticho v soudní síni*, 1987) a FS Barrandov (*Půl domu bez ženicha*, 1981; *Straka v hrsti*, 1982). V roce 1990 začal spolupracovat s Čs., resp. Českou televizí jako autor a moderátor diskuzních pořadů (*Z očí do očí*, *Klub Netopýr*) a od téhož roku přednáší na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně, kde se stal profesorem. Jeho divadelní hry byly inscenovány v předních českých divadlech (Divadlo Na zábradlí, Divadlo v Řeznické, Státní divadlo v Brně, Národní divadlo v Praze aj.), je rovněž autorem rozhlasových her a televizních scénářů, vedle literární činnosti se věnuje také divadelní a televizní režii.

Dílo: *Slovník do hrsti* (EE 1990), *Národní nonsensy* (BB 1992), *Sbohem ale čemu* (BB 1992), *Sáňky se zvonci* (D vyd. i prem. 1993), *Oblak a valčík* (D vyd. i prem. 1993; volně podle románu Ferdinanda Peroutky), *Všechny moje hlasy a jiné hry* (DD 1994; obsahuje: *Všechny moje hlasy*, *Pěnkava s Loutnou*, *Sen ve třech*, *Sáňky se zvonci*, *Sudičky*, *Komedie s Quijotem*, *Políček číslo 111*, *Atentát v přizemí*, *Šedesát vteřin*), *Z očí do očí* (1994, televizní rozhovory), *Takový byl Matal* (1998, vzpomínky přátel na malíře Bohumíra Matala), *Noc potom* (D vyd. i prem. 1999), *Některé tváře, některé hlasy* (EE 2002), *Políček č. 111. Atentát v přizemí. Noční žokej. Elektrický nůž. Noc potom. /Čtyři rozhlasové + jedna divadelní hra/* (DD 2006).

PETR RÁKOS (1956–1994)

Po absolvování medicínských studií na Karlově univerzitě pracoval v Psychiatrické léčebně v Bohnicích (zakladatel a vedoucí lékař centra krizové intervence, primář oddělení). Překládal z angličtiny. Publikoval odborné i populárně-naučné články. Spáchal sebevraždu.

Dílo: *Korvína čili Kniha o havranech* (P 1993), *Askiburgion čili Kniha lidiček* (PP 1995).

ZDENĚK ROTREKL (* 1920)

Po únoru 1948 vyloučen ze studií filozofie a historie na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, později zatčen, odsouzen k trestu smrti, změněném na doživotí, a po třinácti letech propuštěn. V období normalizace bez možnosti publikování. V letech 1989–1992 redigoval časopis *Akord*, v devadesátých letech se všestranně angažoval ve veřejném kulturním životě.

Dílo: *Sad a menší prózy* (PP 1985 samizdat, 1991), *Sněhem zaváté vinobraní* (BB 1991, výbor), *Skrytá tvář české literatury* (biografické medailony, 1977 samizdat pod názvem *Skrytá tvář české literatury nejen krásné*, taktěž 1987 exil, 1991), *Němé holubice dalek. Al Jónat élem Rechokím* (BB 1993), *Chór v plavbě ryby Ichthys* (BB 1980 samizdat, 1985 exil, 1994), *Stromy, ptáci, zvířata a podobní lidé, Neobvyklé zvyky* (BB 1980 samizdat, 1985 exil, 1994), *Hovory s mateřídouškou* (BB 1978 exil, 1994), *Barokní fenomén současnosti* (EE 1987 samizdat pod názvem *Barokní fenomén v současnosti a jiné úvahy*, 1995), *Cestovní klínopis* (BB 1996), *Kamenný erb. Poezie 1940–1969* (BB 1996), *Basic Czech* (BB 1980 samizdat, 1985 exil, pod názvem *Básně a prózy*, 1998, doplněno).

SEBRANÉ SPISY: *Nezděné město /I/* (2001), *Světlo přichází potmě /II/* (2001), *Podezřelá krajina s anděly /III/* (2003), *Skryté tváře /V/* (2005).

KATEŘINA RUDČENKOVÁ (* 1976)

Vystudovala Českou zemědělskou univerzitu (1995–2001) a Konzervatoř Jaroslava Ježka (1994–1999). Byla redaktorkou internetového magazínu *Dobrá adresa*, nyní pracuje jako korektorka.

Dílo: *Ludwig* (BB 1999), *Není nutné, abyste mě navštívoval* (BB 2001), *Noci, noci* (PP 2004), *Popel a slast* (BB 2004), *Frau in Blau* (D prem. 2004), *Blue Horses* (D 2005), *Niekur* (D 2006; vyd. i prem. 2007), *Čas třešňového dýmu* (D 2007).

TOMÁŠ RYCHETSKÝ (* 1965)

V roce 1989 využil pozvání do Antverp a emigroval, politický azyl získal ve Francii, kde krátce spolupracoval s Pavlem Tigridem a exilovým časopisem *Svědectví*. Po návratu do Československa pracoval jako asistent režie v Národním divadle (spolupráce s Janem Kačerem), od roku 1993 je v invalidním důchodu. Kromě

divadelní hry a filmového scénáře napsal také řadu (vesměs nepublikovaných) krátkých próz.

Dílo: *Nevinní jsou nevinní* (D in *Svět a divadlo* 1993, č. 3; in *Česká divadelní hra 90. let*, 2003; prem. 1995 – A studio Rubín Praha), *Dokonalejší než ráj* (filmový scénář, 1995, nerealizováno).

PAVEL ŘEZNÍČEK (* 1942)

Po maturitě vystřídal řadu manuálních zaměstnání, v Brně se podílel na aktivitách tamějších nekonformních literárních kruhů. Nyní žije v Praze. V devadesátých letech pracoval ve Státním ústředním archivu (1994), dále mj. jako manipulantská firma nebo třídil pošty. V současné době je úředníkem na poště. Překládá z francouzštiny (Joyce Mansourová, Ambroise Vollard aj.). První knihy vydal v osmdesátých letech ve Francii, česky začal oficiálně publikovat až po roce 1989.

Dílo: *Kráter Resnik a jiné básně* (BB 1990), *Strop* (P 1983 exil, 1989 samizdat, 1991), *Tabákové vejce* (BB 1991, výběr), *Hvězdy kvelbu* (P 1992), *Vedro* (P 1993), *Zvířata* (P 1993), *Alexandr v tramvaji* (P 1994), *Zrcadlový pes* (PP 1986 exil, 1994), *Cerf volant* (PP 1995), *Plovací sval* (BB 1995, výběr), *Popel žhne. Hvězdy kvelbu 2* (1996), *Holič a boty* (P 1997), *Blázny šatí stvol. Hvězdy kvelbu 3* (P 1998), *Hrozba výtahu* (BB 2001), *Atentát ve vaně* (2001), *Natrhneš nehtem hlavy jejich* (P 2003), *Kakodémonický kartáč* (BB 2006), *Stroj na peklo. Výbor z poezie 1966–2007* (2007).

ROMAN SIKORA (* 1970)

Vystudoval činoherní dramaturgii na Divadelní fakultě JAMU v Brně. Již v průběhu studií napsal několik divadelních her, které byly inscenovány na profesionálním divadle (Studio Marta v Brně, Východoslovenské divadlo v Košicích, Divadlo Husa na provázku v Brně). Po absolutoriu spolupracoval jako autor a dramaturg s několika divadelními soubory (Salesiánské divadlo v Praze, Divadlo Polárka v Brně, M.U.T. v Praze, Divadlo Na zábradlí). Kromě her píše prózu, písňové texty, divadelní kritiky i společensko-politické eseje. Krátce působil jako dramaturg v Divadle Husa na provázku (spolupráce s Lubošem Balákem), pracoval jako noční hlídač v Městském divadle Brno, od roku 2005 je redaktorem *Literárních novin*.

Dílo: *Kočka na mráčku, Sodomagomora!*, *Tank, Vlci* (DD in *Hrdlili hrdly na plotně II.*, 1996; *Sodomagomora!*, prem. 1996; *Tank*, prem. 1996; *Vlci*, prem. 1997), *Smetení Antigony – Pokus o tragédii* (D in *Svět a divadlo* 1998, č. 4; prem. 2000), *Nehybnost – Fekální panoptikum o perspektivě plné much* (D prem. 1999), *Antigone weggefegt – Versuch einer Tragödie* (D 2000), *Aut mori* (D in *Svět a divadlo* 1999, č. 5), *Opory společnosti* (D 2002, prem. 2001), *Večer umělců – Největší básník přebírá cenu za celoživotní přínos umění – Pohřeb největšího básníka* (DD in *Svět a divadlo* 2003, č. 5), *Jitro kouzelníků* (D prem. 2006).

VÍT SLÍVA (* 1951)

V letech 1969–1974 absolvoval Filozofickou fakultu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně, obor český jazyk a latinský jazyk. Od roku 1975 pracuje jako učitel, střídavě na gymnáziu i základní škole. Spolupracuje s časopisem *Weles*.

Dílo: *Černé písmo* (BB 1990), *Volské oko* (BB 1997), *Tanec v pochované base* (BB 1998), *Na zdech stíny osik* (BB 1999), *Grave* (BB 2001), *Bubnování na sudy* (BB 2002), *Rodný hrob* (BB 2004), *Boudní muzika* (BB 2006, výbor), *Souvrať* (BB 2007).

LADISLAV SMOLJAK (* 1931)

Již za studií matematiky a fyziky na Vysoké škole pedagogické režíroval v ochotnickém souboru. Po univerzitním absolutoriu v roce 1957 působil krátce jako asistent na katedře jaderné fyziky, poté pracoval jako středoškolský učitel a současně jako externí recenzent časopisů *Kultura* a *Kulturní tvorba*, v letech 1963–1975 jako redaktor nakladatelství Mladá fronta. Spoluautor většiny her z repertoáru Divadla Járy Cimrmana, jež roku 1967 spoluzakládal. V letech 1975–1990 zaměstnán jako scenárista a později režisér FS Barrandov, kde spolupracoval především se Zdeňkem Svěrákem a režisérem Zdeňkem Podskalským (*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 na volné noze: vedle své práce v DJC hrál v řadě televizních i celovečerních filmů, s televizí spolupracoval též jako režisér, scenárista či moderátor. Dále režíroval v Divadle Semafor a hrál v inscenacích spřátelených divadelníků (Divadlo na tahu). Roku 1998 při DJC založil Studio Jára, kde inscenoval vlastní hry.

Dílo: *Hymna* (D prem. 1998), *Malý říjen* (D prem. 1999), *Ukradený měsíc* (D prem. 2002, podle Ludvíka Aškenazyho), *Fantom Realistického divadla Zdeňka Nejedlého* (D prem. 2002).

Společně se Zdeňkem Svěrákem: *Blaník* (D vyd. i prem. 1990), *Filmové komedie – osm scénářů Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka* (1991), *To nejlepší ze Smoljaka, Svěráka a Cimrmana* (film. scénáře, 1998), *To nejlepší ze Smoljaka, Svěráka a Cimrmana II* (film. scénáře, 1999), *Záskok* (D vyd. i prem. 1994), *Švestka* (D 1998, prem. 1997), *Afrika* (D 2003, prem. 2002).

BOŽENA SPRÁVCOVÁ (* 1969)

Vlastním jménem Lenka Bohuslavová.

Absolvovala studium na Vysoké škole ekonomické v Praze v letech 1988–1992 (obor vědeckotechnické informace a knihovnictví). Od roku 1993 pracovala jako tajemnice a v letech 1997–2002 jako redaktorka časopisu *Tvar*. V letech 2003–2005 byla redaktorkou internetového časopisu *Postmoderní revue* (s Luborem Kasalem). Od roku 2005 opět redaktorka *Tvaru*.

Dílo: *Guláš z modrý krávy* (BB 1993), *Výmluva* (B 1995), *Večeře* (B 1998), *Spravedlnost* (P 2000), *Požární kniha* (B 2004), *Čaroděj dřímá v každém z nás* (hovory s Ivanem O. Štampachem, 2004), *Sítě vnitřního umění* (hovory s Janem Jeřábekem, 2005).

ANDREJ STANKOVIČ (1940–2001)

Vyrůstal v národnostně smíšené rodině, na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze studoval novinářství, český jazyk a dějepis, studia však nedokončil. V letech 1966–1975 absolvoval tamtéž studium oboru knihovnictví a vědecké informace. Podíl na mnohých disidentských aktivitách ho připravil o zaměstnání i o publikační možnosti. Po roce 1989 působil v prověřkové komisi Ministerstva spravedlnosti ČR a od roku 1990 jako knihovník Kanceláře prezidenta republiky. Překládal z polštiny (Czesław Miłosz) a angličtiny (Howard Phillips Lovecraft), věnoval se také filmové kritice.

Dílo: *Osvobozený Babylon. Slovensky Raj* (BB 1979 samizdat pod názvem *Poezie*, 1992), *Variace, Kecybely, Elegie, Nikdycinky* (BB 1984 samizdat, 1993), *Noční zvuk pionýrské trubky, Patagonie* (BB 1979 samizdat pod názvem *Poezie*, 1994), *To by tak hrálo, aby nepřestalo* (BB 1995), *Okradli chudého* (odborná práce, 1983 exil pod názvem *Význam Josefa Floriana*; 1998), *Obskurník* (výbor nepublikované tvorby, 1999), *Josef Florian a Stará Říše* (studie, 2008), *Co dělat, když Kolja vítězí* (filmové kritiky, 2008).

KAREL STEIGERWALD (* 1945)

Po maturitě 1963 se zapsal na elektrotechnickou fakultu ČVUT, studia však nedokončil. V letech 1967–1972 vystudoval scenáristiku a dramaturgii na FAMU, od roku 1973 pracoval jako scenárista, později dramaturg FS Barrandov. Autorsky spolupracoval s Činoherním studiem v Ústí nad Labem. V letech 1988–1993 působil v Divadle Na zábradlí, nejprve jako lektor dramaturgie, po nástupu Jana Grossmana do funkce ředitele jako šéf činohry. Po Grossmanově smrti z divadla odešel. Od roku 1994 se jako politický komentátor a glosátor věnuje novinářské práci, nejprve v *Lidových novinách*, kde byl postupně redaktorem, zástupcem šéfredaktora a samostatným vedoucím komentátorů, od roku 1998 je politickým komentátorem *Mladé fronty Dnes*. Je mu připisováno autorství anonymní hry *Pronásledování a umučení dr. Šaldy* (vyd. i prem. 2004).

Dílo: *Hoře, hoře, strach, oprátka a jáma* (D in *Svět a divadlo* 1990, č. 3; prem. 1991), *První kroky demokrata* (D prem. 1991), *Nobel* (D vyd. i prem. 1994), *Marta Peschek jde do nebe* (D in *Svět a divadlo* 1999, č. 1), *Hraj komedii* (D in *Svět a divadlo* 2000, č. 4, s. 121–154; prem. 2000), *Sousedé* (D prem. 1999; hráno pod tit. *Otčina*), *Obraň sprostých slov* (1999, výbor z publicistiky), *Excalibur* (muzikálové libreto, prem. 2003), *Jak se volí prezident* (2003, výbor z publicistiky), *Tatarská pouť – Dobové tance – Foxtrot – A tak tě prosím, kniže – Neapolská choroba – Hoře, hoře, strach, oprátka a jáma – Nobel – Marta Peschek jde do nebe – Hraj komedii* (DD 2005), *Co s námi bude?* (fejetony, 2006), *Horáková x Gottwald* (D prem. 2006), *Spíš ne Nikdy nebylo líp* (happening 2006, s Petrem Minaříkem).

MARTIN JOSEF STÖHR (* 1970)

V letech 1989–1997 vystudoval Pedagogickou fakultu Univerzity Palackého v Olomouci (obor český jazyk–výtvarná výchova). Od roku 1995 je redaktorem časopisu *Host*, v roce 2000 založil vlastní nakladatelství MaPa.

Dílo: *Ted' noci* (BB 1995), *Hodina Hora* (BB 1998), *Přechodná bydliště* (BB 2004).

ZDENĚK SVĚRÁK (* 1936)

Vystudoval obor český jazyk a literatura na Vysoké škole pedagogické v Praze (1958). Již během studií účinkoval ve studentském ochotnickém souboru a spřátelil se s Ladislavem Smoljakem. Tři roky učil na střední škole, v letech 1961–1969 působil v Čs. rozhlasu (s Jiřím Šebánkem, Karlem Velebným ad. se spolupodílel např. na pořadech z imaginární vinárny U Pavouka). Spoluautor většiny her z repertoáru Divadla Jára Cimrmana, které roku 1967 spoluzaložil. V letech 1977–1991 zaměstnán jako scenárista ve FS Barrandov (mj. *Kdo hledá zlaté dno*, 1974; *Ať žijí duchové!*, 1977; *Vesničko má, středisková*, 1986; *Život a neobyčejné dobrodružství vojáka Ivana Čonkina*, 1993; další – viz heslo o L. Smoljakovi). Od roku 1991 na volné noze, vedle stálého angažmá v DJC napsal několik filmových scénářů a hrál v řadě televizních i celovečerních filmů. Autorsky spolupracoval především se svým synem Janem Svěrákem (*Obecná škola*, 1991; *Kolja*, 1996 – Oskar za nejlepší zahraniční film; *Tmavomodrý svět*, 2001; *Vratné láhve*, 2007).

Dílo: *Tatínku, ta se ti povedla* (P 1991), *Obecná škola* (filmová povídka, 1992), *Historie Divadla Jára Cimrmana* (1993, in *Dodatky, historie divadla – doslov – rejstřík*), *Radovanovy radovánky* (P 1994), *Kolja* (filmová povídka, 1996), *Vinárna U Pavouka* (výbor scénářů a textů rozhlasového pořadu, 1998), *Tmavomodrý svět* (filmová povídka, 2001), *Usměj se Lízo* (P 2005), *Vratné lahve* (literární filmový scénář, 2007).

Společně s Ladislavem Smoljakem: *Blaník* (D vyd. i prem. 1990), *Filmové komedie – osm scénářů Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka* (1991), *To nejlepší ze Smoljaka, Svěráka a Cimrmana* (film. scénáře, 1998), *To nejlepší ze Smoljaka, Svěráka a Cimrmana II* (film. scénáře, 1999), *Záskok* (D vyd. i prem. 1994), *Švestka* (D 1998, prem. 1997), *Afrika* (D 2003, prem. 2002).

PETR ŠABACH (* 1951)

Odmaturoval v roce 1974 na knihovnické škole. Dálkově vystudoval teorii kultury na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a poté vystřídal několik zaměstnání v kulturních institucích, např. v Pragokonzertu, Středočeském nakladatelství a knihkupectví nebo Galerii hlavního města Prahy. V devadesátých letech se stal spisovatelem z povolání.

Dílo: *Šakalí léta* (PP 1993, složeno z *Jak potopit Austrálii*, *Putování mořského koně a Zumf*), *Hovno hoří* (PP 1994), *Zvláštní problém Františka S.* (R 1996), *Putování moř-*

ského koně (P 1998), *Babičky* (R 1998), *Opilé banány* (P 2001), *Čtyři muži na vodě aneb Opilé banány se vracejí* (P 2003), *Ramon* (P 2004), *Občanský průkaz* (P 2006), *Tři vánoční povídky* (PP 2007).

KAREL ŠEBEK (* 1941, OD 1995 NEZVĚSTNÝ)

Po maturitě vystřídal řadu zaměstnání, byl též sanitářem v psychiatrickém ústavu v Dobřanech (1958–1959), později zde byl internován jako pacient, mnohokrát se pokusil o sebevraždu, střídavě se léčil v různých psychiatrických léčebnách nebo byl odkázán na pomoc svých přátel. Do roku 1989 publikoval pouze v samizdatu či v zahraničí (Francie), připravoval ze svých básní rukopisné soubory.

Dílo: *Ruce vzhůru* (BB 1990), *Dívej se do tmy, je tak barevná* (BB 1996, výbor).

KAREL ŠIKTANC (* 1928)

Po nedokončených studiích na Vysoké škole pedagogické působil jako redaktor v novinách i nakladatelství (Mladá fronta), též v Čs. rozhlasu. V období normalizace, kdy byl stížen zákazem publikování, vystřídal řadu příležitostných zaměstnání. Po listopadu 1989 vykonával několik měsíců funkci předsedy Obce spisovatelů, později byl členem její rady (do 1992). V letech 1993–1995 řídil edici České básně v nakladatelství Český spisovatel. Napsal řadu pohádek pro rozhlas i pro televizi, překládal např. z ruštiny (Jevgenij Aleksandrovič Jevtušenko, Boris Pasternak).

Dílo: *Český orloj* (BB 1974 samizdat, 1980 a 1981 exil, 1990), *Ostrov Štvanice* (BB 1991), *Utopených voči* (BB 1979 samizdat oddíl *Pro pět ran blázna krále*, 1985 samizdat oddíl *Sakramenty*, 1991), *Tanec smrti aneb Ještě Pánbu neumřel* (B 1979 samizdat, 1992), *Muž a žena* (BB 1992, bibliofilie), *Srdce svého nejez* (BB 1988 samizdat, 1994), *Královské pohádky* (PP pro děti, 1994), *Hrad Kost* (BB 1995), *Šarlat* (BB 1999), *O dobré a o zlé moci* (PP pro děti, 2000), *Hodinový cimbál* (BB 2000, bibliofilie), *Zimoviště* (BB 2003), *Fidlátka* (BB 2004), *Řeč ve stoje* (B 2005), *Běseň* (B 2005, bibliofilie), *Spadl buben do kedluben* (BB pro děti, 2005, výbor), *Řeč neřeč* (rozhovor s Jaromírem Slomkem, 2007), *Vážná známost* (BB 2008).

SEBRANÉ SPISY: *Žízeň. Hejnovské noci. Nebožka smrt. Artéská studna* (sv. 1, BB 2003), *Město jménem Praha. Horoskopy. Mariášky* (sv. 2, BB 2001), *Zařikávání živých. Adam a Eva. Jak se trhá srdce* (sv. 3, 2001), *Český orloj. Tanec smrti* (sv. 4, BB 2000), *Pro pět ran blázna krále. Sakramenty. Srdce svého nejez. Ostrov Štvanice* (sv. 5, BB 2002), *Hrad Kost. Šarlat. Zimoviště*. (sv. 6, BB 2004), *Paralipomena I* (sv. 7, básně, překlady, 2006).

JOSEF ŠKVORECKÝ (* 1924)

Po nedokončených studiích medicíny absolvoval anglistiku a filozofii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Učil na středních školách, poté pracoval jako redaktor v revui *Světová literatura* a v knižní redakci Odeonu. Po roce 1963 byl ve svobodném

povolání. V roce 1969 emigroval, žije v kanadském Torontu, kde přednášel na univerzitě. Roku 1971 založil se svojí ženou Zdenou Salivarovou nakladatelství Sixty-Eight Publishers. Po roce 1990 je v důchodu a žije v Kanadě a na Floridě.

Dílo: *Tankový prapor* (R 1971 exil, 1990), *Prima sezóna* (P 1975 exil, 1990), *Dvě legendy* (PP 1982 exil, 1990), *Divák v únorové noci* (PP 1991), *Hříchy pro pátera Knoxe* (PP 1973 exil, 1991), *Mirákl* (R 1972 exil, 1991), *O anglické literatuře. Díl 1* (EE 1991), *Scherzo capriccioso aneb Veselý sen o Dvořákovi* (R 1984 exil, 1991), *Slovo má mladý severovýchod* (publicistika, 1991), *Samožerbuch* (FF 1977 exil, dopl. vyd. 1991, se Zdenou Salivarovou), *Velká povídka o Americe* (PP 1980 exil, 1991), *Všichni ti bystří mladí muži a ženy* (texty o českém filmu, 1991), *Bůh do domu* (DD 1992), *Josef Škvorecký vypráví* (rozhovor, 1992), *Konec poručíka Borůvky* (P 1975 exil, 1992), *Příběh inženýra lidských duší* (R 1977 exil, 1992), *Věci* (BB 1992), *Věk nylonu* (fragment R 1992), *Návrat poručíka Borůvky* (P 1981 exil, 1993), *Nevěsta z Texasu* (R 1992 exil, 1993), *Povídky tenorsaxofonisty* (PP 1993 exil), *Náchod: to krásné město Kostelec* (fotografická publikace, 1994), *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty* (EE 1994), *Slovo má mladý severovýchod 2* (publicistika, 1994), *Ze života české společnosti* (PP 1985 exil, 1994), *Povídky z rajského údolí* (PP 1995), *Malá pražská Matahára* (DD 2003), *Pulchra* (PP 2003).

SEBRANÉ SPISY: *Prima sezóna; Zbabělci; Konec nylonového věku* (sv. 1, PP, RR 1991), *Příběhy o Líze a mladém Wertherovi a jiné povídky* (sv. 2, PP 1994), *Nové canterburské povídky a jiné příběhy* (sv. 3, PP 1996), *Neuilly a jiné příběhy* (sv. 4, PP 1996), *Lviče* (sv. 5, R 1996), *Dvě vraždy v mém dvojím životě* (sv. 6, R 1996), *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty* (sv. 7, EE 1997), *Mirákl* (sv. 8, R 1997), *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje* (sv. 9, EE 1998), *Tankový prapor* (sv. 10, R 1998), *Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula* (sv. 11, R 1998), *...na tuhle bolest nejsou prášky* (sv. 12, BB 1999), *Krátké setkání s vraždou* (sv. 13, R 1999, se Zdenou Salivarovou), *Podivný pán z Providence a jiné eseje* (sv. 14, EE 1999), *Příběh inženýra lidských duší* (sv. 15, 16, R 2000), *Setkání po letech, s vraždou* (sv. 17, R 2001, se Zdenou Salivarovou), *Velká povídka o Americe a malá o Kanadě* (sv. 18, PP 2001), *Setkání na konci éry, s vraždou* (sv. 19, R 2001, se Zdenou Salivarovou), *Setkání v Bílé dámě, s vraždou* (sv. 20, R 2003, se Zdenou Salivarovou), *Mezi dvěma světy a jiné eseje* (sv. 21, EE, 2004), *Ráda zpívám z not a jiné eseje* (sv. 22, EE 2004), *Ze života české společnosti* (sv. 23, PP 2004), *Setkání v Praze, s vraždou* (sv. 24, R 2004, se Zdenou Salivarovou), *Obyčejné životy* (sv. 25, PP 2004), *Setkání v Torontu, s vraždou* (sv. 26, R 2006, se Zdenou Salivarovou), *Nataša, pícníci a jiné eseje* (sv. 27, EE 2006), *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře* (sv. 28, DD 2007), *Smutek poručíka Borůvky* (sv. 29, PP, 2007), *Timeo Danaos a jiné eseje* (sv. 30, EE 2007), *Psaní, jazz a bláto v pásech* (sv. 30, korespondence s Lubomírem Dorůžkou z let 1950–1960, 2007).

Společnost Josefa Škvoreckého dále vydala drobné publicistické texty.

ZDENĚK ŠMÍD (* 1937)

Po studiu na gymnáziu v Domažlicích absolvoval v roce 1958 dvouletou Vyšší pedagogickou školu v Plzni. Učil na základních školách a dálkově studoval dějepis a češtinu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Po promoci v roce 1972 nastoupil na Střední ekonomickou školu v Karlových Varech. Roku 1986 krátce působil jako redaktor Západočeského nakladatelství. Od devadesátých let je, s výjimkou let 1991–1996, kdy pracoval v *Plzeňském deníku*, ve svobodném povolání.

Dílo: *Jan, černý proutník* (PP 1990), *Předposlední trubadúr* (pověsti, 1991), *Cejch* (R 1992), *Útok na Vyvolenou* (PP 1995), *Bombarda Joe* (P 1996, s fiktivním spoluautorem El Checo), *Nejlepší holka našeho života aneb Miss Porta* (P 1998), *Proč bychom se netěšili aneb Jak se držet nad vodou* (P, trampské písně, 1998), *Mé staré dobré Vary aneb Váš žoviální průvodce pitím i žitím* (sborník, 1999), *Za písní Severu aneb Proč bychom se neztratili* (PP 2000), *Lesk a bída Čekání* (PP 2001), *Bubny Berberů aneb Proč bychom se nesušili* (PP 2001), *Jak jsme se nedali aneb Kapitoly z dějin národního úpění* (PP 2002), *Strašidla a krásné panny* (PP 2002), *Jak se mají Mayové aneb Proč bychom se neděsili* (PP 2004), *Otava* (P 2005), *Dlouhé noci Vikingů aneb Vraťte nám rabiáty* (PP 2006), *Pohádky pro dobrodruhy* (PP 2007).

PAVEL ŠRUT (* 1940)

Po střední škole a abiturientském kurzu pracoval jako úředník a rekvizitář, studia angličtiny a španělštiny (1962–1967) na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy neukončil. Od roku 1971 byl nakladatelským redaktorem. Většinu své tvorby v sedmdesátých a osmdesátých letech publikoval pouze v samizdatu. V devadesátých letech působil ve svobodném povolání – s pětiletou přestávkou (1997–2002), kdy pracoval v literární redakci ČRo 3, Vltava. Píše rovněž prózu a verše pro děti, skládá písňové texty pro divadelní hry a pro spřízněné rockové zpěváky (Michal Prokop aj.). 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.

Dílo: *Kolej Yesterday* (písňové texty, 1990), *Dva lelci ve skříni o Karlíkovi nemluvě* (P pro děti, 1990), *Cadus rotundus – Sud kulatý* (BB 1993, s Eugenem Brikciem), *Cesta do Ďáblic* (BB 1993), *Prcek Tom a Dlouhán Tom* (P pro děti, 1993), *Kde zvedají nožku psi aneb v Pantáticích na návsi* (BB pro děti, 1995), *Zlá milá* (BB pásmo, 1997), *Obr jménem Drobeček* (P pro děti, 1997), *Konzul v afrikánech* (publicistika 1998), *Brožované básně* (soubor básnického díla, 2000), *Pavouček Pája* (P pro děti, 2000), *Papírové polobotky* (BB 2001), *Veliký tůdle* (BB pro děti, 2003), *Verunka a kokosový dědek* (P pro děti, 2004), *Bob a Bobek na cestách* (2005), *Příšerky a příšeři* (BB pro děti, 2005), *Pohádky brášky Králíka* (PP pro děti 2007), *Šišatý švec a myšut* (BB pro děti, 2008).

KAREL ŠVESTKA (* 1926)

Vyučen prodavačem, v padesátých letech za trest pracoval v ostravských dolech, v roce 1968 se stal na osmnáct let předsedou Místního národního výboru v Tasově, nyní v důchodu.

Dílo: *Pastely* (vzpomínky, 1995), *Couvání do času* (vzpomínky, 1997), *Pohled z mostu* (PP 2002), *Tenký led* (PP 2002), *Měsíc jako rybí oko* (PP 2003), *Kauza Rohovští v Tasově* (P 2005), *Pohled z okna* (P 2008).

EGON L. TOBIÁŠ (* 1971)

Dramatik, herec, grafik a výtvarník. Roku 1995 absolvoval scénografii na DAMU v Praze. Krátce působil jako herec v pražském Divadle Na zábradlí, roku 1997 absolvoval postgraduální studium knižní ilustrace a grafika na VŠ UMPRUM u prof. Jiřího Šalamouna, mj. je autorem designu současných knižních edic Divadelního ústavu či některých publikací nakladatelství divadelní literatury Pražská scéna. Pro jeho tvůrčí dráhu bylo podstatné setkání s režisérem Petrem Léblem v listopadu 1989, s nímž úzce spolupracoval jako autor, scénograf, herec a asistent režie. Jako scénograf a dramatik v současné době spolupracuje zejména s Janem Nebeským.

Dílo: *Cizinec* (D in *Woyzef*, 1995; prem. 1994), *Vojcev* (D in *Tvar* 1992, č. 6 – příl. *Tvary*; knižně in *Woyzef*, 1995; prem. 1992), *Smokie* (D in *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; prem. 2000), *Jaurés* (D in *Svět a divadlo* 1996, č. 2; prem. 1998), *Fenomén Lébl* (výbor textů o Petru Léblu, 1996, s. Vlasta Smoláková), *Murphy snu* (D prem. 2000), *Úděsné poledne* (D prem. 1999), *Slíbil jsem to Freddymu* (D prem. 2002), *Marta – Mal D'or* (D prem. 2000), *Anton* (D nepublikováno 2000), *Lepší lidi* (D nepublikováno 2000), *Pozvání do biografu*, *Nakladatelská ruční*, *Tyrolská káva*, *Ženská* (P in J. A. Pitínský, 2001), *JE SuiS – Podivný případ faráře z Tues* (D in *Svět a divadlo* 2001, č. 6; volně na motivy Georgese Bernanose), *Bel air* (D prem. 2002), *Je na čase, aby se TO změnilo* (D prem. 2002), *Three lilies* (D prem. 2003), *Bouře 2* (D prem. 2003, na motivy W. Shakespeara), *Neškodný příběh*, *Slíbil jsem to Freddymu* (DD prem. 2002), *Příběhy* (D in *Svět a divadlo* 2003, č. 6 + 2004, č. 1–5; prem. 2005), *Rána z milosti* (D prem. 2004), *Ze života racků* (D prem. 2005), *Volané číslo neexistuje. Koncept 3* (P 2005), *Voheň básníků* (D in *Standa má problémy a další malé hry pro velké SADisty*, 2006), *Vyšetřování pokračuje* (D prem. 2006).

FILIP TOPOL (* 1965)

V osmdesátých letech byl zaměstnán jako programátor. Od roku 1979 vedoucí, skladatel, pianista, zpěvák a textař skupiny Psí vojáci.

Dílo: *Psí vojáci* (písňové texty, 1993), *Mně třináct. Život v Praze* (P 1994), *Sakramiláčku* (písňové texty, 1997), *Karla Klenotníka cesta na Korsiku* (P 1999), *Psí vojáci – Národ Psích vojáků* (písňové texty, 1999), *Střepy* (písňové texty, 1999), *Tři novely* (PP 2004, obsahuje: *Mně třináct*, *Karla Klenotníka cesta na Korsiku*, *Zápisky milencovy*).

JÁCHYM TOPOL (* 1962)

Po maturitě na gymnáziu nedokončil studia na střední škole sociálně-právní. Do roku 1986 pracoval jako skladník, topič, nosič uhlí, pak až do roku 1990 pobíral invalidní důchod. Spoluzakládal několik samizdatových edic a časopisů, mezi nimi *Revolver Revue* (1991–1993 šéfredaktor) a *Respekt*, kde působil do roku 1995 jako reportér; 1994–1995 byl též redaktorem *Rautu*. Poté studoval etnologii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, učil na Literární akademii Josefa Škvoreckého a byl spisovatelem na volné noze. V roce 2005 se opět stal redaktorem týdeníku *Respekt*. Jako textař spolupracoval se skupinami *Psí vojáci* a *Národní třída* a se zpěvačkou Monikou Načevou.

Dílo: *Miluju tě k zbláznění* (BB 1991), *V úterý bude válka* (BB 1992), *Sestra* (R 1994), *Výlet k nádražní hale* (R 1995), *Anděl* (R 1995), *Trnová dívka (Příběhy severoamerických Indiánů)* (PP, přeložil a převyprávěl, 1997), *Nemůžu se zastavit* (rozhovor, 2000), *Noční práce* (R 2001), *Kloktat dehet* (R 2005), *Zlatá hlava* (2005, úryvek z *R Mongolský vlk*), *Supermarket sovětských hrdinů* (PP 2007).

JOSEF TOPOL (* 1935)

Po absolvování benešovského gymnázium pracoval od roku 1953–1956 jako divadelní lektor u E. F. Buriana, současně vystudoval divadelní vědu a dramaturgii na DAMU. Do širšího povědomí vstoupil jako autor, dramaturg a režisér Divadla za branou, které roku 1965 společně s K. Krausem a O. Krejčou založil. Po zrušení divadla z politických důvodů (1972) pracoval jako nakladatelský korektor, provozní pracovník a stavební dělník, poté odešel do invalidního důchodu. Po roce 1989 se autorsky víceméně odmlčel, publikoval především své starší básně a hry. Spolupracoval na překladu Shakespearovy tragédie *Romeo a Julie* (prem. 2003), rukopis rozepsané hry o sv. Vojtěchovi údajně zničil. Žije v Praze.

Dílo: *Hlasy ptáků* (D vyd. i prem. 1989, rozmnož. 1989), *Kočka na kolejích* (D rozmnož. 1990), *Sbohem, Sokrate!* (D rozmnož. 1990; prem. 1991), *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje* (D rozmnož. 1991; prem. 1994), *Stěhování duší* (D in *Revolver revue* 1991, č. 16; prem. 1990), *Diogenes cynik znovu naživu* (D in *Divadelní revue* 1992, č. 2; podle Jana Amose Komenského), *Josef Topola Divadlo za branou* (DD + výbor textů o divadle, 1993, s. Barbara Mazáčová), *Sedm dní s J. T.* (BB, bibliof., 1995), *Básně a jejich torza* (BB, bibliof., 1995), *Básně* (BB 1997), *Sbohem, Sokrate! – Stěhování duší – Hlasy ptáků* (DD 2001), *Pražské podhradí* (textový doprovod k publikaci uměleckých fotografií Stanislava Tůmy, 2003), *Romeo a Julie* (D vyd. i prem. 2003, přebásnění tragédie W. Shakespeara, s. Daria Ullrichová).

BOGDAN TROJAK (* 1975)

Nedokončil studia práv na Masarykově univerzitě v Brně, v roce 2004 absolvoval žurnalistiku na Univerzitě Palackého v Olomouci. V roce 1995 založil společně s básníkem Vojtěchem Kučerou časopis *Weles*, v letech 1995–1999 byl jeho šéfredaktorem.

V devadesátých letech spolupracoval s časopisem *Host*, byl spoluzakladatelem revue *Neon* (1999–2000 též jejím šéfredaktorem). Píše rovněž polsky a z polštiny překládá.

Dílo: *Muzika* (BB 1995), *Kuním štětcem* (BB 1996), *Pan Twardowski* (BB 1998), *Je-zernice* (BB 2001), *Strýc Kaich se žení* (BB 2004), *Kumštškabinet* (BB 2005), *Brněnské metro* (PP 2006).

VLASTIMIL TŘEŠŇÁK (* 1950)

Po ukončení základní školy pracoval v různých převážně dělnických povoláních. Od roku 1968 na volné noze. V roce 1974 je mu zamezeno oficiálně publikovat, takže je opět odkázán na dělnická zaměstnání. V roce 1982 emigroval do Švédska, kde po pěti letech získal státní občanství. Od roku 1991 žije v Česku jako cizinec s povolením trvalého pobytu. Kromě literatury se věnuje hudbě, vytvořil též několik autorských alb (*Koláž*, 1995; *Inventura*, 2005).

Dílo: *Babylon* (PP 1991), *To nejdůležitější o panu Moritzovi* (P 1989 exil, dopl. vydání 1991), *...a ostružinou pobíd' koně* (P 1981 samizdat, 1988 exil, 1993), *Klíč je pod rohožkou* (R 1995), *U jídla se nemluví* (PP 1996), *Plonková sedmička* (písněové texty, 1998), *Evangelium a ostružina* (R 1999), *Domácí hosté* (R 2000), *49 + jedna = 49 + one* (obrazová publikace, 2004), *Melouch* (R 2005).

JAROMÍR TYPLT (* 1973)

Vystudoval Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze (1991–1997, obor filozofie a bohemistika). V letech 1990–1993 byl externím spolupracovníkem časopisu *Iniciály*. Od roku 2000 pracuje jako dramaturg Malé výstavní síně v Liberci. Zaměřuje se rovněž na zkoumání nových způsobů prezentace literárního textu (tzv. zmutované autorské čtení), je autorem řady bibliofilských tisků a knih–objektů, vzniklých ve spolupráci s různými výtvarníky (Jan Měříčka, Viktor Kopasz). Působí také jako editor, zejména v oblasti výtvarného a literárního art brut.

Dílo: *Koncerto grosso* (BB 1990), *Pohyblivé prahy chrámů* (PP 1991), *Zápas s ro-dokmenem* (P 1993), *Ztracené peklo* (BB 1994), *Kdo vsloupí neprokloubí – Dříve než vzápětí* (DD 1994), *Opakem o překot* (P 1996), *Rozžhavená kra. Vratifest* (E 1996), *že ne zas až* (BB 2003), *Wira w únawu* (P 2003, poprvé in *Pohyblivé prahy chrámů*, 1991), *Stisk* (PP BB 2007).

Výběr z bibliofilii: *Procitající teurgos* (BB 1990), *Epocha Setmění (Kytaromachie)* (B 1992), *Oči pro plášť* (P 1994), *Zajetí/Fogság* (B 2001), *Kakofroň* (E 2001).

MILOŠ URBAN (* 1967)

Vlastním jménem Miloš Svačina, užívá rovněž pseudonymů Josef Urban, Max Unterwasser.

V roce 1992 absolvoval anglistiku a nordistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. V rámci postgraduálního studia absolvoval roční stáž v Oxfordu.

Doktorát nedokončil, v období 1992–2000 působil jako redaktor nakladatelství Mladá fronta. Od roku 2001 zaměstnán v nakladatelství Argo.

Dílo: *Poslední tečka za Rukopisy (Nová literatura faktu)* (R, pod jm. Josef Urban, 1998), *Sedmikostelí (Gotický román z Prahy)* (R 1999), *Hastrman (Zelený román)* (R 2001), *Paměti poslance parlamentu (Sexyromán)* (R 2002), *Stín katedrály (Božská krimikomedie)* (R 2003), *Trochu lásky (Fraška se zapomenutými verši)* (D 2003), *Michaela (Události v klášteře svatého Anděla)* (P, pod pseud. Max Unterwasser, 2004), *Santiniho jazyk (Román světla)* (R 2005), *Nože a růže* (D 2005), *Pole a palisády* (P 2006), *Mrtvý holky* (PP 2007).

LUĐVÍK VACULÍK (* 1926)

Vystudoval Politicko-novinářskou fakultu Vysoké školy politické a sociální v Praze (1946–1950). Působil jako vychovatel na učňovských internátech, v letech 1953–1957 byl zaměstnán jako redaktor v nakladatelství Rudé právo, následující rok v týdeníku *Beseda venkovské rodiny*. Od roku 1958 působil v Československém rozhlasu a od roku 1965 pracoval jako redaktor *Literárních novin* (později *Literárních listů* a *Listů*). Po jejich zrušení (1969) byl na volné noze. V sedmdesátých a osmdesátých letech vedl samizdatovou edici Petlice. Po roce 1989 se věnuje publicistice v *Lidových* a *Literárních novinách* a spolupracuje s Českým rozhlasem i Českou televizí.

Dílo: *Český snář (Sny roku 1979)* (R 1981 samizdat, 1983 exil, 1990), *Jaro je tady* (FF 1987 samizdat, 1988 exil, 1990), *Srpnový rok* (FF 1989 samizdat, 1990), *Nové vlastenecké písně Karla Havlíčka Borovského* (písňové texty, 1989 samizdat, 1990), *Morčata* (R 1973 samizdat, 1977 exil, 1991), *Stará dáma se baví* (FF 1991), *Jak se dělá chlapec* (R 1993), *Poco rubato* (korespondence s Ivanem Kadlečkem, Bratislava 1994), *Milí spolužáci!* (deníky, dopisy, 1981 a 1986 samizdat, 1986 exil, 1995), *Nad jezerem škaředě hrát* (FF 1996), *Nepaměti (1962–1972)* (vzpomínky, 1998), *Cesta na Praděd* (R 2001), *Loučení k panně* (R 2002), *Poslední slovo* (FF 2002), *Vážený pane Mikule. Dopisy 1967/1988* (korespondence s Janem Šimsou, 2003), *Polepšené písničky* (autobiografie, komentovaný zpěvník, 2006, k části nákladu přiloženo CD album), *Hodiny klavíru. Komponovaný deník 2004–2005* (P 2007).

BOHUSLAV VANĚK-ÚVALSKÝ (* 1970)

Vlastním jménem Bohuslav Vaněk.

V devadesátých letech pracoval v reklamních agenturách, jako redaktor v časopise *Redhot* a od roku 2002 v magazínu *MFD Plus*. V roce 1993 založil vlastní nakladatelství Krásné nakladatelství. Účastnil se aktivit Skupiny XXVI.

Dílo: *Amerika* (BB 1993), *Psí roky* (P 1994), *Nářez brouků na palouku* (PP 1994), *Naivní román* (R 1994), *Poslední bourbon (Hubotřasný román)* (R 1996, přeprac. 2000), *Zabrisky* (R 1999), *Brambora byla pomeranč mého dětství* (R 2001), *Ženy – Havel – Hygiena* (PP 2003), *Žena se nedá loupat jako banán* (PP 2005).

MICHAL VIEWEGH (* 1962)

Po maturitě na gymnáziu v Benešově (1980) dva roky studoval na Vysoké škole ekonomické v Praze (1980–1982). Poté ze školy odešel a pracoval jako noční strážný v podniku Chemapol Praha a příležitostně také jako průvodčí vlaku a stavební figurant. 1983–1988 studoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy češtinu a pedagogiku. Do roku 1993 učil na základní škole ve Zbraslavi, poté byl redaktorem nakladatelství Český spisovatel. Od roku 1995 je spisovatelem z povolání. Několik let též učil tvůrčí psaní na Literární akademii Josefa Škvoreckého v Praze.

Dílo: *Názory na vraždu* (P 1990), *Báječná léta pod psa* (R 1992), *Nápady laskavého čtenáře* (PP 1993), *Výchova dívek v Čechách* (R 1994), *Účastníci zájezdu* (R 1996), *Zapísovatelé otcovské lásky* (P 1998), *Povídky o manželství a sexu* (PP 1999), *Švédské stoly aneb Jací jsme* (FF 2000), *Nové nápady laskavého čtenáře* (PP 2000), *Román pro ženy* (R 2001), *Báječná léta s Klausem* (R 2002), *Na dvou židlích* (FF 2003), *Případ nevěrné Kláry* (R 2003), *Růže pro Markétu aneb Večírky revolucionářů* (D 2004), *Tři v háji* (PP, s Halinou Pawlowskou a Ivou Hercíkovou, 2004), *Vybíjená* (R 2004), *Lekce tvůrčího psaní* (PP 2005), *Báječný rok* (*Deník* 2005) (P 2006), *Andělě všedního dne* (P 2007), *Krátké pohádky pro unavené rodiče* (PP 2007).

VÁCLAV VOKOLEK (* 1947)

Po dokončení Střední průmyslové školy stavební v Děčíně studoval výtvarnou výchovu a češtinu na Pedagogické fakultě v Ústí nad Labem, studia opustil předčasně. Po roce 1968 vystřídal několik zaměstnání v oboru památkové péče. Od roku 1975 ve svobodném povolání. V letech 1992–1993 byl redaktorem časopisu *Host*, v roce 1994 revue *Souvislosti*, roku 1996 opět začal spolupracovat s *Hostem*. Od roku 1995 vyučuje dějiny umění na Vyšší odborné škole publicistiky v Praze.

Dílo: *Nápisy* (BB, vl. nákl., b. m. 1992), *Lov žen a jiné odložené slavnosti* (PP, původní název *De natura sonoris*, 1993), *Ten který* (BB 1993), *Triptych* (PP 1995), *Zříceninový mramor* (BB 1996), *Pátým pádem* (P 1996), *Pan z Halabákova* (pohádky, 1997), *Tanec bludných kořenů* (BB 1998), *Lékař a umění léčit – pohled z druhé strany* (populárně-naučná, s Miroslavem Pekárkem, 1998), *Cesta do pekel* (R 1999), *Hercynský les* (BB 2000), *Okolím Babelu* (PP 2000), *Krajiny vzpomínek* (paměti, 2001), *Tajemství zdraví a naděje* (populárně-naučná, s Miroslavem Pekárkem, 2001), *Jak odhalit tajemství geopatogenních práz: účinky geologického podloží na zdraví lidí* (populárně-naučná, s Evženem Andrejem, 2002), *Příliš pozdní léto* (BB 2003), *Krajinomalby* (BB 2004), *Esoterické Čechy, Morava a Slezsko* (populárně-naučná, sv. 1, 2 2004, sv. 3 2005, sv. 4 2005, sv. 5 2006), *Svět posvátných kamenů 1, 2* (populárně-naučná, 2005, 2006), *Krajiny na kraji = Lands on the Edge = Land am Rand* (populárně-naučná, s Jaroslavem Bártou, 2005), *Exily a úkryty v české krajině. Nahlédnutí za nízké horizonty* (populárně-naučná, 2006), *Obrysy a obzory* (výbor BB, 2007).

JAN VRAK (* 1967)

Vlastním jménem Tomáš Koudela.

Na přelomu osmdesátých a devadesátých let studoval na Přírodovědecké fakultě Univerzity Palackého v Olomouci a na Pedagogické fakultě v Ostravě, studia však nedokončil. Spoluzakladatel a spolumajitel olomouckého nakladatelství Votobia, v současnosti podniká v pohostinství.

Dílo: *B. O. E. W. U. L. F.* (BB, pod vl. jm., 1990), *Ostrava* (BB, b. d. [1990]), *Obyčejné věci* (R 1998), *Osm hlav* (PP 2000, s Antonínem Marešem), *Pan Kamarád* (P 2001), *Potom* (BB PP 2003, s Antonínem Marešem), *Dokonalost nože* (TT 2004).

IVAN WERNISCH (* 1942)

Po absolvování Vyšší průmyslové školy keramické v Karlových Varech roku 1959 vystřídal řadu zaměstnání (keramický výtvarník, betonář, jevištní technik, uklízeč, strážný a noční hlídač aj). V období normalizace publikoval pouze v zahraničí nebo samizdatově, v Čechách pouze překlady (Hans Sachs, Anton Pavlovič Čechov). V letech 1990–1999 byl redaktorem *Literárních novin*, 1990–1991 byl předsedou rady Obce spisovatelů. V roce 1994 pobýval na literárním stipendiu v Berlíně, od roku 1998 spolurediguje Edici současné české poezie ve Vydavatelství Klokočí a Knihovna Jana Drdy (Praha – Příbram). Autor rozsáhlých antologií z tvorby zapomenutých a neznámých českých autorů devatenáctého a dvacátého století, též editor (usp. mj. deníky Ivana Diviše *Teorie spolehlivosti*). Spolupracoval s nakladatelstvím Petrov (do roku 2005) a s pražským antikvariátem Ztichlá klika.

Dílo: *Ó kdežpak* (BB 1991), *Frc. Překlady a překrady* (BB 1988 samizdat, 1991), *Doupě latinářů. Sežrané spisy* (BB, PP 1992), *Pekařova noční nůše* (BB, PP 1994), *Zlatomodrý konec staříčkého léta* (BB, PP 1994), *Proslýchá se* (BB, PP 1996), *Jen tak* (BB 1996, bibliofilie), *Nesetkání* (BB 1996, bibliofilie), *Cesta do Ašchabadu neboli Pumpke a dalajlámové* (BB, PP 1997), *Z letošního konce světa* (BB 1982 samizdat, 2000, pod pseudonymem Václav Rozehnal), *Bez kufru se tak pěkně skáče po stromech neboli Nún* (BB 2001), *Blbecká poezie* (soubor básnického díla, 2002), *Virtuos na prdel – Růžovejch květů sladká vůně* (BB, PP 2002), *Hlava na stole* (BB 2005), *Býkárna* (BB 2006, s Milanem Ohniskem a Michalem Šandou).

JAN ZÁBRANA (1931–1984)

Po maturitě na reálném gymnáziu v Humpolci (1950) hodlal studovat na pražské Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, z kádrových důvodů však nebyl přijat. Od podzimu 1950 nastoupil na Římskokatolickou cyrilometodějskou bohosloveckou fakultu v Praze, ale ani toto studium mu nebylo umožněno absolvovat. V letech 1952–1953 se učil zámečníkem, poté pracoval jako brusič. Koncem roku 1955 se začal živit jako překladatel. Od druhé poloviny padesátých let až do konce let šedesátých publikoval v oficiálních časopisech též recenze a verše, jako prozaik autorsky spolupracoval

val s Josefem Škvoreckým. V sedmdesátých a osmdesátých let vydával oficiálně už pouze překlady. Je autorem řady recenzí cizojazyčné, především americké literatury, edičních poznámek, komentářů, autorských portrétů, zvláště pak esejisticky pojatých doslovů či předmluv, ponejvíce psaných k vlastním překladům a výborům..

Dílo: *Celý život 1, 2* (deník, 1992), *Sedm povídek* (PP 1993), *Básně* (výbor BB 1993).

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 a poznámky pod čarou rejstříkovány nejsou.

SEZNAM PORTRÉTŮ (V ZÁVORCE UVÁDÍME AUTORA ČI ZDROJ DANÉHO SNÍMKU)

- Michal Ajvaz (Petr Kotyk)
Jan Balabán (Petr Kotyk)
Alexandra Berková (Petr Kotyk)
Markéta Bláhová (Petr Kotyk)
Petr Borkovec (Petr Kotyk)
Zuzana Brabcová (Petr Kotyk)
Jiří Daněk Hnát (Petr Kotyk)
Ivan Diviš (Petr Kotyk)
Miloš Doležal (Petr Kotyk)
Jiří Drašnar (archiv autora)
Viola Fischerová (Petr Kotyk)
Arnošt Goldflam (Petr Kotyk)
Petr Halmay (Petr Kotyk)
Zbyněk Hejda (Petr Kotyk)
Daniela Hodrová (Petr Kotyk)
Norbert Holub (Petr Kotyk)
Bohumil Hrabal (Petr Kotyk)
Petr „Hraboš“ Hrabalik (Petr Kotyk)
Petr Hruška (Petr Kotyk)
Bohdan Chlíbaec (Petr Kotyk)
Josef Jedlička (Viola Fischerová)
Ivan Jelínek (Libor Stavjaník)
Ivan Martin Jirous (Petr Kotyk)
Emil Juliš (Petr Kotyk)
Petr Kabeš (Petr Kotyk)
Václav Kahuda (Petr Kotyk)
Lubor Kasal (Petr Kotyk)
Pavel Kohout (Petr Kotyk)
Lenka Kolihová-Havlíková (Petr Kotyk)
Pavel Kolmačka (Petr Kotyk)
Petr Král (Petr Kotyk)
Jiří Kratochvil (Petr Kotyk)
Jan Kraus (Petr Kotyk)
J. H. Krchovský (Petr Kotyk)
Jan Křesadlo (rodinný archiv)
Jiří Kuběna (Petr Kotyk)
Milan Kundera (nakladatelství Gallimard)
- Lenka Lagronová (Petr Kotyk)
Roman Ludva (Zdeněk Sodoma)
Vladimír Macura (Petr Kotyk)
Lubomír Martínek (Petr Kotyk)
Ivan Matoušek (Petr Kotyk)
Petr Motýl (Petr Kotyk)
Ewald Murrer (Petr Kotyk)
Bohumil Nuska (Petr Kotyk)
Marian Palla (Petr Kotyk)
Pavel Petr (Petr Kotyk)
Jan Antonín Pitínský (agentura Aura-Pont)
Jiří Pokorný (Petr Kotyk)
Antonín Přidal (Petr Kotyk)
Petr Rákos (rodinný archiv)
Zdeněk Rotrekl (Petr Kotyk)
Kateřina Rudčenková (Petr Kotyk)
Tomáš Rychetský (Petr Kotyk)
Pavel Řezníček (Petr Kotyk)
Roman Sikora (Petr Kotyk)
Vít Slíva (Petr Kotyk)
Ladislav Smoljak (Petr Kotyk)
Božena Správcová (Petr Kotyk)
Andrej Stankovič (Petr Kotyk)
Karel Steigerwald (Petr Kotyk)
Martin J. Stöhr (Jan Němec)
Zdeněk Svěrák (Petr Kotyk)
Petr Šabach (Petr Kotyk)
Karel Šebek (Jana Stejskalová)
Karel Šiktanc (Petr Kotyk)
Josef Škvorecký (Petr Kotyk)
Zdeněk Šmíd (Petr Kotyk)
Pavel Šrut (Petr Kotyk)
Karel Švestka (Petr Kotyk)
Egon Tobiaš (Petr Kotyk)
Filip Topol (Petr Kotyk)
Jáchym Topol (Petr Kotyk)
Josef Topol (Petr Kotyk)

V SOUŘADNICÍCH VOLNOSTI

Bogdan Trojak (Petr Kotyk)
Vlastimil Třešňák (Petr Kotyk)
Jaromír Typlt (Petr Kotyk)
Miloš Urban (Petr Kotyk)
Ludvík Vaculík (Petr Kotyk)

Bohuslav Vaněk-Úvalský (Petr Kotyk)
Michal Viewegh (Petr Kotyk)
Václav Vokolek (Petr Kotyk)
Jan Vrak (archiv autora)
Ivan Wernisch (Petr Kotyk)
Jan Zábřana (rodinný archiv)

DOPORUČENÁ LITERATURA

- Cekota, Petr: *Noci bezmoci*, Olomouc 1997.
- Dvořák, Jan – Hulec, Vladimír: *Příští vlna – Next wave*, Praha 1996.
- Haman, Aleš: *Prozaické surfování. Česká literatura na konci milénia*, Olomouc 2001.
- Hořínek, Zdeněk: *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, Praha 1998.
- Hořínek, Zdeněk: *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*, Praha 2004.
- Janoušek, Pavel: *Time out*, Brno 2001.
- Jungmann, Milan: *V obklíčení příběhů*, Brno 1997.
- Kol.: *Česká literatura od počátků k dnešku*, Praha 1998.
- Kol.: *Panoráma české literatury*, Olomouc 1994.
- Kožmín, Zdeněk – Trávníček, Jiří: *Na tvrdém loži z psího vína*, Brno 1998.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*, Bratislava 2007.
- Machala, Lubomír: *Česká próza 90. let*, Brno 1999.
- Machala, Lubomír: *Literární bludiště (Bilance polistopadové prózy)*, Praha 2001.
- Mlejnek, Josef: *Cosi ve vzduchu: texty o divadle 1990–2000*, Praha 2000.
- Nekolný, Bohumil: *Divadelní systémy a kulturní politika*, Praha 2006.
- Nekolný, Bohumil – Traxler, Jiří: *Profesionální divadlo v České republice ve statistických datech*, Praha 2000.
- Novotný, Vladimír: *Literární kritiky*, Praha 1997.
- Peňáz, Jiří: *Deset procent naděje: výbor z publicistiky 1995–2001*, Praha 2002.
- Reslová, Marie (ed.): *Česká divadelní hra 90. let*, Praha 2003.
- Trávníček, Jiří: *Poezie poslední možnosti*, Praha 1996.
- Vohryzek, Josef: *Literární kritiky*, Praha 1995.

JMENNÝ REJSTŘÍK

- Abélard, Pierre 163
Abuladze, Tengiz 654
Aischylos 686
Ajvaz, Michal 9, 20, 28, 51, 130, 291, 324,
349, 352, 353, 354, 422, 460, 685
Albee, Edward 626, 634
Allen, Woody 339
Althammerová, Eva 488
Altschul, Rudolf 133
Ambros, Peter 640
Amis, Kingsley 339
Andrássy, Milan 51
Andrej, Evžen 715
Andrejev, Leonid Nikolajevič 694
Anouilh, Jean 652
Antošová, Svatava 51, 52, 60, 61, 453
Apollinaire, Guillaume 151
Arbes, Jakub 521
Arnim, Achim von 359
Arnim, Bettina von 357, 358, 359, 361
Augustus, římský císař 486
- Baarová, Lída 572
Babel, Isaak 342, 345
Bagár, Andrej 647
Balabán, Jan 10, 28, 285, 473, 474, 475, 476,
477, 511, 685
Balabán, Milan 171
Balajka, Bohuš 19, 22
Balák, Luboš 562, 563, 566, 580, 596, 665,
704
Balašík, Miroslav 44, 98, 126, 142, 163, 222,
326, 478
Ball, Hugo 214, 215
Bambušek, Miroslav 563, 679
Barańczak, Stanisław 246
Baron, Karol 59
Bárta, Jaroslav 715
- Barthes, Roland 411
Bašó 214, 262
Bass, Eduard 503
Batistuta, Gabriel Omar 504, 505
Baudelaire, Charles 164, 264
Bauman, Zygmunt 393
Beckett, Samuel 604
Bednářová, Jitka 162
Běleš, Petr 227, 396, 499
Bělohradský, Václav 30, 33, 223, 228, 629
Beneš, Jan 29, 510
Benn, Gottfried 144, 197, 214, 251
Benýšek, Zbyněk 65
Berková, Alexandra 29, 292, 295, 304, 305,
532, 537, 538, 544, 685
Bernanos, Georges 646, 711
Bernhard, Thomas 259, 262, 263
Berstein, Michael André 347
Bezkočka, Martin 60
Bezruč, Petr 120, 121, 284, 701
Biaoszewski, Miron 688
Biebl, Konstantin 15
Biedermannová, Carola 303, 304
Bílek, Petr A. 22, 26, 51, 94, 121, 154, 166,
167, 190, 408
Binar, Vladimír 470
Bláhová, Markéta 562, 563, 583, 647, 665,
669, 679, 686
Blaise, Muriel 487, 488
Blake, William 206
Blatný, Ivan 37, 39, 47, 108, 109, 130, 144,
146, 172
Blažíček, Přemysl 10, 24
Bloy, Léon 383
Boháč, Petr 221
Bojar, Pavel 65
Bojčev, Christo 564
Bolton, Jonathan 347

- Bondy, Egon 29, 39, 45, 60, 63, 97, 103, 170,
 171, 172, 174, 282, 297, 298, 387, 388
 Borges, Jorge Luis 349
 Borkovec, Petr 15, 28, 38, 43, 44, 53, 55, 56,
 61, 62, 100, 122, 123, 124, 126, 142, 217,
 220, 232, 239, 245, 453, 529, 686
 Bosch, Hieronymus 427, 442
 Boučková, Tereza 305, 532
 Boudník, Vladimír 174
 Boušek, Karel 65
 Boyle, Danny 565
 Brabcová, Zuzana 20, 278, 305, 405, 422,
 511, 532, 539, 542, 543, 544, 545, 686
 Brabec, Jiří 22, 24, 37, 382
 Brabenec, Vratislav 38, 49, 55, 64, 256
 Branald, Adolf 283
 Branislav, František 264
 Bratršovská, Zdena 51, 52
 Brecht, Bertold 650, 652
 Breton, André 73
 Březina, Otokar 161, 271, 414
 Bridel, Fridrich 109, 160
 Brikcius, Eugen 49, 69, 71, 171, 710
 Brodskij, Josif 686, 690
 Broch, Hermann 359, 360
 Brousek, Antonín 25, 34, 48, 49, 50, 63, 225,
 226, 263
 Brousková, Markéta 300
 Brožek, Lubomír 51, 52
 Brušák, Karel 84
 Brycz, Pavel 442
 Brynda, Karel 564
 Bukowski, Charles 121
 Bunin, Ivan 342, 345
 Buñuel, Luis 90
 Burian, Jan 29, 65, 69, 676
 Buttenworth, Jez 565

 Camus, Albert 217, 222, 250, 360
 Canetti, Elias 688

 Cekota, Petr 116, 449
 Céline, Louis Ferdinand 443
 Cieslar, Jiří 25, 347, 379, 383
 Cimrman, Jára 562, 567, 569, 570, 608, 609,
 611, 612, 613, 614, 705, 707
 Cincibuch, Petr 48, 66
 Cocteau, Jean 271
 Cohen, Leonard 710
 Corso, Gregor 342
 Ctibor, Pavel 38, 53, 67
 Czerny, Walter 98
 Czesany, David 563, 662, 669, 683, 689

 Čapek, Karel 16, 34, 578
 Čapek, Karel Jan 28, 53, 61
 Čapek, Michal 38, 53
 Čarek, Jan 264
 Čechov, Anton Pavlovič 563, 574, 585, 588,
 589, 596, 676, 716
 Čejka, Jaroslav 49, 66
 Čelakovská, Anna 480, 483
 Čelakovská, Hedvika 480, 483
 Čelakovská, Marie 480, 481, 483
 Čelakovský, František Ladislav 301, 480,
 481, 482, 483, 484
 Čep, Jan 445, 448, 470, 476, 563
 Čerepková, Vladimíra 49
 Čermáček, Petr 222, 253
 Černík, Michal 49, 66
 Černoušek, Miloš 701
 Černý, Jan 354
 Černý, Ondřej 606
 Černý, Václav 20, 21, 25, 28, 282, 401
 Červenka, Miroslav 19, 24, 27, 28, 45, 47, 266
 Červenková, Jana 300, 442, 538
 Červinka, Jaroslav 111
 Čičvák, Martin 562
 Čichoň, Petr 44, 53, 56, 161
 Čivrný, Lumír 20
 Čunderle, Michal 655

- Dadák, Jan 53
 Dalí, Salvador 411
 Daněk, Hnát 310, 431, 432, 434, 435, 436,
 437, 569, 618, 686
 Daněk, Oldřich 562, 567, 570
 Daniček, Jiří 49
 Dante Alighieri 225, 304
 David, Karel 573
 David, Martin 53, 62
 Dědeček, Jiří 51, 65
 Deml, Jakub 54, 56, 103, 146, 157, 161, 172,
 256, 282, 345, 382, 383, 387, 448, 468, 470,
 563
 Derrida, Jacques 349
 Desnos, Robert 254
 Dětáková, Zuzana 167
 Děžinský, Milan 38, 53, 58, 62
 Dickinsonová, Emily 144
 Diestler, Radek 502, 506
 Diviš, Ivan 14, 20, 23, 27, 29, 34, 37, 45, 46,
 61, 63, 64, 78, 79, 80, 81, 82, 153, 183, 256,
 282, 321, 345, 377, 379, 380, 381, 382, 383,
 384, 387, 413, 687, 716
 Dobiáš, Dalibor 239, 246
 Dočekal, Michal 689
 Dohnal, Martin 563
 Dokoupil, Blahoslav 332, 415
 Doležal, Miloš 28, 53, 55, 56, 62, 67, 124, 138,
 139, 140, 141, 142, 164, 209, 232, 239, 687
 Doležel, Lubomír 27
 Doležel, Miloš 245
 Donne, John 206, 255
 Dorst, Tankred 564
 Dorůžka, Lubomír 28
 Dostojevskij, Fjodor Michajlovič 80, 382,
 383, 443, 529, 694
 Dousková, Irena 295, 305, 308, 337, 436
 Drábek, David 563, 564, 580, 581, 633
 Drašnar, Jiří 299, 300, 439, 440, 441, 442,
 443, 444, 483, 498, 687
 Drda, Jan 29, 39, 263, 716
 Dryje, František 59, 190
 Dubček, Alexander 673
 Dumas, Alexandre 297
 Durych, Jaroslav 112, 316, 327
 Dvořák, Ladislav 27, 140, 685, 701
 Dvorský, Stanislav 49, 59, 60, 93
 Dylan, Bob 426
 Dynka, Jiří 53, 71
 Eagelton, Terry 685
 Eco, Umberto 368, 521, 548
 Effenberger, Jakub 59
 Effenberger, Vratislav 32, 59, 189
 Eichler, Karel 28
 Eliot, Thomas Stearns 181, 200, 411, 413
 Eluard, Paul 344
 Enquist, Per Olov 564
 Enzensberger, Hans Magnus 688
 Erben, Karel Jaromír 205
 Erben, Roman 49
 Erml, Richard 606, 662, 677
 Etlík, Jaroslav 564
 Exner, Milan 110, 162, 227, 245, 253, 268
 Fajkus, Robert 53, 56, 57, 62, 195, 232
 Färber, Vratislav 98, 147, 148, 233
 Fendrych, Martin 346
 Ferdinand I. Dobrotivý 301, 480, 482
 Ferlinghetti, Lawrence 342
 Feydeau, George 487, 489
 Fialová, Zuzana 461
 Fibich, Ondřej 55
 Fic, Igor 99, 142, 227, 423
 Fidelius, Petr 334, 383
 Field, T. R. 69, 170, 172
 Fikar, Ladislav 140
 Fikar, Marek 83
 Filip, Ota 14, 27
 Fischerová, Daniela 28, 566, 567, 582, 583

- Fischerová, Sylva 51, 52, 53
 Fischerová, Viola 15, 48, 54, 57, 161, 175, 176,
 177, 178, 179, 205, 688
 Fischl, Viktor 45
 Fišer, Zbyněk 281
 Flaišman, Jiří 44
 Florian, Josef 706
 Florian, Miroslav 38, 42, 45, 65, 66
 Foglar, Jaroslav 405, 524
 Forgács, Miklós 655
 Forman, Miloš 485, 579, 634
 Formánek, Jaroslav 295
 Franková, Hana 620
 Františák, Martin 598
 František Josef I. 158
 Freud, Sigmund 411, 520
 Frič, Jaroslav Erik 54, 55, 64, 66, 255
 Frič, Josef Václav 301, 480, 482
 Fridrich, Radek 53, 58, 62, 529
 Frýbort, Pavel 278, 279
 Frýbová, Zdena 278, 279
 Frýd, Norbert 328
 Frýdek, Martin 505
 Frynta, Emanuel 344
 Fučík, Bedřich 20, 21, 282
 Fučíková, Gusta 345
 Fuks, Ladislav 15, 283
 Funke, Jaromír 181
- Gabriel, Jan 73, 353, 407
 Gajdoš, Július 563
 Gedeon, Saša 634
 Gellner, František 47, 97, 121, 146, 174
 Genet, Jean 443
 Gerron, Kurt 637, 641
 Gibson, William 406
 Giffordová, April 283, 409
 Gilbert-Lecomte, Roger 133
 Gilk, Erik 552
 Ginsberg, Allen 271, 342
- Glancová, Helena 620
 Gočár, Josef 420
 Goethe, Johann von 357, 358, 359, 360, 361,
 362
 Gogol, Nikolaj Vasiljevč 659
 Gold, Jiří 29, 48, 57
 Goldflam, Arnošt 563, 566, 569, 570, 575,
 576, 580, 596, 634, 636, 639, 641, 688
 Gombrowicz, Witold 382
 Gončarov, Ivan Alexandrovič 296
 Gorkij, Maxim 578, 672, 677
 Gott, Karel 675
 Gottwald, Klement 420
 Gowacki, Janusz 654
 Grass, Günter 338
 Graves, Robert 197, 710
 Gray, Damien 640
 Grebeníčková, Růžena 25, 27
 Green, Julien 382
 Grögerová, Bohumila 20, 45, 69, 182, 282
 Gross, František 132
 Grossman, Jan 27, 706
 Gruša, Jiří 14, 28, 37, 48, 49, 50, 51, 100, 172,
 214, 225
- Hájek, Igor 37
 Hájková, Jaroslava 197
 Hák, Miroslav 132
 Hakl, Emil 28, 38, 63, 455, 510, 511
 Halas, František 56, 57, 60, 87, 106, 109, 153,
 194, 206, 208, 220, 252, 263, 267, 343
 Halmay, Petr 38, 62, 127, 128, 129, 130, 689
 Haman, Aleš 20, 23, 24, 28, 288, 365, 398,
 401, 423, 437, 449, 456, 511, 518, 526, 530,
 551
 Hanč, Jan 20, 25, 53, 56, 103, 174, 345, 377, 379
 Händel, Georg Friedrich 660
 Handke, Peter 564
 Hanuška, Petr 246, 449, 500
 Hanzlík, Josef 48

- Harák, Ivo 126, 196, 240, 415, 456, 472
 Harrower, David 565
 Hašek, Jaroslav 24, 26, 412, 413, 427, 452, 502, 506
 Hauková, Jiřina 14, 34, 45, 47
 Hauserová, Eva 304
 Hausmann, Raoul 214
 Havel, Václav 14, 15, 17, 28, 30, 33, 48, 69, 175, 178, 205, 346, 427, 451, 556, 557, 559, 564, 565, 567, 585, 603, 604, 626, 629, 673, 714
 Havelková, Petra 647, 669
 Havlíček, Karel 186
 Havlíček, Zbyněk 56, 59, 186, 188, 190
 Havlíček Borovský, Karel 714
 Havrda, Matyáš 686
 Hedbávný, Zdeněk 676
 Heidegger, Martin 360, 411, 416
 Heine, Heinrich 246
 Hejda, Zbyněk 34, 45, 46, 57, 67, 141, 144, 145, 146, 147, 195, 208, 251, 690
 Hejková, Kateřina 663
 Hemingway, Ernest 361, 362, 382
 Henke, Josef 620
 Hepnarová, Eva 187
 Herbert, Zbigniew 120
 Hercíková, Iva 279, 715
 Hesse, Hermann 315
 Híršal, Josef 20, 27, 29, 34, 45, 69, 182, 282
 Hizsnyan, Géza 655
 Hlaváček, Karel 97, 98, 146
 Hlavsa, Milan 97
 Hochhut, Rolf 639
 Hodrová, Daniela 9, 20, 28, 289, 290, 303, 318, 323, 324, 325, 352, 422, 460, 484, 512, 532, 690
 Hoffmann, Bohuslav 484
 Hoffmann, E. T. A. 390, 529, 530
 Holan, Vladimír 39, 56, 57, 58, 81, 87, 141, 146, 161, 183, 194, 195, 196, 206, 208, 226, 227, 246, 263, 267, 343, 344
 Hölderlin, Friedrich 160, 224
 Holeček, Josef 316
 Holman, Miroslav 48, 54
 Holoubek, Jaroslav 66
 Holub, Miroslav 45, 47
 Holub, Norbert 29, 51, 53, 56, 66, 68, 71, 103, 120, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 690
 Holý, Jiří 26
 Hora, Josef 15
 Horák, Jakub 284
 Horák, Jiří 384
 Horáková, Milada 322
 Hořec, Jaromír 45
 Hořínek, Zdeněk 564, 598, 635, 648
 Horký, Luděk 634
 Hornby, Nick 504
 Horoščák, Marek 562, 567
 Hostovský, Egon 29, 34, 391, 407, 422, 471
 Hrabal, Bohumil 9, 13, 15, 29, 34, 174, 175, 277, 278, 282, 283, 297, 298, 345, 387, 398, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 425, 427, 470, 487, 502, 506, 690, 691
 Hrabal, Jiří 524
 Hrabalik, Petr 64, 308, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 691
 Hrabě, Václav 38, 97, 149, 166
 Hrbáč, Petr 28, 61, 153, 271, 309
 Hřebejk, Jan 294, 399, 400
 Hrubín, František 15, 200, 202, 206, 245
 Hrubý, Josef 45, 166, 168
 Hruška, Petr 10, 28, 94, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 267, 477, 691
 Hrzánová, Bára 295
 Hubač, Jiří 562, 571
 Hubalek, Claus 652
 Huelsenbeck, Richard 214
 Hughes, Ted 120
 Hulec, Vladimír 607, 701
 Huptych, Miroslav 51, 52, 61
 Hus, Jan 413

- Hutka, Jaroslav 15, 65, 97
 Hvižďala, Karel 14
 Hybler, Martin 378, 443, 466
 Hynek, Karel 56, 59, 188
- Chalupecký, Jindřich 27
 Chaplin, Charlie 339
 Charms, Daniil 636
 Charoust, Milan 64
 Chaun, Igor 346
 Chlíbec, Bohdan 28, 38, 43, 53, 55, 112, 113,
 114, 115, 124, 229, 239, 692
 Chodasevič, Vladislav Felicianovič 686
 Chomsky, Noam 442
 Chramostová, Vlasta 283
 Chuchma, Josef 197, 202, 334, 339, 341, 366,
 415, 416, 422, 424, 429, 478, 485, 505, 518,
 537
 Churchill, Caryl 689
 Chvatík, Květoslav 23, 25, 27, 407
 Chytilová, Lenka 52, 620
- Illés, Edit 655
 Indruch, Igor 334
 Ingr, Blažej 59
 Ionesco, Eugène 626, 634
 Irwing, John 338
 Italo, Calvino 686
 Ivanov, Miroslav 302
- Jamek, Václav 69, 271
 Janáček, Josef 620
 Janáček, Leoš 562, 605, 702
 Janáček, Pavel 26, 33, 77, 105, 115, 121, 136,
 142, 339, 353, 414, 491
 Janatka, Jiří 183
 Janda, Josef 59
 Jandourek, Jan 278, 279, 295, 308, 337
 Jankovič, Milan 27, 28, 34, 410
 Janota, Oldřich 65
- Janoušek, Pavel 21, 22, 23, 26, 281, 347, 364,
 377, 408, 592, 677
 Jařab, David 59, 563
 Jareš, Michal 168
 Jarchovský, Petr 294, 399, 400
 Jarry, Alfred 75
 Jaspers, Karl 411
 Jecelín, Zdeněk 562, 566
 Jedlička, Josef 17, 175, 299, 300, 313, 314, 315,
 316, 317, 383, 442, 470, 498, 692
 Jedličková, Alice 326
 Jelen, Josef 45, 66, 283
 Jelínek, Ivan 9, 26, 28, 33, 47, 57, 84, 85, 86,
 87, 88, 89, 283, 512, 692
 Jelineková, Elfriede 536
 Jeřábek, Čestmír 283
 Jesenin, Sergej 342, 345, 411
 Jevtušenko, Jevgenij Aleksandrovič 708
 Ježíš Kristus 80, 108, 131, 140, 244, 381, 383,
 517
 Jidáš 158
 Jiráň, Jan 547, 701
 Jirásková, Jiřina 574
 Jirotka, Zdeněk 399
 Jirous, Ivan Martin 26, 28, 39, 49, 55, 63, 64,
 66, 103, 145, 172, 252, 254, 255, 256, 257,
 258, 387, 692, 693
 Jirousová, Věra 49
 Jongová, Erika 536
 Joyce, James 411
 Juliš, Emil 9, 27, 34, 38, 45, 69, 180, 181, 182,
 183, 184, 693
 Jung, Carl Gustav 390
 Jungmann, Josef 34
 Jungmann, Milan 16, 20, 23, 24, 33, 283, 332,
 334, 423, 437, 443, 471
 Jungmannová, Lenka 537, 545, 648, 663, 670
 Juráček, Pavel 666
 Just, Vladimír 628
 Jůzl, Jindřich 401

- Kabeš, Petr 28, 34, 37, 39, 48, 49, 50, 57, 58, 100, 172, 214, 223, 224, 225, 226, 227, 255, 693
- Kačer, Jan 620, 703
- Kadlec, Václav 409
- Kadlinský, Felix 160
- Kafka, Franz 339, 388, 411, 412, 414, 448, 529, 626, 636, 679, 688, 689, 694
- Kafka, Tomáš 51, 70
- Kahuda, Václav 29, 309, 310, 451, 498, 507, 510, 511, 512, 693
- Kainar, Josef 15, 200, 344
- Kalista, Zdeněk 20, 28
- Kamen, Jiří 278
- Kameník, Jan 29
- Kaneová, Sarah 565, 680, 689
- Kantůrková, Eva 15, 33, 278, 282, 284, 300, 387
- Kaprál, Zeno 48, 57, 66, 256
- Kaprálová, Dora 647, 669
- Karásek, Svatopluk 49, 256
- Karásek ze Lvovic, Jiří 97, 98, 271, 521, 522
- Karasová, Sabrina 38
- Karel IV. 521, 522
- Karel VI. 297
- Karen, Jiří 66
- Karfík, Vladimír 25, 29, 267, 268, 283, 316, 340, 372, 382
- Karpatský, Dušan 342, 346
- Kasal, Lubor 21, 29, 30, 51, 64, 71, 77, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 347, 694, 705
- Katajev, Valentin P. 255
- Kautman, František 29, 325, 466
- Kejha, Josef 332
- Kerata, Ladislav 564
- Kerbr, Jan 614, 628, 634, 664
- Kerouac, Jack 411, 413
- Kierkegaard, Søren 411
- Kipphardt, Heimar 639
- Kisch, Egon Ervín 686
- Klaus, Václav 17
- Klicpera, Václav Kliment 566, 568, 580, 581
- Klíma, Ivan 15, 16, 27, 28, 33, 278, 296, 556, 694
- Klíma, Ladislav 28, 132, 135, 345, 381, 383, 388, 390, 412
- Kliment, Alexandr 28
- Klostermann, Karel 328
- Klusák, Pavel 372
- Knap, Josef 20, 28, 283
- Knižák, Milan 38, 64
- Kocourek, Josef 132, 134
- Koenigsmark, Alex 567
- Kohout, Pavel 15, 28, 278, 296, 336, 556, 562, 566, 567, 569, 574, 671, 674, 675, 677, 694
- Kokolia, Vladimír 154
- Kolář, Jiří 20, 25, 28, 34, 37, 39, 56, 103, 141, 146, 153, 183, 200, 283, 343, 345, 379, 699
- Koliha, Petr 689
- Kolihová-Havlíková, Lenka 562, 563, 583, 679, 681, 682, 683, 689
- Kollár, Viktor 598
- Kolmačka, Pavel 29, 43, 53, 55, 56, 61, 62, 100, 112, 124, 217, 220, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 239, 245, 695
- Koloc, Tomáš 506
- Komárek, Martin 279, 293, 295
- Komárek, Stanislav 442
- Komenský, Jan Amos 392, 712
- Königsmark, Václav 558
- Konůpek, Michael 298
- Kopáč, Radim 263
- Kopasz, Viktor 713
- Kopecký, Bohdan 181
- Kopic, Bořivoj 271
- Kořínek, Jan 109
- Körner, Vladimír 297, 327, 562, 618
- Kosatík, Pavel 384, 462
- Kosík, Karel 22, 30, 33
- Kosková, Helena 491

- Kostrhun, Jan 277, 279
 Kostřicová, Blanka 477
 Kofátko, Petr 292
 Kotrlá, Iva 32, 407
 Kotrla, Pavel 247, 443
 Kott, Jan 652
 Kotyk, Petr 354
 Koubek, Jiří 59
 Koudelka, Petr 290, 291
 Koval, Libor 45, 58
 Kovalčuk, Josef 566
 Kovanda, Jaroslav 32, 45, 62
 Kovanda, Karel 49
 Kovářík, Mirek 121, 171, 174, 272
 Kozelka, Milan 64, 452, 455, 550
 Kožená, Markéta 484
 Kožmín, Zdeněk 20, 23, 26
 Král, Darek 633
 Král, Karel 614
 Král, Petr 49, 59, 60, 64, 90, 91, 92, 93, 94,
 189, 695
 Krása, Hans 638
 Kratochvíl, Antonín 89
 Kratochvíl, Jiří 15, 16, 18, 20, 22, 23, 28, 29,
 34, 278, 288, 289, 306, 324, 325, 352, 417,
 418, 419, 421, 422, 423, 447, 460, 484, 512,
 530, 566, 574, 575, 695
 Kratochvíl, Martin 53
 Kraus, Jan 563, 579, 630, 631, 632, 633, 634,
 635, 696
 Kraus, Karel 445, 557
 Krchovský, J. H. 28, 41, 52, 53, 63, 64, 66, 67,
 95, 96, 97, 98, 99, 696
 Krejča, Otomar 558
 Krejčí, Hubert 563, 564, 566
 Krejčí, Ivan 605
 Kremlička, Vít 52, 64, 215, 273, 324, 405, 422
 Křepelka, Karel 29, 49, 54, 55, 362, 364
 Křesadlo, Jan 20, 28, 280, 287, 288, 385, 386,
 388, 389, 390, 391, 422, 697
 Kriseová, Eda 28, 300, 442
 Křivánek, Vladimír 44, 51, 52, 57, 88, 103,
 195, 221, 263
 Kříž, Jiří 161
 Kříž, Jiří P. 663
 Krobot, Miroslav 566
 Kroutvor, Josef 49
 Krumphanzl, Robert 527
 Krupa, Milan 69
 Kryl, Karel 15, 28, 65
 Krynicki, Ryszard 246
 Kuběna, Jiří 15, 29, 32, 39, 44, 48, 54, 56,
 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 175,
 178, 205, 248, 255, 271, 272, 697
 Kubíček, Tomáš 23
 Kučera, Vojtěch 44, 53, 61, 712
 Kučmáš, Jan 338
 Kudláč, Antonín Karel Kryštof 523, 530
 Kudláček, Slavomír 61
 Kundera, Ludvík 34, 39, 45, 60, 93, 94
 Kundera, Milan 9, 14, 15, 23, 25, 28, 30, 34,
 171, 287, 288, 290, 293, 356, 357, 358, 359,
 360, 361, 362, 363, 364, 365, 387, 388, 389,
 412, 479, 484, 489, 572, 697
 Kupcová, Helena 391
 Kupka, František 413
 Lagronová, Lenka 564, 566, 577, 582, 643,
 646, 648, 649, 669, 698
 Landovský, Pavel 569, 573
 Landsmann, Ivan 21, 28, 285
 Lang, Michal 563, 686
 Langer, Martin 28, 38, 53, 61, 67, 103, 164
 Langerová, Marie 173, 184, 189, 227, 263
 Lao-c' 410
 Lass, Andrew 59
 Lawrence, David Herbert 197, 710
 Lázňovský, Michal 569, 572, 576
 Lazoričáková, Tatjana 599, 634, 656
 Leacock, Stephen 339

- Lébl, Petr 563, 584, 587, 588, 590, 591, 592,
594, 598, 599, 698, 711
- Lebl, Zdeněk 51, 52
- Levi, Primo 641
- Levinský, René 665
- Liehm, Antonín J. 33
- Linhart, Patrik 38, 53, 70, 71
- Linhartová, Věra 14, 15, 28, 34, 48, 69, 135,
175, 205, 254, 256, 536
- Listopad, František 14, 29, 45, 47
- Li Po 214
- London, Jack 405
- Lopatka, Jan 22, 25, 27, 31, 37, 145, 172, 174, 345
- Lorca, Federico García 271
- Lorenc, Zdeněk 45, 60
- Lovecraft, Howard Phillips 488, 489, 685, 706
sv. Ludmila 411
- Ludva, Roman 295, 445, 447, 448, 449, 698
- Ludvík Jagellonský 616
- Lukeš, Emil 339, 378
- Lukeš, Jan 25, 33, 202, 334, 546
- Lup, Slávek 477
- Lustig, Arnošt 23, 27, 28, 413, 414
- Lyotard, Jean-François 349
- Maceček, Jakub 655, 682
- Macura, Ondřej 477
- Macura, Vladimír 26, 28, 34, 290, 301, 479,
480, 481, 482, 483, 484, 529, 530, 699
- Macurová, Naděžda 393, 408, 429
- Maděra, Petr 53, 61, 62
- Magdoň, Libor 499
- Mahler, Willy 636, 641
- Mahler, Zdeněk 564
- Mácha, Karel Hynek 71, 144, 146, 153, 154,
160, 200, 205, 255, 321, 324, 423
- Machala, Lubomír 457, 485, 499
- Machalická, Jana 591, 663, 677
- Machar, Josef Svatopluk 248
- Machonin, Sergej 20, 24, 93, 145, 524
- Machovec, Martin 98
- Malijevský, Igor 512
- Málková, Iva 184, 202, 239, 499
- Malura, Jan 372
- Mančál, Petr 655
- Mandeličková, Jana 279
- Mandelštamová, Naděžda 571
- Mandys, Pavel 353, 401, 402, 518, 524, 545
- Mann, Thomas 564
- Mansourová, Joyce 704
- Marek, Rostislav 669
- Marenčin, Albert 59
- Mareš, Antonín 64, 309
- Marhoul, Václav 564
- Marks, Luděk 38, 52, 55, 63, 67, 97, 174
- Martínek, Lubomír 10, 307, 308, 392, 393,
395, 396, 699
- Martinková, Jitka 647, 669
- Marvan, Lukáš 53, 58, 61
- Marysko, Karel 297
- Marysko, Maxi 297
- Máša, Antonín 562, 569, 573, 675
- Masaryk, Tomáš Garrigue 16, 26, 613, 656,
672, 691, 695, 699, 712
- Mašínová, Jelena 695
- Masters, Edgar L. 255
- Mastrosimone, William 689
- Matal, Bohumír 702
- Matoušek, Ivan 9, 23, 28, 291, 458, 459, 460,
461, 462, 699
- Matyáš Korvín 368
- Matys, Rudolf 29, 110, 184, 202, 226, 234,
263, 383
- May, Karl 405
- Mayenburg, Marius von 565, 680, 682
- Mazáč, Jaroslav 48
- Mazáč, Tomáš 178
- Mazáčová, Barbara 210, 712
- McLaren, Ewan 640
- Med, Jaroslav 24, 82, 110, 147

- Mendes, Sam 565
 Merhaut, Luboš 353, 372
 Měřička, Jan 713
 Merta, Vladimír 15, 65, 97
 Merth, František Daniel 45, 54
 Mertl, Věroslav 20, 283, 307, 379, 466
 Meyrink, Gustav 521
 Michal, Karel 175, 618, 688
 Michna z Otradovic, Adam 160
 Mikeš, Petr 29
 Mikulášek, Alexej 391
 Mikulášek, Oldřich 13, 37, 39, 267, 391
 Mikulka, Vladimír 635, 669
 Milota, Karel 34, 48, 69, 320
 Miłosz, Czesław 706
 Mišík, Vladimír 197
 Mitana, Dušan 483
 Mládková, Meda 413
 Mlejnek, Josef 29, 55, 58, 606, 648
 Mojžíš, Juraj 59
 Moníková, Libuše 14, 324
 Morávek, Vladimír 563, 566, 579, 584
 Moravia, Alberto 601
 Morris, William 522
 Motýl, Ivan 45, 699
 Motýl, Petr 28, 38, 44, 45, 53, 61, 62, 63, 66,
 68, 103, 117, 118, 119, 120, 121, 190, 196,
 285, 455, 511, 550, 699
 Muchinová, Olja 564
 Müller, Heiner 653
 Murrer, Ewald 28, 29, 38, 44, 53, 61, 68,
 100, 101, 102, 103, 104, 105, 112, 115, 229,
 700
 Musil, Robert 689
 Mussolini, Benito 666

 Nabokov, Vladimír 255, 686
 Načeva, Monika 712
 Nádvořníková, Alena 59
 Napoleon I. Bonaparte 361, 516

 Nápravník, Milan 45, 60
 Navara, Luděk 690
 Nebeský, Jan 563, 584, 647, 648, 711
 Nebeský, Jiří J. K. 53
 Nebřenský, Robert 65
 Neilson, Anthony 565
 Nejedlý, Jan 121, 186, 189
 Nejedlý, Zdeněk 555
 Němcová, Božena 153, 158, 324, 538
 Neruda, Jan 245
 Nesvadba, Josef 490
 Nesvadbová, Barbara 279
 Neumann, Stanislav Kostka 98
 Neumannová-Hodačová, Božena 283
 Neužil, František 297
 Neveršilová, Olga 48
 Nevidalová, Šárka 273
 Nezval, Martin 278, 279
 Nezval, Vítězslav 15, 91, 162, 344
 Nietzsche, Friedrich 388
 Nikolaev, Petr 338
 Nohavica, Jaromír 65
 Nor, A. C. 20
 Novák, Jan 14, 278
 Novák, Jan, režisér 338
 Novák, Ladislav 14, 45, 58, 60, 69, 120, 182
 Novalis 160
 Novotný, Antonín 401
 Novotný, Vladimír 27, 82, 99, 154, 168, 178,
 197, 332, 340, 391, 415, 437, 471, 512, 528,
 530, 537, 551
 Nuska, Bohumil 9, 292, 460, 463, 464, 465,
 466, 467, 700

 Odarčenko, Jurij Pavlovič 686
 Olbracht, Ivan 578, 636
 Olič, Jiří 29, 49, 64, 471
 Ondříček, David 603
 Opasek, Anastáz 387
 Opelík, Jiří 24

- Opolský, Jan 132
 Ornest, Jiří 633
 Ortega, Ariel 504, 505
 Orten, Jiří 26, 27, 34, 39, 125, 136, 167, 168,
 245, 263, 334, 338
 Orwell, George 417
 Oščatka, Miroslav 562
 Ostrovskij, Aleksandr Nikolajevič 610
 Otčenášek, Jan 436
 Otruba, Mojmír 27
 Ouředník, Patrik 69, 284, 346
 Ovidius Naso, Publius 486, 487, 489, 491
- Packová, Dana 246
 Palek, Karel 31
 Palivec, Josef 28, 39, 87, 109, 205
 Palla, Marian 308, 452, 455, 547, 548, 549,
 550, 551, 552, 700
 Pánek, Fanda 38, 49, 55, 64
 Panenka, Jaroslav 635
 Papoušek, Jaroslav 579
 Páral, Vladimír 15, 279, 686
 Parmenides 84, 86
 Parra, Nicanor 252
 Pascal, Blaise 147
 Pasternak, Boris 342, 708
 Pastýř, Jiří 271
 Patočka, Jan 653
 Patočka, Jan, redaktor 30
 Pauer, Jaroslav 400
 Pavel, Ota 503
 Pavelka, Ondřej 605
 Pavelka, Zdenko 552
 Pavese, Cesare 200
 Pavlíček, František 556
 Pavlok, Bohumil 54
 Pawlowská, Halina 279, 305, 435, 715
 Pechar, Ivo 332
 Pechar, Jiří 28
 Pecka, Karel 27, 28
- Pekárek, Miroslav 715
 Pekárková, Iva 279, 306
 Pelc, Jan 280
 Pelc, Jaromír 66, 442
 Pellar, Rudolf 34
 Pellarová, Luba 34
 Peňás, Jiří 23, 27, 296, 339, 340, 383, 396,
 401, 408, 443, 491, 518, 524, 641
 Peroutka, Ferdinand 570, 702
 Pešat, Zdeněk 27
 Pešek, Ladislav 598
 Pessoa, Fernando 133
 Peterka, Josef 49
 Petr, Pavel 28, 38, 44, 53, 55, 56, 100, 115,
 161, 164, 168, 239, 269, 270, 271, 272, 273,
 701
 Petrbok, Václav 125
 Petříček, Miroslav 88, 136, 317, 429, 628
 Petronius, Gaius 571
 Petruželka, Antonín 147, 234
 Pick, Jiří Robert 639
 Pilař, Jan 65, 340, 437, 499
 Piňosová, Kateřina 59
 Piorecký, Karel 212
 Pipin Krátký 368
 Píša, Vladimír 390
 Pistorius, Luboš 556, 694
 Pitínský, Jan Antonín 70, 284, 346, 563, 564,
 566, 567, 578, 579, 584, 594, 596, 599, 605,
 679, 680, 689, 701, 711
 Pízl, Jaroslav 20, 53, 66, 67, 68, 70, 120
 Placák, Petr 52, 64, 97, 143, 405
 Plathová, Sylvia 342, 345
 Platonov, Andrej 342, 345
 Plešák, Miroslav 620
 Pluhař, Zdeněk 436
 Podlipská, Sofie 158
 Poe, Edgar Allan 65, 486, 487, 488, 489,
 490, 491, 521, 524
 Pokorná, Terezie 23, 210

- Pokorný, Jindřich 34
 Pokorný, Jiří 562, 579, 585, 658, 662,
 663, 679, 682, 686, 689, 702
 Poláček, Karel 399, 401, 503, 689
 Pollock, Jackson 411
 Pospíšil, Luboš 197
 Pound, Ezra 220, 225, 344
 Pražan, Bronislav 209
 Preisner, Pavel 53, 69
 Preisner, Rio 45, 54
 Preissová, Gabriela 255
 Přemysl Otakar II. 368
 Presley, Elvis 602
 Příbáňová, Alena 316, 448, 449, 459, 461
 Přidal, Antonín 48, 53, 562, 566, 569, 570,
 575, 615, 616, 617, 618, 620, 621, 702
 Přidal, Tomáš 59, 61, 69
 Procházková, Lenka 374
 Prokop, Michal 197, 710
 Prouza, Petr 15, 48
 Ptáčník, Karel 20
 Purkyně, Jan Evangelista 695
 Purš, Ivo 59
 Putík, Jaroslav 15, 27, 28, 283
 Putna, Martin C. 15, 23, 26, 32, 43, 88, 115, 137,
 163, 237, 254, 278, 284, 334, 346, 383, 453

 Queneau, Raymond 75
 Quincey, Thomas de 522

 Rada, Karel 453
 Radcliffová, Ann 521, 524
 Radok, Alfréd 561, 562, 567, 598, 605, 634,
 647, 655, 662, 686
 Rafaj, Oldřich 65
 Rajchman, Pavel 38, 58, 66
 Rajmont, Ivan 627
 Rajská, Bohuslava 301, 480, 481, 482
 Rákos, Petr 9, 27, 292, 367, 370, 371, 372, 703
 Ravenhill, Mark 565

 Ráž, Roman 307
 Reevesová, Clara 521, 524
 Reichel, Tomáš 21, 28, 44, 53, 67, 100, 105,
 115, 126, 164, 232, 239, 478
 Reiner, Martin 28, 39, 40, 43, 53, 68, 71
 Rejchrt, Pavel 29, 43
 Rejn, Jevgenij Borisovič 686
 Rejžek, Jan 51
 Reslová, Marie 561, 599, 605, 628, 634, 648
 Resniková, Judith 75
 Reynek, Bohuslav 37, 39, 54, 56, 82, 103, 130,
 140, 141, 146, 232, 236, 255, 256, 267, 448
 Richterová, Sylvie 20, 26, 27, 28, 290, 291,
 387, 532
 Ridley, Philip 565
 Rilke, Rainer Maria 234, 411, 412, 414
 Ripellino, Angelo Maria 688
 Rodrigues, Robert 565
 Rolland, Romain 694
 Romanská, Lýdie 49
 Roreček, Tomáš 53
 Rosí, Věra 53, 56, 57, 195, 221, 252
 Roth, Joseph 636
 Rothová, Susanne 409
 Rotrekl, Zdeněk 14, 28, 32, 37, 45, 54, 106,
 107, 108, 109, 110, 111, 387, 639, 703
 Rousseau, Henri 214
 Rozanov, Vasilij 382
 Rudčenkova, Kateřina 10, 29, 53, 58, 259,
 260, 261, 262, 263, 703
 Rulf, Jiří 51, 52, 82, 115, 120, 154, 264, 268,
 484, 546
 Ruskin, John 522
 Růt, Pavel 520
 Rut, Přemysl 28, 566, 567, 634, 653
 Ryba, Oscar 44
 Rybáková, Viktorie 38, 53
 Rychetský, Tomáš 564, 579, 601, 603, 604,
 606, 665, 703
 Ryšavý, Martin 325, 429

- Řezáč, Václav 307
 Řezníček, Pavel 28, 49, 53, 59, 73, 74, 75, 76,
 77, 93, 189, 190, 704
- Sachs, Hans 214, 716
 Sade, Donatien Alphonse François marquis
 de 390
 Salaquardová, Jiřina 51
 Salava, Miroslav 53, 67, 112, 229
 Salichov, Arif 295
 Salivarová, Zdena 708, 709
 Sandburg, Carl 181, 413
 Sapfó 163
 Sarrérová, Danielle 133
 Sartre, Jean-Paul 223, 360
 Savický, Vladimír 676
 Sedláček, Jakub 545
 Sedláková, Lenka 168, 438
 Sedlická, Dagmar 51
 Seifert, Jaroslav 13, 34, 147, 195, 201, 227, 267
 Shakespeare, William 200, 426, 427, 602,
 603, 711, 712
 Shock, Viki 53, 71
 Schelleová, Veronika 253
 Schindler, Michal 462, 466
 Schmid, Jan 564
 Schmidt, Otakáro 564
 Schnelle, Barbora 655
 Schorm, Evald 698
 Schwab, Werner 564
 Schwind, Moritz von 527
 Schwitters, Kurt 214
 Sidon, Karol 171
 Sikora, Roman 562, 563, 567, 569, 574, 576,
 581, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657,
 704
 Simons, Sissy 279
 Skácel, Jan 13, 23, 26, 37, 39, 122, 236, 267
 Skála, Ivan 38, 65
 Skarlant, Petr 49
- Sládek, Josef Václav 140, 169
 Slavík, Ivan 14, 20, 28, 29, 39, 45, 54, 379
 Slíva, Vít 29, 51, 52, 55, 56, 57, 66, 191, 192,
 193, 194, 195, 196, 705
 Slomek, Jaromír 131, 268, 334, 414
 Slunská, Naděžda 51
 Smoláková, Vlasta 711
 Smoljak, Ladislav 9, 562, 569, 608, 610, 611,
 613, 614, 705, 707
 Smolka, Zdeněk 530
 Sofoklés 576, 650, 652, 656, 686
 Sokol-Tůma, František 689, 702
 Sókratés 412
 Solařík, Bruno 53, 59
 Sollers, Philippe 364
 Souček, Ludvík 488
 Součková, Milada 29, 322, 324, 536
 Soukup, Charlie 65
 Sova, Antonín 39, 248
 Správcová, Božena 28, 53, 61, 63, 71, 153,
 164, 165, 166, 168, 215, 462, 694, 705
 Sprušanský, Svetozár 647
 Srba, Bořivoj 562
 Stachura, Edward 82
 Staněk, Jiří 58, 61, 153
 Stankovič, Andrej 48, 49, 50, 63, 169, 170,
 171, 172, 173, 174, 225, 226, 706
 Stanzel, Vladimír 239, 537
 Stašek, Marek 29
 Stehlíková, Eva 613
 Stehlíková, Jitka 52
 Stehlíková, Olga 222
 Steigerwald, Karel 562, 567, 569, 571, 572,
 573, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629,
 675, 706
 Stejskal, Martin 59
 Sternbergová, Kateřina 325
 Sterne, Laurence 518
 Stevenson, Robert Louis 689
 Stiborová, Věra 300

- Stich, Alexandr 28
 Stifter, Adalbert 328
 Stoilov, Viktor 27
 Stone, Oliver 565
 Stoniš, Miroslav 577
 Stoppard, Tom 34, 564
 Stöhr, Martin Josef 28, 44, 53, 56, 100, 164,
 232, 236, 237, 238, 239, 240, 707
 Stradický-Stanczyk ze Strdic, Petr Odillo 67,
 68, 71
 Stránský, Jiří 306
 Strašnov, Jindřich 529
 Středa, Ludvík 45
 Strož, Daniel 33, 38, 66
 Studený, Jiří 104
 Suchý, Jiří 562, 569
 Suchý, Josef 29
 Suchý, Zdeněk 506
 Sudek, Josef 181
 Suk, Jan 142, 173, 268
 Sulovský, Jan 485
 Sůva, Lubomír 656
 Svěrák, Zdeněk 9, 562, 569, 608, 610, 611,
 614, 705, 707
 Svobodová, Luba 111, 184
 Syřišťová, Eva 682
 Syrovátka, Jiří 53, 68, 103
 Syrovátka, Tomáš 656
 Sýs, Karel 15, 33, 38, 42, 49, 51, 66
 Szigeti, László 691
 Szpuk, Roman 43, 53, 55, 453

 Šabach, Petr 29, 278, 279, 292, 294, 295, 337,
 397, 398, 399, 400, 401, 436, 707
 Šalamoun, Jiří 711
 Šalda, F. X. 21, 22, 25, 34, 233, 655
 Šanda, Michal 53, 65, 71, 216
 Šanda, Zdeněk 437
 Šebek, Karel 49, 59, 75, 76, 186, 187, 188,
 189, 190, 708

 Šebesta, Václav 606, 656, 682
 Šerberová, Alžběta 277
 Šibrava, Vladimír 131
 Šiklová, Jiřina 302
 Šiktanc, Karel 28, 33, 34, 37, 38, 39, 45,
 46, 47, 122, 124, 264, 265, 266, 267, 268,
 708
 Šíma, Josef 144, 146
 Šimák, Pavel 598
 Šimon, Patrik 61, 125, 416
 Škrabal, Karel 53, 70
 Škvorecký, Josef 9, 15, 24, 34, 302, 342, 344,
 389, 401, 436, 486, 487, 488, 489, 490,
 491, 685, 686, 708, 709, 712, 715
 Šlajchrt, Viktor 202, 216, 372, 383, 429, 545
 Šlejhar, Josef Karel 132
 Šmíd, Zdeněk 298, 299, 300, 327, 328, 330,
 331, 332, 442, 689, 709
 Šmoldas, Ivo 51
 Šofar, Jakub 512
 Šormová, Eva 592, 641
 Šotola, Jiří 15, 166, 618
 Špirit, Michael 23, 25, 142, 378
 Šrámek, Fráňa 167
 Šrámek, Petr 137, 396
 Šrámková, Vítězslava 677
 Šrut, Pavel 34, 48, 49, 50, 69, 197, 198, 199,
 200, 202, 214, 225, 226, 401, 710
 Štampach, Ivan Odilo 706
 Šteindler, Milan 564
 Štěpánová, Karola 620
 Štěpničková, Jiřina 572
 Štěrbová, Alena 206
 Štipl, Zdeněk 545
 Štolba, Jan 58, 61, 131, 168, 221, 258, 365
 Štorkán, Karel 278
 Štroblová, Jana 48
 Šukšin, Vasilij 411
 Šulaj, Ondrej 675
 Šulc, Jan 27, 183, 209, 342, 346

- Šulcková, Martina 406
 Šustrová, Petruška 174
 Šváb, Ludvík 59
 Švanda, Pavel 15, 23, 28, 48, 57, 66, 161, 175,
 178, 179, 205, 317, 444, 447, 449, 621
 Švandrlík, Miroslav 401
 Švankmajer, Jan 59
 Švankmajerová, Eva 59
 Švejda, Jiří 15
 Švejda, Martin J. 669, 682
 Švestka, Karel 28, 282, 468, 469, 470, 471,
 472, 710
- Táborská, Jiřina 10
 Tarantino, Quentin 565, 579, 602
 Taťoun, Petr 252
 Teige, Karel 32
 Telerovský, Roman 59
 sv. Terezie z Lisieux 577, 643, 648
 Tesková, Michaela 94
 Thomas, Dylan 197, 411, 413, 414, 710
 Thurber, James 339
 Tichý, Zdeněk A. 591, 628, 629, 634, 635,
 677
 Tigrid, Pavel 601, 703
 Tobiáš, Egon 564, 566, 567, 585, 587, 588,
 590, 592, 665, 711
 Toman, Karel 267
 Toman, Marek 51, 52
 Tomášek, Jiří 232
 Tomský, Alexandr 387
 Topinka, Miroslav 49, 50, 51, 69, 172
 Topol, Filip 284, 514, 517, 518, 711
 Topol, Jáchym 38, 52, 62, 63, 97, 166, 293,
 295, 324, 389, 403, 404, 405, 406, 407,
 408, 422, 423, 435, 711
 Topol, Josef 15, 39, 48, 54, 57, 146, 161, 175,
 178, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 271, 556,
 571, 583, 712
 Trakl, Georg 144, 251
- Trávníček, Jiří 14, 23, 26, 28, 62, 88, 94, 98,
 105, 136, 147, 155, 176, 196, 209, 221, 234,
 240, 257, 362, 423
 Trávníček, Mojmír 163, 196, 471, 499
 Trefulka, Jan 15, 28, 106, 110
 Třešňák, Vlastimil 15, 65, 97, 278, 285, 335,
 389, 398, 425, 426, 427, 428, 429, 713
 Třeštík, Michael 30
 Trinkewitz, Karel 58
 Trojak, Bogdan 10, 28, 44, 53, 56, 61, 62,
 100, 195, 232, 240, 241, 242, 243, 244, 245,
 246, 712
 Trtílek, Pavel 562, 567
 Tůma, Stanislav 712
 Tu Fu 214
 Twardowski, Jan 241
 Tyl, Josef Kajetán 248, 574, 676, 694, 701
 Typlt, Jaromír 15, 23, 28, 38, 43, 53, 60, 66,
 67, 77, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 153, 164,
 168, 713
- Uhde, Milan 15, 556, 567, 653, 656, 670,
 682
 Ullrichová, Daria 712
 Ulrych, Petr 53, 63, 279, 292, 293, 308
 Updike, John 197, 710
 Urban, Miloš 10, 302, 482, 490, 520, 521, 522,
 523, 524, 530, 713, 714
 Urbánek, Zdeněk 20, 28
- Vacík, Miloš 45, 89
 sv. Václav 74, 411
 Vaculík, Ludvík 20, 23, 28, 30, 278, 283, 284,
 374, 375, 376, 377, 378, 413, 714
 Váchal, Jan 29
 Váchal, Josef 549
 Vajchr, Marek 215, 227, 234, 237, 240, 461
 Valachová, Lenka 59
 Valentová, Anna 34
 Valéry, Paul 205

- Valušek, Rostislav 49, 55
 Vanča, Jaroslav 69
 Vančura, Vladislav 15
 Vaněk-Úvalský, Bohuslav 29, 44, 279, 295,
 308, 334, 337, 451, 452, 453, 454, 456, 457,
 506, 673, 714
 Vaňková, Ludmila 279, 297
 Varadínková, Daniela 98
 Váša, Petr 65, 69
 Vašek, František 38, 53, 58, 68
 Vávra, David 70, 564
 Vedral, Jan 683
 Vencl, Vít 141
 Verdi, Giuseppe 638
 Verlaine, Paul 146
 Verne, Jules 487, 488, 491, 689
 Verner, Pavel 278
 Veselský, Jiří 28, 45
 Veselý, Zdeněk 181
 Viewegh, Michal 27, 28, 278, 279, 294, 295,
 310, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 400,
 401, 435, 451, 567, 569, 574, 715
 Viiding, Juhan 120
 Villon, François 254
 Vinařický, Karel Alois 481
 Vitoušová, Edita 346
 Vítvar, Jan H. 257
 Vladislav, Jan 14, 28, 45
 Vladislav Lokýtko 368
 Vlčková, Monika 396
 Vodička, Miloš 48, 49
 Vodička, Stanislav 282, 468, 470
 Vodňanský, Jan 171
 Vodseďálek, Ivo 45, 60
 Vohryzek, Josef 23, 24, 28, 425, 428
 sv. Vojtěch 297, 712
 Vokolek, Václav 49, 55, 283, 298, 301, 324,
 327, 482, 526, 527, 528, 529, 530, 715
 Vokolek, Vladimír 39
 Volánková, Iva 566, 584, 647, 669, 689
 Volf, Honza 69
 Volf, Zdeněk 55
 Volf-Philipot, Ginette 655
 Volková, Bronislava 49
 Volland, Ambroise 704
 Vondra, Alexandr 405
 Vorel, Tomáš 564
 Voskovec, Jiří 425
 Voskovec, Prokop 189
 Vostrý, Jaroslav 562, 698
 Vrak, Jan 29, 38, 53, 63, 299, 300, 309, 310,
 436, 442, 493, 494, 495, 496, 497, 498,
 499, 510, 511, 716
 Vranská, Otýlie 412
 Vrchlický, Jaroslav 160, 162, 244
 Všeticka, František 390
 Vvěděnskij, Aleksandr Ivanovič 636
 Vybíral, Zbyněk 77
 Vyskoč, Lubor 51
 Vyskočil, Ivan 562, 589, 592, 634
 Vysockij, Vladimír 411, 690
 Walló, Olga 300
 Walpole, Horace 521, 524
 Warhol, Andy 411, 413, 414
 Weiner, Richard 28, 39, 133, 205, 208, 271, 412
 Weiss, Peter 639
 Wenzl, Oldřich 60, 189
 Werbowski, Tecie 689
 Werfel, Franz 412
 Werich, Jan 425
 Werliková, Kateřina 655
 Wernisch, Ivan 29, 33, 34, 37, 48, 49, 50, 58,
 63, 71, 99, 100, 122, 124, 146, 172, 200, 211,
 212, 213, 214, 215, 216, 225, 245, 379, 716
 Wernisch, Michal 700
 Whitman, Walt 181
 Wiendl, Jan 142
 Wilde, Oscar 170, 390
 Wolker, Jiří 214, 255, 284, 701

- Wonka, Pavel 78
 Woolfová, Virginia 532

 Zábrana, Jan 20, 27, 146, 198, 200, 202, 208,
 282, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 377, 379,
 383, 413, 716
 Zábranová, Jiřina 283
 Zábranová, Marie 346
 Zábranská, Zdena 48
 Záchová, Soňa 51
 Zahradníček, Jan 26, 27, 34, 39, 54, 82, 87,
 111, 140, 208, 256, 470
 Zahradník, Jakub 43, 44
 Zajíček, Pavel 38, 49, 64, 65, 166, 255
 Zámečník, Karel 309
 Zapletal, Zdeněk 278, 295, 296
 Závada, Vilém 15, 87, 267
 Zavorský, Ján 655
 Zdražil, Pavel 44

 Zelenka, Jaromír 29, 43, 49, 55
 Zelenka, Petr 566, 579
 Zelinský, Miroslav 82
 Zerzáková, Eva 246
 Zeyer, Julius 271, 521
 Zgublačenko, Mnogáček 53, 70
 Zívř, Ladislav 132
 Zlín, Karel 49
 Zogata, Jindřich 48
 Zsuzsa, Fodor 655

 Žáček, Jan 297
 Žáček, Jiří 15, 38, 49, 51, 66
 Žák, Jaroslav 399
 Žák, Václav 629
 Žantovská, Kristina 641
 Žila, Jaroslav 53, 58, 62, 217
 Žilina, Miroslav 25
 Živný, Lumír 34

**V SOUŘADNICÍCH VOLNOSTI
ČESKÁ LITERATURA DEVADESÁTÝCH LET
DVACÁTÉHO STOLETÍ V INTERPRETACÍCH**

**PETR HRUŠKA, LUBOMÍR MACHALA,
LIBOR VODIČKA A JIŘÍ ZIZLER (EDS.)**

Vydalo Nakladatelství Academia
Středisko společných činností AV ČR, v. v. i.
Vodičkova 40, 110 00 Praha 1

Grafickou úpravu a obálku navrhl Juraj Demovič
Odpovědný redaktor Martin Bedřich
Redakční spolupráce Kateřina Bláhová
Technická redaktorka Běla Trpišovská
Rejstřík sestavila Kateřina Piorecká

Vydání první, Praha 2008
Ediční číslo 10493

Sazba Jakub Troják
Tisk Serifa, s. r. o., Jínonická 80, Praha 5

ISBN 978-80-200-1630-0

Knihy Nakladatelství Academia zakoupíte také na:
www.academiaknihy.cz
www.academiabooks.com