

BLESKOVKA ↘

PITHOS ↘

RECENZE ↘

FLASHBACK ←

FILM ↘

PŘEKLADY A PŘEZÁPORY ↘

STAŘÍ PSI ↘

POSTSKRIPTUM ↘

BLESKOVKA ↘

na Daniela Hradeckého, čerstvého držitele Magnesie Litery za prózu:

Vypadá to, že tvůj plán se nyní profilovat jako prozaik vychází slušně. Jak moc jsi s oceněním počítal? Jak jsi to oslavil?

Zpráva o tom, že jsem obdržel cenu, ve mě nevyvolala žádnou bouři radosti. Ceremoniál jsem nesledoval v důvodné obavě z nežádoucího rozčilení, a když dorazila první SMS gratulace místo očekávané SMS kondolence, seděl jsem

v docela neutrálním rozpoložení na záchodě. Sezení jsem tedy ukončil a odebral se na vzduch kouřit a čelit smřti dalších gratulací, snaže se na každou alespoň jednoslovně poděkovat, aby snad probůh nevyšla najevo má proslulá misantropická nadutost. Velké štěstí, že jsem onoho večera nemusel reagovat na místě samém, vystoupat na pódium a něco říkat. Něco bych určitě řekl, teď přece taky něco říkám, vždycky něco řekneme, a dokonce si vždycky i něco myslíme a jen tento věčný *nećismus* nás zachraňuje a jednou možná i zachrání. Jedinou radost hodnou toho označení jsem měl z telefonátu s milovanou že-

nou, která radost měla, a tak jsme se radovali, ona z mého řekneme čestného doktorátu, já z její radosti a z toho, že spolu mluvíme a jsme rádi. A andělé se vznášeli nad vypáleným rybníkem, nad celou tou ropnou havárií a obsluhovali nás... Následně jsem se přece ještě poněkud civilně zaradoval nad zjištěním, že s cenou je kromě prestiže, již nepochybně přináší a již si můžeme vesele vetknout za klobouk, spojeno rovněž jisté finanční ohodnocení ve výši průměrného platu, rozumí se průměrného platu mimo metropolitní oblast. Tuto skutečnost jsem bohužel před svými přáteli dělníky neutajil, neopatrně

jsem se částkou v řeči blýsknul, za jejich slova politování nad zjevnou almužnou (uvážíme-li, že jde v oboru o nejsledovanější klání v zemi) si tedy můžu, jako za všechno, sám. Pro mě jsou ovšem každé peníze spadlé z nebe jakýmsi Černovousovým pokladem, takže jsem získání ceny neprodleně oslavil, jak náleží. Vyhledal jsem lůžko a mráкотně si vypočítával to fantastické množství drobných krásných zbytečností, kterými bych mohl za magnesijní kapitál zahrnout milovanou ženu, kdybychom byli oba lidštější a uměli se více radovat z věci, které mají tvar.

PITHOS ↘

ČESKÉ ŠMĚČKO V EVROPSKÉM OUTLETU?

Vladimír Novotný

Ve znamení okřídleného rčení, necht' sláva připadne vítězům a čest poraženým, se pokusíme vystříhat (skoro) veškerých personálií a nominálií. Podívejme se však z poněkud nadstředoevropského pohledu na jednu novější spisovatelkou (ne)událost sběhnuvší se v evropské literární kultuře. O co momentálně jde? O srdceryvně, vrcholově sportovně prezentovanou skutečnost, že – jak s téměř bulvárním reportérským nadšením sdělil Radim Kopáč v *Lidových novinách* (26. 5.) – „Cena Evropské unie za literaturu se po čtyřech letech vrátila do Česka“.

Kterépak vlastenecké srdíčko by se nezachvělo jarou zjihlostí? Opakujme, nejde o to, kdo je ten šťastný nebo ta šťastná, neboť blahopřání, částku pět tisíc eur a možnost vydání v zahraničí si nepochybně

zaslouží, o jména však nekráčí. Stačí pro začátek připomenout, že zmíněná cena (European Union Prize for Literature, dále CEU) se sice dejme tomu opravdu „vrátila do Česka“, jenže se zároveň vrátila nebo polonavrátila i do jedenácti dalších zemí. Čili laureát/laureátka není pouze jeden či jedna, nýbrž je jich pokaždé hned dvanáct, přičemž vybraná dvanáctka zemí se pravidelně prostřídává. Takto se na střídačku soutěží nejen v různých členských zemích Evropské unie, leč i v dalších, namátkou v Turecku, po brexitu i ve Velké Británii. Sportovní náhled skutečně neškodí: Budeme-li přitakávat útěšnému tvrzení, že se do našich luhů a hájů ona cena slavně vrátila a těšíme se z ní již počtvrté, nemění orgie nadšení mohou propuknout například také v Estonsku a Lucembursku, v zemích, do nichž Cena Evropské unie za literaturu po několika letech (kdy nesoutěžily) rovněž připutovala počtvrté. Taktéž bychom mohli zajásat, že došlo na hrdinský tuzemský *break* ve srovnání s cenově zaostávajícím Lichtenštejnskem, které má po třinácti letech existence CEU jen dva laureáty. Nezatrucujme je však: Hvězdné hodiny

Lichtenštejnců a Lichtenštejnek možná teprve nastanou.

Samo pojmenování Cena Evropské unie za literaturu zní velice honosně, její poslání je ale mnohem skromnější, byť neméně záslužné – klade si za cíl pomoci začínajícím autorům se prosadit či uplatnit v mezinárodním měřítku, proto i podpora překladů jejich děl. Pro srovnání: Pokud od roku 2009 získalo Nobelovu cenu za literaturu pouze sedm statečných Evropanů (přečtylujeme-li, potom postupně Müllerová, Tranströmer, Modiano, Alexijevičová, Ishiguro, Tokarczuková a Handke), pak CEU obdrželo ve stejném časovém údobí tucet tuctů literátů, z toho dva Češi a po nich dvě Češky. Čili čtyři ze sto čtyřiceti čtyř, což vypadá na pořádný *outlet*. Kromě toho jde o ocenění určené pro mladší či střední literární generaci (u navrhovaných autorů musí jít o nejméně druhou a nejméně čtvrtou knihu), tudíž ostrouhali i mnozí padesátníci a čtyřicátníci. Nejmenujme je, nebohé... Což je ultimátní rozdíl proti Magnesii Litere, proč tedy Radim Kopáč míní, že CEU za literaturu je nejspíš srovnatelná s Magnesii Literou? Vždyť

naši minerálovou cenu schramstlo i fotoalbum.

Jsou tu však i nerozdíly. Předsedou pětičlenné tuzemské poroty rozhodující o tom, kdo bude naším nositelem Ceny Evropské unie, je dlouhodobý organizátor Magnesie Litery. Dále v ní zasedají dva bohemisté, prozaička a knihkupec, z nichž dva participovali i v komisi Litery za prózu. Což není nic proti ničemu. Perfidní je ovšem fakt, že místní porotci vyhláší evropského laureáta a toto šmĚčko pokládají za bezva fintu, ač se tak evropský aspekt CEU scvrkává na zúžené středoevropský. Literární kritik a publicista Petr Nagy zdůrazňuje, že čeští laureáti prozatím nesklidili za svá díla uznání v Evropě, nýbrž „jen“ doma a „nadto za velmi specifických podmínek“. A literární vědec Jiří Trávniček si klausovský přísadil, že Cena Evropské unie za literaturu je „*taková cena nečena*“, možná víc politická než literární a především „*trochu umělá*“. Což vynikne zvláště v porovnání s neumělou Drážďanskou cenou lyriky, se soutěží, v níž si hojně vavřínu odnesli čeští lyričtí a lyričky. Mladší víc, ale i starší došli ocenění.

RECENZE ▾

V POSTELI NEBO
NA POSTELIDaniel Hradecký: *Tři kapitoly*

Listen, Praha 2020, 168 s.

Jan Štolba

1/
Knihu Daniela Hradeckého *Tři kapitoly* tvoří triptych samostatných próz, propojených stejným hrdinou Gustavem Daklem, pocitem pádu na životní dno a také podstatným společným jmenovatelem, jímž je alkohol a mentální labilita s ním spojená. Gustav je asi hrdina dost autobiografický – texty působí zažitě, protřpěně, autenticky evokují život na sebedestruktivní hraně, či snad už za ní, ve fascinovaném stuporu z vlastního ztroskotání. Titanic je ostatně párkrát vpleten do textu: „*To všechno šlo ke dnu s Titanikem rezignace.*“ Triptych má zajímavou symetrii: První a poslední próza je vyprávěna v ich-formě, prostřední, nejdelší, pak v osobě třetí; přitom do jejího centra je opět vložen text v ich-formě. První próza akcentuje hrdinovu matku, druhá otce, třetí fantomy zvnějšku, kdy skrz vyprávěče promluví pár hlasů okolního světa, včetně bájevého alter ega hlavního hrdiny.

Gustav je alkoholik. Gustav je někdo, kdo se oddává vlastnímu úpadku. Hledí na svou bezvýhodnou situaci s až zálibně sžíravou ironií, ztroskotání je pro něj svého druhu pravdivý obraz existence i stavu světa vůbec. Gustav je někdo, kdo dovede minuciózně rozlišit (a zformulovat) třeba i to, zda člověk leží v posteli či *na* posteli; tedy zda je ve stavu sebezáchovně konformním (v posteli pod pokrývkou), či naopak ve stavu existenciálně zranitelném, na hraně ztráty jistoty, hodnot, identity (oblečen na posteli v křečovitém znehybnění). Gustav je též kompulsivní, fanatický chodec. Gustav dovede velmi přesně – bolestně – diagnostikovat dvojsečnost pojmů i psychologických mechanismů („*sebelítost přemalovat na sebenávist*“), umí s břitkou ironií odstínit význam slova („*zdaleka není doprohráno*“), má cit pro

shazovačně přesný situační popis („*vzorná merenda*“), je mistrem kousavě výstižné psychologické zkratky („*soustrastné povzbuzení*“). Gustav je intelektuál a umělec, jenž přijal život na okraji, pracuje jako podřadný sekuritář v šílené továrně na Severu, případně nepracuje vůbec; navenek vnímá své vyděděnctví jako adekvátní výraz obecné lidské mizerie, vevnitř však cítíme i špatně či nijak skrývaný pocit zneuznání, tíhu společenského vykojení. Gustava sledujeme se zájmem, snad s účastí, ale také se máme na pozoru. Gustav nás trochu irituje právě sebezhlíživou fascinací životním bankrotem, neodbytnou potřebou mít osobní denní fix a sklonem vidět ve své závislosti, potažmo sám v sobě, míru všech věcí. Gustavova situace jako v deformovaném zrcadle odhalí leccos z toho, co žijeme, zároveň je však jeho dekadentní odcizení i něco speciálního; nejde automaticky o obecnou metaforu světa a nemusíme s tím vším mít věčnou trpělivost.

2/
První próza, nazvaná *Dumdum*, je nejsevernější, motivicky provázaná, s pár překvapivými posuny a sarkastickou pointou na závěr. Sledujeme ráno alkoholikovo plné obav a běsů, Gustavův neutěšený stav je ovšem zaznamenáván ve formulačně přesných, nuancovaných postřezích. Ironicky neosobní, absurdistické, místy až odtažitě technicistní líčení mrzkých životních detailů či obecné mizerie vnáší do textu jízlivou distanci, prozrazují však i úzkostný vnitřní alarm: Opravdu to celé skončí takhle hrozně? Osobní bída je extrapolována do obecné bídy světa; nikdy nevypínaná televize (Gustav ztratil ovladač) vypouští do Gustavovy přízemní místnosti nekonečný přívál ničivě nicotné venkovní hrůzy, zvěstované hladce proškoleným, „*téměř mateřským, medonosným altem*“ hlasatelky. „*Aby se peklo stalo peklem, musí se opakovat.*“ – text je plný podobně skvělých formulací, často se překlápějících až do poetických bonmotů: „*Kdo věří na své vzpomínky, dal se na penězokazectví.*“

V jednu chvíli Gustav utrousí: „*Lidé jsou k mému zápasu lhostejní.*“ – a jako by tím strohým, krušným sdělením načrtl budoucí rozpětí

všech tří textů knihy. Rozpětí od vnitřní úpěnlivosti – až k sebenávisti přetavované v sarkasmus; rozpětí od legitimní rebelie vůči konvenčnímu „*lhostejnému*“ světu – až k neschopnosti či neochotě se v tomto světě též nějak angažovat. Lidé jsou k mému zápasu lhostejní – a jak dalece jsem já lhostejný k jejich zápasům? Jaký je vůbec můj vztah k mému vlastnímu osobnímu zápasu? Podobné otázky jsou přítomny jen implicitně. Zdá se, aspoň dle míry pozornosti, již Gustav sám sobě věnuje, že sám sobě lhostejný není. Avšak zároveň účast na sobě samém Gustava svými nároky natolik ničí, že ji instinktivně převrací v setrvalý sebeodpor. Výchozí rozpory jsou v prózách výborně nahozeny, ale víceméně se nerozvinou dál než za Gustavův rezignovaný status quo.

V jednu chvíli se překvapivě vyjeví, že protagonista nežije svůj pád v suterénním smetišti osaměle – v horních patrech téhož domu totiž žije i jeho matka. Gustav si k ní chodí pro obědy, se studem se plíží domovní chodbou, vědom si totálního zahanbení: „*V levé ruce svírám madlo velké, hluboké litinové pánve. Jsem v tu chvíli jeden jediný tik.*“ Motiv přítomnosti matky v téměř místě, kde se odehrává synův pád, je groteskní i úzkostný, matčina přízračná přítomnost někde v horních patrech znamená osobní hanbu i mateřskou opresi, skrývá tušení hlubinných pastí schopných proměnit život v zoufalou i komickou noční mýru. Gustav o matce: „*Umře ze mě. Ostatně nevaří špatně.*“ – Hradecký dovede postihnout „*cynickou*“ hranu ustavičně zakrývaného zranění docela nedostizně.

Prostřední próza, nazvaná *Výlety s otcem*, je rozsochatější, vskutku připomíná kapitolu rozvolněného románového torza. Matku vystřídá postava otce, ovšem zase v poloze skrytě bolavého, urputného vytěšňování. Gustav se během dovolené „*vzmuží*“ a napíše text nazvaný *Výlety s otcem*, tvořící jádro prózy. „*Škoda že teď, když jsme konečně oba po smrti, už si s otcem nerozumíme tolik jako v onom dlouhém mezidobí, kdy byl otec ještě naživu.*“ – Gustavova vložená „*povídka*“ hned zkraje nasadí zneklidňující, morbidně matoucí, ač zároveň suše

lapidární tón. Je to velmi neúsměvná groteska. Mimochodnost otce a syna je zachycena na mnoho způsobů, včetně absurdně překlápaného motivu smrti, či zkrátka osy mezi přítomností a absencí: „*Živý otec a mrtvý syn na výletě*“; „*Výlety mrtvých. Mrtvý otec se tedy konečně setkává a druzí s mrtvým synem.*“ Vyostřeným sarkasmem opět prosvítá naléhavá zjitřenost, Hradecký neváhá jít až na hranu a skvěle na ní významově balancuje. V Gustavově vložené povídce se objeví další „*zástupný otec*“ v podobě hrozivého podniku, v němž Gustav zastává ponižující post sekuritáka. Podnik představuje „*otcovský*“ princip nevládného, nesnesitelného světa, do něhož jsme uvrženi a musíme v něm mrtvě pózovat, semílání společenskou mašinou, jež tu byla už před naším narozením. V „*otcovském*“ světě, jenž nás předchází, jsme nuceni k ponižujícím úkonům bez smyslu, či rovnou k dehumanizovaným, eticky mrtvým činnostem jako třeba šmirácké kontrole zavazadel, tašek a batohů zaměstnanců – spolublížních –, již máme v popisu práce na vrátnici: „*Na tuto protilidskou činnost jsem umřel už v prvním roce své služby.*“ V zobrazení bezduché (post)industriální mašiny na českém Severu (Ústí nad Labem je zde nemilosrdně překřtěno na Raussig) je Hradecký opět nedostizný. Dokáže kousavě vypíchnout absurdní jevy a detaily, napojit se na tupého ducha a obludný jazyk industrie a odhalit děsnou bídu zdejšího odcizení i výsledné emocionální zpusťování: „*Neocenitelná výhoda, být dnes mrtvý.*“

Motiv otce se dále skrývá a převléká, od výletů s otcem Gustav raději uhne k líčení svého vlastního osamělého obsesivního pochodu krajem, jindy se zjeví další zástupný otec v primitivně srdceryvném dopisu jistého Gustavova dávného spoluvězně, písčícího domů vyznání fotrovi, jenž ho ve skutečnosti od dětství jen brutálně mlátil: „*Všude spolu budeme mi dva, Táto můj*“ – Skrze Gustava se autor chce dotknout ústředních pilířů života (matka, otec), zároveň však před nimi panicky uhýbá, jako by nemohl ani otci, ani matce pohlédnout do tváře. Přenechává slovo zástupným hlasům či zas vše pohotově transponuje do roviny sarkasmu,

kde se věci vždy nějak přesoukají ve svůj rub, významy a hodnoty se převrátí, útroby jsou nemilosrdně vyvrženy na světlo a sebezáchovná gesta se zhortí v další a další zoufalé úhybné manévry. V závěru ústřední prózy Gustav navštíví matku, tentokrát žijící v rodném Litvínově. „*Matčině vražedně nevinnému dotazu po tom, co je nového, čelí protiotázkou po tom, kdo umřel...*“ – Návštěva je plná zamlčování, potlačování, uhybní, Gustav „*neřekne nic, přece nezabije matku náraz, teď hned, ne, bude ji zabíjet pomalu tím, jak bude pravda po hovínkách vyplouvat na povrch...*“ Veškerá podstata existence se vyjeví jako jeden trýznivý, obludný požadavek „*splnit zadání*“, konformovat se s předem danými očekáváními, jimiž „*rodičovská*“ societa a vůbec realita člověka rdouší od samého počátku. „*Přijel proto, aby udržel zdání, aby splnil zadání udělat matce radost...*“

Závěrečná próza *Vikštejn* je nejméně výrazná. Gustav, pro změnu nepojmenovaný, se ocitá v léčebně a adoptuje tentokrát cizí hlasy dvou spolupacientů, jejichž figury Hradecký skvěle charakterizuje prostřednictvím ironických parafrází. Próza se však nakonec trochu utopí v parodickém „*středověkém*“ životopise, jež Gustav píše na žádost vedení ústavu a jež zde najednou působí trochu neústrojně a chtěně.

3/

Uvedené citace napoví, že důležitou, ne-li ústřední „*postavou*“ Hradeckého próz je jejich styl a dikce. O Gustavovi máme brzy jasno, časem o něm neodhalíme už nic podstatného, ani on sám neucíní nic, čím by se posunul odněkud někam, což ale z druhé strany příliš nevdá. Co se nám naopak neustále odvíjí před očima, je samotný styl, způsob líčení Gustavových stavů a skrz proud jeho vědomí i evokace šíleného stavu okolního světa. Hradecký většinou nezobrazuje, ale jeho text je zároveň permanentní, ironicko-sarkastický, zhusta i poeticky květnatý *komentář* toho, co má být postiženo. Výsledkem je ironická distance, jež staví do popředí samo zaujetí sarkastického postoje vůči obsahu vlastního vyprávění.

Hradecký skvěle používá některé vyhocené pojmy v jejich „*klouza-*

vých“ významech, rozmlžení mezi doslovnou a přenesenou rovinou. Vypjatá negativita pojmů jako „*mrtvý*“, „*zločin*“, „*zlo*“ vnáší do prózy podvrtný kontext, převrací zdánlivě danosti naruby a odhaluje nečekaná hodnotová pole. „*Právě tam nakazil jsem se lásce k pravdě čili nesmiřitelně, bezpodmínečně podvrtné zlobě.*“ – Co zde měl autor na mysli – zlobu vůči pravdě? Zlobu vůči sobě jakožto člověku příliš senzitivnímu k pravdě tvrdších existenciálních hran? Zlobu vůči nesmiřitelnosti pravdy? Zlobu vůči světu, jenž na tuto nesmiřitelnost není připraven, a tak si vyrábí své použitelné „*pravdy*“, s nimiž se pak rád „*smiřuje*“? – Jistěže jde o otázky pouze řečnické, nicméně ony zde rezonují, o vyložené racionální význam zde ani nejde, jen o paradoxní juxtapozici dvou protipolných pojmů, kdy původní konvenční význam – láska k pravdě – je vyhocen do provokativní, „*pravdivější*“ polohy – pravda co zdroj nesmiřitelné, podvrtné zloby.

V Hradeckého brilantních formulačních schopnostech paradoxně tkví i slabina *Tří kapitol*. Text se totiž často mění až v jízlivě ironický traktát, místy zahleděný do své zaumnosti: „*Nemáme koneckonců v úmyslu respektovat úzus, aretovat struktury, trpěna budou jakákoli minění v dresu poznání, otestujeme skafandry světónázorů, aniž si toho povšimneme, rovněž úkladně zne-možníme větný rozbor, protože nás to baví...*“ To už je rozumování. Pichlavost a úzkostná ironická distance autorského postoje začnou být monotónní, není odsud úniku a vlastní svět prózy je stylem a dikcí spíš upozadován, překřikován. Proti bobtnavě intelektuálskému „*komentáři*“ pak výrazně vytanou místa naopak stroze mrazivá, kde autor prezentuje realitu příběhu v podobě holého, prvotního vjemu: „*Během služby, kolem půlnoci, náhle a nečekaně, naprosté zoufalství, pak čekání na trapný, ponižující okamžik, kdy to přejde.*“ – To jsou ryzí existenciální záchvěvy, jež není třeba dále ironicky dobarvovat.

Česká čtenářská obec a s ní část literární scény často podléhá fascinaci čtenářsky úspěšným čtivem, prózou, která se „*čte sama*“ a neklade velké nároky. Čtenáře

a kritiky posedlé stravitelností ovšem Hradeckého *Tří kapitol* nepotěší. Chceme-li, aby dnešní próza byla radikálnější, svými prostředky i pohledem na společnost a lidskou existenci, musíme si pro tuto tvorbu také pěstovat receptory. A projevít kus odvahy a připustit, že takový Hradecký zkrátka není Mornštajnová, ale promlouvá výrazně podstatnějším a pronikavějším způsobem o mnohem hlubších a aktuálnějších věcech, jež není zrovna snadné zachytit.

KADIŠ ZA ŠILENOU MATKU ANEB BŮH MÁ RÁD ČOČKOVOU POLÉVKU

**Allen Ginsberg: Kadiš
a jiné básně**

*Z angličtiny přeložili Jan Zábřana
a Robert Hýsek
Argo, Praha 2020, 132 s.*

Viki Shock

Třetího června letošního roku by se nejvýznamnější americký básník dvacátého století a ikona beat generation Allen Ginsberg dožil 95 let. Zároveň tomu letos v březnu bylo čtvrtstoletí, kdy naposledy vystoupil v České republice v divadle Archa. Autor níže uvedené recenze se tehdy Ginsbergova čtení zúčastnil (o svém setkání s legendou napsal do květnového čísla časopisu Host).

Druhá kniha Allena Ginsberga *Kadiš a jiné básně* se na světě objevila před šedesáti lety. V češtině vyšla většina textů z této sbírky v prvním knižním výboru Ginsbergovy poezie nazvaném po jeho nejslavnější básni, tedy *Kvílení*, roku 1990 v překladu Jana Zábřany. Teprve loni však nakladatelství Argo vydalo v edici angloamerických básníků *Kadiš a jiné básně* v původním autorově uspořádání, se čtyřmi novými a dosud česky nepublikovanými překlady od Boba Hýska, což je jistě záslužný počín. Navázalo tak na šest let staré vydání původního uspořádání *Kvílení*. Ediční poznámky jsou omezeny pouze na redakční zásahy do starších překladů, jak je to u knih Arga bohužel obvyklé. Čte-

nář-puntičkář tak musí mít u čety při ruce ještě starší výbor z *Odeonu*, kde se v poznámkách dočte různé zajímavosti, jež mu rozšiřují povědomí o historických osobách a reáliích, o nichž Ginsberg píše.

První třetinu knihy, která vznikala mezi lety 1957 až 1960, tvoří titulní monumentální elegie o šesti částech (předzpěv, vyprávění, hymnus, nářek, litanie a fuga). Celý název titulní básně zní vlastně „*Kadiš za Naomi Ginsbergovou (1896–1956)*“, tedy básníkovu matku, jež byla šílená, nikoli však nějak stylizovaně a poeticky, ale opravdově; trpěla paranoidní psychózou a dožila v blázinci. Ginsberg knihu věnoval svému životnímu partnerovi, básníkovi Peteru Orlovskému. Ten měl dva duševně nemocné bratry. Prostě se hledali, až se našli. Otázka je, co je to vlastně kadiš? V poznámkách odeonského vydání se dočteme, že to je modlitba za mrtvé čili žalozpěv. Encyklopedie nás však usměrní, že *kadiš* je židovský chvalozpěv plnicí funkcí předělu bohoslužby, zatímco modlitba za mrtvé je *jizkor*. Nicméně v dřívějších dobách se používal termín „*smuteční kadiš*“ při pohřbech, takže je to plichta a mohl by to být i chvalozpěv na mrtvou. Problém je v tom, že Ginsberg v tomto úchvatném textu svou matku nijak nechválí ani nešetří. Proto neuškodí pár informací o nebožce.

Naomi Ginsbergová byla ruská židovka levicového smýšlení. Po nezdařené revoluci proti carovi v roce 1905 emigrovala s matkou, bratrem a sestrou do USA. Žila v Newarku, kde pracovala jako učitelka a kde se seznámila s Ginsbergovým otcem Lousem. Spolu se přestěhovali do Patersonu a tam zplodili dva syny, Eugena a Allena. První ataky duševní nemoci se přihlásily už roku 1919, ale brzy odezněly. Další přišly o čtyři roky později po narození Eugena; postupně se její stav pouze zhoršoval. Už v předzpěvu „*Kadiše*“, který je psán volným veršem, nás zarazí temná nálada, v níž je smrt vnímána coby vysvobození: „*plakal jsem při pomýšlení, jak trpíme – A že smrt je ten lék, o němž všichni pěvci sní a zpívají.*“

V druhé, hlavní části – vyprávění – se ovšem rozjede čirý *horor trip*; to když Ginsberg popisuje, kterak

ve svých dvanácti letech musel s matkou podniknout neplánovaný a nedobrovolný výlet autobusem do blázince v Lakewoodu, poté co dostala záchvat stihomamu. Nebohý klučina se za šilenou Naomi stýděl. Během několikahodinové cesty nahlas vykřikovala své bludy na celý autobus: „*Ta mrcha! Babička! Viděla jsem ji minulý týden, měla na sobě kalhoty jako nějaký dědek, pytel na zádech, šplhala po zdi bytu – Po požárním žebříku, s infekčními bakteriemi, chce je na mě hodit – v noci –*“

Český čtenář odkojený laskavou *Babičkou* Boženy Němcové se při představě, která stará žena šplhá v noci po zdech jako opice, Batman či Dracula a rozsévá na příbuzné koronaviry, může jen nevěřicně usmívat, nicméně tehdy dvanáctiletému budoucímu básníkovi do smíchu zjevně nebylo. V druhé části „*Kadiše*“ reflektuje Ginsberg matčiny představy o posmrtném životě („*A když umřem, stane se z nás cibule, kapusta, mrkev nebo tykev.*“) a také její představy o setkání s Bohem a jeho charakteru („*Včera jsem viděla Boha [...] Byl to osamělý stařec s bílou bradou. [...] Je už tak dlouho svobodný mládenec a má rád čockovou polívku.*“). Dále se dozvíme, která matka po pobytech v blázcincích bydlela u svých sourozenců a matky (ano, u té babičky, která uměla lézt po stropě), jenže je kopala, neb si myslela, že ji chtějí zabít. Tak se blázelec stal její konečnou stanicí, kde po lobotomii a mrtvici vydechla naposled. Celá druhá část epického zpěvu je katalogem mistrně popsaných hrůz duševně nemocné starší ženy a naturalistickou přehlídkou celkového úpadku fyzické schránky a ztráty sebeúcty lidské bytosti. Zde je také citován hebrejský kadiš v aškenázské výslovnosti: „*Jisborah, vejštabach, vejšpo'ar, vejšromam, vejšnase, vejšador, vejš'ale, vejšalol, šme dekad-šo, berich hu.*“ Nové vydání z Arga, ale kupodivu ani odeonské vydání, neuvádí český překlad, který zní následovně: „*At' je posvěceno, pochváleno, oslaveno, vyvýšeno, vychváleno, zmocněno, vyneseno a velebeno Jméno Svatého, buďž požehnan.*“ (Zde se také názorně vysvětluje, že Ginsbergův „*Kadiš*“ je vlastně kombinací žalozpěvu za matku a chvalozpěvu na Boha.)

Následná kratší část označená jako *hymnnus* (skutečně ne hymnus a neptejte se mě proč, možná jde jen o chybu, kterou Argo převzalo z odeonské edice) je variací na biblickou modlitbu požehání. Teprve po ní následuje třetí část, skoro stejně krátká jako předchozí, napsaná hlavně v optativu („*kéž bych byl poznal ty podivné představy o Hitlerovi za dvěma, dráty v její hlavě*“). V předposlední litanické části využívá Ginsberg opět principu enumerace jako v *Kvílení*. Pro našince je zde pozoruhodná česká stopa v podobě verše: „*s očima Československa přepadeného roboty*“. Zda měl na mysli německou okupaci, či jde jen o básnickou licenci, netuším. Báseň končí scénou na hřbitově, kde byla pochována jeho matka, kombinující citoslovcem vraniho kráčení s úpěnlivým voláním Boha.

Po této fantastické férii o hrozných věcech naservíruje Ginsberg zdeptanému čtenáři našťěstí odlehčenější „*Báseň raketu*“, jejíž motto od Gregoryho Corsa „*Prcej hvězdy!*“ (v odeonské edici: „*Přefikni nějakou hvězdu!*“) a taktéž kaligram v názvu odkazující na Apollinaira a Mélièsovy rané filmy o cestách do vesmíru svou hravou a surreálnou náladou tuláka po hvězdách pohladí po duši. Z odeonského vydání se navíc dozvíme, že v době jejího napsání roku 1959 začaly pokusy o let na Měsíc. V podobně hravé náladě ovlivněné opět Corsem, jenž tehdy cestoval po Evropě s Ginsbergem, se nesou básně „*Opravdu lev*“ a „*Ignu*“. První z nich navíc upomíná na poetiku Saroyanova *Tracyho tygra*. Výraz *Ignu* je zkratka ignoranta, zde je však míněn v dobrém, neb ignorant je dle Ginsberga vlastně šťastný a bezstarostný člověk: „*Ignu neví nic o tomto světě [...] Komédie osobního bytí je jeho špinavým božstvím.*“ V básni je přímo citováno Corsovo sousloví „*smažené boty*“ a také Burroughsův „*nahý oběd*“. Ginsberg referuje i o chybějícím posledním článku Burroughsova malíčku, který si tento tvrďák usekl v raném mládí z nešťastné lásky po vzoru samurajů.

Další básně už jsou ale klasicky ginsbergovské, některé politicky angažované a litanické, např. „*Evropo! Evropo!*“ či „*Smrt Van Goghovu uchu*“, jiné doplňují rodnou atmosféru „*Kadiše*“ („*Tetě*

Růženě“). „*Vzkaz*“ je krátkým milostným vyznáním Ginsbergovu partnerovi Orlovskému, s nímž navštívil hřbitov Père-Lachaise, aby uctil básníka-dělostřelce s věčně zafačovanou hlavou, což reflektuje „*U Apollinairova hrobu*“. Poctu jinému poetovi, který recitoval za chleba a nakonec se zastřelil, složil v nejkratším textu sbírky nazvaném „*Lindsaymu*“. Poslední část *Kadiše* se věnuje umělým rájům a kromě „*Kyseliny lysergové*“ (famózního popisu zážitků na LSD) a „*Konce*“ je přeložil Bob Hýsek; nutno podotknout, že velmi zdařile, dalo by se říci „*jako od Zábrany*“.

Rozsáhlý „*Rajský plyn*“, věnovaný Garymu Snyderovi, pojednává o prožitcích při zákroku u zubaře pod vlivem této látky a nese se víceméně v uvolněném a veselém duchu („*Proto satori doprovází smích a zenový mistr vztekem trhá sůtry [...] a mnich se chechtá na měsíc –*“), přičemž v popisu transu nechybí ani vize kreslených filmů. Naproti tomu v „*Meskalinu*“ reflektuje Ginsberg své stárnutí a plešatění, leitmotivem krátkého a depresivního textu je „*hnijíci Ginsberg*“. V době napsání básně mu bylo 33 roků a zřejmě se u něj začala hlásit krize středního věku. Prý ho nebaví sex, a to ani s muži („*a popravdě – kdo by se chtěl nechat mrdat do prdele?*“). Anebo mu prostě jenom zrovna tahle droga příliš nesedla.

„*Čarodějný žalm*“ a na něj navazující „*Odpověď*“ vznikly v červnu 1960, kdy Ginsberg pobýval v Peru. Zde pil ayahuascu, o čemž si psal s Burroughsem, jak víme z dílka *Dopisy o yage*, což je jen jiný název pro stejnou drogu. Oba vynikající texty zachycují pocity po požití této látky, která se připravuje z liány, proto se jí také říká liána duše či liána mrtvých. Intoxikaci je vždy přítomný domorodý šaman – řídí celý psychedelicko-magický rituál a kontroluje jeho účastníky. Obvykle zvracejí a někteří z nich mají pocit, že umírají nebo propadli šílenství. V „*Čarodějném žalmu*“ básník vyvolává Boha skrze tuto drogu. V „*Odpovědi*“ pak dostává natolik intenzivní odezvu, že jej až ztotožní s údělem Krista a navíc mu způsobí záchvat thanatofobie („*Bůh odpovídá mou zkázkou! jsem znicotněn [...] Vesmír se obrací naruby, aby*

mě pozřel!“). Také „*Konec*“ pochází ze stejného období i vrhu (i zde se objeví motiv „*červa v uchu*“). Zajímavé je, že se Ginsbergovi v tomto textu podařilo určit si diagnózu nemoci, na kterou o pětadvacet let později zemřel, tedy rakovinu. A jak se dozvíme z nepostradatelných poznámek odeonského vydání, v době psaní „*Konce*“ četl básník *Tibetskou knihu mrtvých*.

Jestliže se Ginsbergův debut stal z hlediska poezie událostí celosvětového významu (k čemuž samozřejmě také pomohl ostrře sledovaný soudní proces s jeho nakladatelem kvůli obvinění z obscenosti knihy), pak *Kadiš a jiné básně* na něj důstojně navázal, ba jej dokonce o něco předčil.

DEBUT NAD OČEKÁVÁNÍ

Nela Bártová: Na konci chodby je ráno

Bílý Vigvam, Ostrava 2021, 124 s.

Adam El Chaar

Ortenovu cenu, která se uděluje spisovatelům do třiceti let, získala 17. května tohoto roku *Betonová pláž* Šimona Leitgeba (nar. 1996), pečlivě odlitá Janem Těsnohlídkem v nakladatelství JT's. Citovost devatenáctého století ustoupila v tom dvacátém civilnosti. A v jednadřicátém? Frčí nerealizované scénáře. *Betonová pláž* má sice uhrančivou atmosféru, ale básně v ní jsou jen schematickými črtami. Debut Nely Bártové *Na konci chodby je ráno* (název nezávazně připomíná kultovní *Cestu na konec noci*) nese atmosféru, ale i informace. Je to dokument ze života mladých lidí, kteří propadli umění a tak vůbec.

Svou poetickou premiérou ostravská hudebnice, malíčka a studentka sochařství z brněnské FaVU nejspíš nepromluví do hlavního proudu české poezie, tak jako se to povedlo jejímu vrstevníkovi Leitgebovi nebo další vrstevnici Alžbětě Luňáčkové (nar. 1995). Její precizní sbírku, případně pojmenovanou *Pravý úhel*, má Petr Borkovec přece v poličce nad postelí. Pro Nelu

Bártovou (nar. 1998) je nicméně obsah víc než forma, atmosféra je důležitější než precizní návaznost. Její sbírku lze zhltnout na posezení, čtenář ji nemusí luštit.

Na straně 82 závěrečného dílu *Nejlepších českých básní 2019* zvedl jejich arbitr Dan Jedlička každému pravověrnému beatnikovi mandle prohlášením: „*Mám pocit, že se tady pořád od poezie očekává, že bude podložena nějakým osobním prožitkem, nějakým okamžikem prožítím, aby byla „autentická“ – to je strašně houževnatý mýtus.*“ Lze v tom vidět epitaf populární ročenky. Jedlička s neomaleností vydavatele poezie (opavský Perplex) definoval lokální trend poezie jako psaní fikce, jehož jsme dnes svědky ruku v ruce s její rostoucí popularitou.

„*Obrazotvorná práce básnířkova dostává uvědomělejší charakter s podstatným uplatněním složky logické.*“

– Přemysl Blažiček:

Kritika a interpretace (Triáda, 2002), ze studie o klasickém básnířkovi (1957), s. 17

Navzdory Jedličkově pocitu se básník se svým psaním často ztotožňuje. A ztotožňuje-li se s ním básník, pak se s ním ztotožňuje i čtenář. Je tedy logické, že se od poezie – aspoň někde – očekává, že bude podložena nějakým osobním prožitkem. Minimálně sám básník by od poezie nějaký okamžik prozření očekávat mohl. Minimálně od té vlastní. Najmě mladý. V pojetí Bártové jsou básně hlavně lidské.

Ženskou (i mužskou) poezii vyznačující se syrovostí na úkor formální vybroušenosti často publikuje „trapný“ brněnský básník (viz trapná poezie) Karel Škrabal na svém serveru *Nedělní chvilka poezie*. Etablovala se na ní třeba Bernardeta Babáková, jejíž sbírka se právě připravuje v nakladatelství Dobrý důvod. Občas se něco objeví v *Tvaru* (10/2021) – v květnu třeba brutalistní gymnazistka Barbora Čaňová upomínající na múzu Egona Bondyho Honzu Krejcarovou. Kladem tohoto improvizovaně působícího vyjádření je kromě

automatické čtivosti a autentického zážitku, který evokuje, i originální přístup k tomu, co všechno může poezií být. Naznačuje, že do ní může (a musí) patřit i to, co bychom nečekali. A že ta poezie pak funguje o to neočekávaně lépe.

Raději slyšet než vidět

Ve sdělovacích prostředcích hodně čteme o výzkumech, které napovídají, že mládež dnes místo popíjení a sblížování se tráví čas raději na sociálních sítích. U Bártové je svět ještě „v pořádku“. Pije, kouří a bere drogy jako extázi nebo speed. Ten dokonce prodává. „[T]áta mi na policii našel koule a speed / šílenství řevhonička na kolech / takže proto si zhubla smažko / jdu se raději proměnovat na koupák / hele co ten speed jaký to je? / skvělý říkám / táta to slyší a už mi nevěří / že jsem to měla na prodej / dám ti všechno ale nechtěj víc.“ (s. 74)

Svazek je rozdělený na pět oddílů. Každý uvozuje zářivě růžová dvoustrana, která oslní, jako by se čtenář ocitl na elektroparty. Surreální ilustrace Kateřiny Šillerové, vyvedené stejnou zářivě růžovou na tmavě modrém nočním podkladu, zdařile dotvářejí zdánlivě ledabylý text. Knihu uzavírá celostránková fotografie autorky. Oblačená v růžovém dřepí u auta totožné barvy s nápisem PINK IS MY DARK SIDE. Tento slogan zní jako odněkud z Instagramu, ale v jejích básních jsme narážek na internetovou realitu ušetřeni. Jsou tím takřka retro.

Nějaký ten internet se mezi ně vlastně přece jen vkradl. Pod některými básněmi najdeme čtverečky plné černého zrní, takzvané QR kódy. Po jejich oskenování chytrým telefonem se čtenář ocitne na autorčině Instagramu, kde si k básni může pustit audiovizuální dílo. Nemám rád, když mi někdo k textu cpe hudbu, ale tyto čtverečky jsou docela poetické a nijak neruší – na rozdíl od webových adres, které nás dnes v knihách občas udeří do oka.

Redaktorem knihy je jeden z pořadatelů ostravského literárního festivalu Inverze Vasilios Chaleplis. Nakladatelství Bílý Vigvam k festi-

valu patří, sídlí v místě jeho konání – multikulturním Provozu Hlubina. *Na konci chodby je ráno* je jeho teprve třetím počinem. Na prvním ročníku Inverze jsem zhlédl audiovizuální dílo doprovázené příjemným hlasem. Až v závěru projekce jsem zjistil, že čtení bylo živé a že četla Bártová. Nebyla vůbec vidět, ležela ve tmě na zemi, což bylo zřejmé jen divákům v první řadě.

Zdá se tedy, že je raději slyšet než vidět. To Thea Sedmidubská, ledva plnoletá básnířka známá svým křikem z akcí slam poetry, chce obojí. V červenci jí vyjde v nakladatelství Pointa druhotina *Kyberpunk* nákladem tisíc kusů. Bártová vychází v pěti stech výtisků.

Duch Pavla Novotného

V debutu Bártové nenajdeme ani jeden překlep. Vyjma obsahu nejde o žádný punk, pohybuje se zcela v intencích jasněho konceptu. Podobně jako v elektronické hudbě, kterou tvoří s kapelou Lowmoe, je u autorky na prvním místě *flow*. Nebrzdí ji žádnými velkými písmeny, čárkami ani spojovníky. V prvních dvou oddílech „*Orbis pictus*“ a „*Taedium vitae*“ převažují básně ve stylu Pavla Novotného – pábitelsky zmatečné promluvy.

Spontánními, nervózními, jako by necenzurovanými, ale přesně odsypajícími promluvy se vyznačují také básně Jáchyma Topola. Ani on je nijak nemiluje a řadí je k výplodům svého mládí, i když jejich novým vydáním nebrání. Tento styl vyjádření zřejmě úzce souvisí s hladinou hormonů (a jiných věcí) v krvi básníka – s věkem, kdy je na sofistikovanost ještě času dost. Poetický svět Bártové je každonoční realitou lidí, kteří se ještě nezapomněli flákat. Příkladem budiž rozptýlená přednáška typická pro noční potlach „přírodní korek“: „[Ž]e že to nejde / to je guma no / nejde / to vrazíte dolů / výborně / to musí být silák / já jsem slabý no / tož ty prázdné musíš / dát pryč / zavazí tady / já vám naliju jestli / chcete / oni říkali že to je / ještě lepší ten / přírodní korek / protože ten / přírodní korek / může začít hnit / no to je kůra / a kůra je přírodnina / ona může hnit / a tak se říká že to / víno má být jako / proto se to skládá / naležato aby to ten / korek neztratil [...]“ (s. 40)

Tento typ básní se dobře čte. Elegantně se vyhýbá pro poezii tak typickému zkoumání sebe sama. Na tuto půdu se ovšem posléze Bártová pouští také – ve zbylých třech oddílech nesoucích názvy „Chlebičková pohotovost“, „Dream journal“ a „Kruhy pod očima“. Opouští odposlechly a do popředí vstupuje její lyrický subjekt. Ve zranitelné poloze obostává se ctí i díky tomu, že se zdržuje sebehodnotících soudů. Nesype si popel na hlavu jako mnohdy Sedmidubská. To je sympatické a – básnické. Zaznamenat konkrétní situaci nevině tak, jak se stala, jak ji básník viděl. Proč? Protože se tak rozhodl. „[N]acházím místnost se záchodem / co vypadá jako křeslo / nohy hore / do ruky cigó / přede mnou obraz / co hypnotizuje / a tak v premiéře / čůrám / a u toho tripuju.“ (s. 76)



ORGANICKÉ POLARITY

Anna Beata Hábllová: O mé závislosti nikomu neříkej
Dauphin, Praha a Podlesí 2020, 104 s.

Jan M. Heller

Název tohoto textu v sobě na první pohled skrývá protimluv: může něco, co organicky a neuspořádaně roste, být současně rozprostřeno v polaritách? Ovšemže může, odpovíme si okamžitě, syntagmatické a paradigmatické existuje vždy vedle sebe. Zejména pak v poezii. Jsou však díla, ve kterých je takový paradox obzvláště zřetelný, a jedním takovým je třetí básnická sbírka (a pátá kniha celkem) básnířky a architektky Anny Beaty Hábllové s názvem *O mé závislosti nikomu neříkej*.

Základní materie sbírky je dosti ukázněná – sestává z několika desítek básní, které mají názvy redukováné na jednoslovný motiv s číselným pořadím („Břeh 1“ až „17“,

„Vlákno I“ až... atd.) a téměř uniformní počet veršů. Do této hlavní linie rytmicky intervenují předěly v podobě jiných textů: odstavce citátů z Wikipedie nebo drobných útvarů prozaických, označených trojtečkou, na konci je připojena rozsáhlejší slamová pasáž. Počet veršů je samozřejmě jen vnější měřítko, mnohem podstatnější je vymezení plochy básně zevnitř, tedy co se v ní stihne říct. A zde se dostáváme k charakteristice autorčina básnění, v úvodu již naznačené. Básnické obrazy totiž skutečně rostou organicky, spontánně, jakoby volnými asociativními řetězci, někdy dokonce jen sukcesivně, bez snahy o gradaci, natož vnitřní dramatické pnutí. Zároveň to však neznamená, že by tomu tak bylo u všech básní ve stejné míře nebo že by v nich neexistovalo napětí jiného druhu.

To nejnápádnější vzniká z práce s odstupňovanou obrazností. Významová vrstva básní obsahuje na jednu úroveň stavěná přímá pojmenování, dokonce přímé citace skutečnosti (místní názvy, nápisy typu „tác s použitým nádobím vracejte k okénku“, právní formulace apod.), přirovnání, v nichž si autorka obzvláště libuje a stojí za zdůraznění, protože tento „polotropos“ se zpravidla zvláštní péčí netěší ani u autorů, ani u konzumentů, a metafora různého druhu a stupně. Gnómičká vyjádření typu „tak to je“, posílená porůznu rozmístěnými záchytnými body v podobě již zmíněných citací Wikipedie i života, se mísí se záznamy pozorované skutečnosti, v nichž největší podíl připadá na přírodní obrazy, spíše banální scenerie, povětrnostní jevy, motivy živých tvorů a rostlin, ale najdeme tu i ojedinělé drobné motivy vykazující různou míru neotřelosti, kvůli nimž se vyplatí trochu pozornější čtení – vitalistická tělesnost nebo třeba nezvalovsky maloměstský zhutněný obrázek „u stánku na pivo a párek / ani kostel ani tramvaj“ („Břeh 9“). Podobný pohyb se odehrává na rovině lexikální, Hábllová si vystačí s minimální formální poetizací, naopak své texty ozvláštňuje zcela aktuální slovní zásobou, a tak čtenáře občas překvapí „lajk“, „centrum obchodního centra“, „nadlimitní koncentrace fake news“, „filtr na [...] instagramovou fotku“, „mí tů“ a další anglicismy, odborná terminologie

informatiky nebo chemická nomenklatura. Že taková poezie téměř zcela, s přirozenou výjimkou rýmových asociací v závěrečné slamové náloži, rezignuje na hláskovou instrumentaci, se už rozumí tak nějak samo sebou. Přidejme zmíněná přirovnání jako „nebe jako posuvná stěna“, „počasí jako kluzké mýdlo“, „Bože polkni mě jako nedovařenou kedlubnu“ a máme o básnickém výrazu Anny Beaty Hábllové dost ucelenou představu. Jako by autorka neustále zkoušela a prověřovala formu, ale není to žádné bezhlavě spontánní, překotné ohledávání možností jazyka, ale spíš opakované zkusmé oblékání a opětovné odkládání šatů, kterými lze odít obsah, od těch narychlo spíchnutých nebo jen omotaných pruhů látky po složitější střihy v různých barvách, dekorované různými ozdobami.

Co se pak týče vnitřní tenze či *drivu* jednotlivých básní, jak jsme je natukli výše, nechává autorka čtenáře mimoděk nahlédnout do kuchyně: „Nemohu si vytvořit jasný obraz / mám jen volný sled asociací / svévolné přeskakování faktů“ („Vlákno 3“). Neplatí to však bez výjimky, naopak: řada básní překračuje rámec pouhého záznamu a přichází s určitým náznakem rozvíjení zápletky (lze-li o zápletku u lyriky mluvit), mnohé docházejí k pointě, k vyvrcholení, zpravidla jedinému a výraznému, jak k tomu ostatně nabádá výše zmíněná omezenost prostoru jedné básně. V řadě případů jsou to pointy velmi povedené, zejména tam, kde se daří zapojit trochu ironie nebo paradoxu, u některých básní jsou pohříchu povedené méně, sklouzávají k doslovnosti či absentují zcela – tady by možná byl ještě býval prostor pro pročištění celé sbírky ve fázi redakce. Z dobrých point stojí za zmínku ty, v nichž básnický subjekt vyjadřuje touhu po dialogu, po druhém člověku („Je tady někdo?“ – „Žíla 2“). V posledních částech sbírky tohoto hledání lidské blízkosti přibývá, objeví se tu matka, babička, (podle všeho) nenarozený sourozenec („Žíla 6“). I toto hledání „básnického ty“ je důležitou polaritou vbudovanou do těchto veršů – v kontrastu k němu stojí hořkosladký mikropříběh (z vrstvy těch prozaických) o emotivním dialogu bezejmenného řidiče s automobilovou navigací, kterou

nakonec „rezolutně vypnul“. Ale nejen on. Všechny roztroušené zmínky o odosobněné e-komunikaci („dívám se na tebe s tvář osvětlenou displejem“ – „Vlákno 2“) poukazují stejným směrem. Nejspíš je tady také pojmenovaná titulní „závislost“, ne však jednoduše jako závislost na informačních technologiích, ale jako bariéra, která člověku brání navazovat vztahy s druhými lidmi, jak ostatně autorka sama připomene příslušným citátem z Wikipedie, vyjadřujícím krutou implikaci: „Obyvatelům měst klesá počet osobních vztahů a sociálních kontaktů, naopak roste počet profesionálních vztahů a fyzických kontaktů. Ve městech se také proto koncentrují sociálně patologické jevy, jako zločinnost, prostituce, závislosti nebo rozpady manželství atd.“ (zdůraznil JMH).

Tento delší citát, věnovaný městskému prostoru, může nakonec poskytnout i jisté vodítko pro celkovou interpretaci sbírky. To, co se autorka popsaným pohybem mezi simultánním a sukcesivním pokouší vyrvat z chaosu, je – podle mého čtení – prostor, který lze označit i jako „krajinu“. Navzdory přehrstím přírodních motivů tu však nemám na mysli vlastní krajinomalbu na způsob nějaké idylizace nebo romantizace krajiny, dokonce ani ne odvrácenou stranu těchto postupů, její odživotňování a demonizaci. Krajina této básnické sbírky je krajina jakožto organismus (z pohledu organického) nebo systém (z pohledu paradigmatického – dle čtenářských preferencí), avšak vždy jako něco komplexního, co subjekt vnímá, aniž by se přitom omezoval na to, co je viditelné. Ambivalence prostoru zahrnuje jeho spodní patra, ať už mluvíme o karbonizovaných vrstvách kdysi živé přírody („Břeh 8“), nebo o podzemní infrastruktuře („málokdy přemýšlím nad potrubím / a vůbec nad vším co není vidět“, „Žíla 8“), nebo prostě vůbec o tom, co je běžným vnímáním nezachytitelné. Je to krajina pozorovaná, ale hlavně zakoušená, a to zakoušená právě jako nejednoznačná, v mnoha ohledech rozporuplná, stále víc i rozdělená na svět hmotný, poskytující pevný bod, a ten digitální („Před monitorem jako před zakaleným sklem“, píše se v básni „Vlákno 4“, která si dál pohrává se slovy jako „přítelství“ a „označit“, jež

ziskávají díky nejznámějšímu sociálnímu médiu další významy). A tento typ dvojakosti můžeme vnímat jako finální gesto, jako určující polaritu dvou světů, které „se ocitly / tvář v tvář a polekaly se“ („Břeh 13“); stejná báseň může také posloužit jako příklad dalšího rozrušujícího faktoru ve struktuře básnické krajiny, na kterém je tato ambivalence výrazně vnímatelná a jímž je téma environmentální: „Na základě klimatické změny / můžete smlouvu ukončit“.

Přes to všechno, ačkoli si autorka staví do cesty četná pokušení – genderová, environmentální, civilizační –, neupadá nikde do společenskokritického kýče. Veškerá tíha prožívání, zachyceného v záznamech skutečnosti, nespočívá na sdělování pravd (a pokud už ano, jsou to nejslabší místa sbírky), ale na výrazu, na formě. „Celkově v důsledku jazyka / ztratí se tvar těla“, píše se v básni „Žíla 1“. Zdá se, že přesně tohle se tady děje.

UTOPICKÉ SVĚTY PETERA HANDKEHO

Peter Handke: Nebe nad Berlínem / Podzemní blues / Zdeněk Adamec

*Z němčiny přeložil Petr Štědroň
Větrné mlýny, Brno 2021, 168 s.*

Milan Kaplan

Nakladatelství Větrné mlýny letos vydalo svazek tří her rakouského dramatika, prozaika a básníka Petera Handkeho. Tvorbu autora zná širší publikum v českých zemích zejména díky lyrickému filmu *Nebe nad Berlínem*, jehož scénář je společným dílem Handkeho a režiséra Wima Wenderse. *Nebe nad Berlínem* (1987) je také prvním textem zmíněného souboru, dále sbírka obsahuje *Podzemní blues* (2003) a *Zdeňka Adamce* (2020), hru inspirovanou českým studentem téhož jména, který se v roce 2003 upálil na Václavském náměstí.

V roce 2019 se Handke stal laureátem Nobelovy ceny za literaturu, a to je jeden z vícera důvodů, proč je dobré Handkeho dílo znát: Nobelova cena není jen zárukou

kvality a výjimečnosti, ale je také lakmusovým papírkem, který ukazuje, co hýbe současnou kulturní veřejností v mezinárodním měřítku. Je to tedy chvályhodný vydavatelský počín; ocenění si rovněž zaslouží překlad Petra Štědrone, jenž brilantně zvládl širokou škálu Handkeho literárního jazyka: banální, avšak autentické útržky rozhovorů – to platí obzvláště pro *Nebe nad Berlinem* – členité a květnaté emotivní výbuchy, pasáže lyrické až k nesrozumitelnosti i filosofické disputace plné odkazů na dobu současnou i dávno minulou.

Nebe nad Berlinem je pohádkou pro dospělé v dobrém slova smyslu, příběhem andělů, kteří zatouží vstoupit do hmotného těla, zažít skutečné vůně a doteky, zažít, že činy mají své důsledky, utrpení je nezbytným protipólem štěstí a láska je cit obrozující, jenž dává životu smysl, otevírá oči, proměňuje banálnost každodennosti ve svátost a umožňuje člověku překročit hranice vlastní sebestřednosti. Námět příběhu je vlastně archetypální: nadpozemské bytosti se chtějí stát lidmi, aby nebyly pouhými pozorovateli, aby mohly prožívat mnohoznačnost života na vlastní kůži. Publikovaný text není doslovným přepisem filmového scénáře – chybí například postava filmového herce Petera Falka – pro širokou fanouškovskou základnu je to tedy možnost prožít vyprávění znovu a jinak: můžete se při čtení rozpomínat na scény z filmu nebo nahradit oko filmové kamery vlastní představivostí.

Podzemní blues je divadelní hříčka s nečekaným rozuzlením a jednoznačným sdělením, které se nesluší prozrazovat. Jsou zde však patrné charakteristické rysy Handkeho tvorby, díky kterým je vnímán jako experimentátor a inovátor divadelní formy na jedné straně, ale také jako autor těžko stravitelný pro běžné publikum: to očekává zápletku založenou na vztazích mezi realistickými postavami, které se projevují ve vzájemné interakci v dobře známých, povědomých či alespoň uvěřitelných situacích. Handke však tíhne k rozvítým monologům adresovaným přímo publiku spíše než partnerům na jevišti, k abstraktním a někdy archetypál-

ním postavám, jež jsou metaforami postojů a názorů oproštěných od každodennosti. Evidentně zde vystupuje snaha vyjadřovat se k celospolečenským problémům přímo, a ne prostřednictvím fiktivního příběhu: forma se přizpůsobuje účelu uměleckého sdělení. V tom spočívá Handkeho originalita, jež vlastně není až tak originální: vidím v ní paralely k nejstarším formám antického divadla, které se pohybovalo na pomezí náboženského rituálu a veřejné filosofující disputace v rámci celé komunity.

U divadelní hry *Zdeněk Adamec* jsou výše uvedené charakteristiky Handkeho psaní pro divadlo nejzřejmější. Zde skutečně máme chór, aniž autor uvádí, která promluva náleží které postavě – individuální rozlišení účastníků „oslavy“ připomínající tragickou sebevraždu Zdeňka Adamce není důležité. „Pět, šest, sedm, osm, tolik, kolik bude ve hře, v naší hře, zapotřebí. Víc mužů, více žen? Jak chcete – každopádně ne výhradně jednoho pohlaví. Mladí? Staří? – Jak je líbo – V každém případě nejen mladí nebo letití.“ Hru je možné vnímat jako vnitřní dialog Handkeho, ve kterém si jednotlivé hlasy opoují, vzájemně se doplňují, přinášejí pohledy z různých úhlů a přes mnoho zákrut a odboček spějí ke konci. Ten ovšem nepřináší žádné rozuzlení, a tak vlastně není ani důležitý:

„A teď velkej závěr? Prvotřídní?“

„Zoufalý řád!“

„Chtěl jsem ještě něco říct.“

„Tak to řekni.“

„Teď už nevím. Najednou už nevím.“

Snad jen ta opakující se zmínka, že Zdeněk toužil po nějakém zázraku – v takových pasážích nemluví autor za Zdeňka, ale spíše jemu či lidem s podobným nastavením ke světu nabízí své východisko: „Otevři oči, Zdeňku!“, „Dívej se“ a „poslouchejte přeče“. Takovým zázrakem může být třeba jeptiška, která zpívala v humpoleckém kostele: „zázračně monotónní, jenom na konci o půl tónu výš: proč ten zázrak nepředvedla Zdeňkovi?“ To jsou ty drobné zázraky, ty miniaturní postřehy ze života, při nichž se zapomíná na myšlenky o vlastní konečnosti a nastává nereflektovaný prožitek bytí a prolnutí subjektu a jeho okolí, okamžiky mystika, ať už se hlásí ke kterékoliv

filosofii či náboženství. Z takových okamžiků jsme vytrháváni starostmi o sebe i své blízké, i o svět jako takový, kam se řítí, pachtěním za uskutečněním vlastní existence, kterému však vyhnout se nemožné jest. Takto promlouvá jedna z postav, když mluví o nalezení naprotěho souladu se sebou samým:

„... ta hranice, respektive hraniční čára mé, mě zcela naplňující id est, zcela utvářející radosti mi ve stejném okamžiku vyznačuje hraniční čáru veškeré ve stejnou chvíli bolesti běsnící uvnitř mého radostí vyzářujícího sebe sama, a to nejen bolest toho nebo onoho příbuzného, přítele, milovaného, nýbrž bolest kohokoliv jiného, neznámého, nepochopitelného – bezejmennou bolest, jak jinak to říct? Lidstva, rozumíte? A v takovém okamžiku už bodá do mého harmonii nadouvajícího se sebe sama ta velká jedovatá jehla světa, a už se scvrkávám, už jsem se zmenšil na mrt, mezi miliardami všech těch hromádek neštěstí, hromáda neštěstí, tak ubohá a nešťastná, až to, lidi, už vůbec není hezký.“

Pro mě jsou tyto pasáže klíčem k poselství tvorby Petera Handkeho, jeho nejhlubší existenciální vrstvou. Již se zde neodkazuje k nespravedlnosti toho či onoho řádu, té či oné doby, ale k inherentnímu nesouladu světa jako takového, kterému se nelze vyhnout, protože i my lidé, ač si třeba přejeme co nejsrdečněji existovat ve vzájemném porozumění a míru, vždy budeme rovněž bojovat za pravdu nejen svého přesvědčení, ale i vkusu, za vlastní prosazení se na úkor druhých.

Závěrečné slovo knihy z pera profesora Hanse Höllera se soustředí zejména na hru *Zdeněk Adamec*. Höller mimo jiné uvádí: „Tato veřejná sebevražda narazila v českých médiích na příkré odmítnutí, vedené sebejistým politickým rozumem. Právě kvůli zřejmé paralele s hrdinským činem Jana Palacha, který se roku 1968 na protest proti potlačení pražského jara vojsky Varšavského paktu veřejně upálil, byla činu Zdeňka Adamce o 35 let později upřena veškerá legitimita coby aktu politického odporu.“ Dále pak také: „Rozhovor o životě a smrti Zdeňka Adamce v divadelní hře Petera Handkeho je zásadním odmítnutím politické logiky, která mladého člověka vytlačila do pozadí. V této hře se „scé-

na“ nestává soudním tribunálem, jde v ní spíše o záchranu lidského života před ideologickým opovržením.“

To je jistě jeden z možných způsobů, jak hru číst, ale pro mě takto jednoznačně nevyznívá. Vyprávění Handkeho postav o Zdeňku Adamcovi zbavuje studenta nálepky samotářského podivína, a to často jednoduchým vyjádřením: „To není pravda!“, a nabízí vlastní niterné příběhy plné Zdeňkových „autentických“ pocitů, jejichž pravdivost bývá dokládána strohým „Vim to!“ Na druhé straně se dozvídáme o mýtince na kopcích za Humpolcem: „Bylo to jediné místo, kde se, přechodně, cítil doma.“ Zdeněk chtěl na toto místo přivést někoho blízkého, nějakou dívku, kdo by s ním opuštěné kouzlo tohoto místa prožíval. Když se v tom zklamal – snad na toto místo někoho přivedl a ten ohromen nebyl –, ztratil sám o toto místo zájem, opustila jej důvěra v místa, a zvláště ta venkovní, a začal „nejčastěji vyhledávat místa, na nichž se cítil být uchráněný před jakýmkoliv venkovním světem“. V těchto pasážích naopak vyvstává obraz Zdeňka Adamce jako člověka velice osamocené. V mnohohlasu Handkeho textu budou tedy v každém čtenáři rezonovat ty věty, které mu budou nejbližší. Hra neumožňuje jednostranný výklad, protože autor sám o něj neusiluje. Zdeněk Adamec není dokumentem, a to ani spekulativním, ale meditací o lidské samotě. Je to rozjímání nad člověkem, který si sám vybral krutou a bolestnou smrt, ale neupřel tím právo na život ostatním, jak činí moderní kamikadze. Zdeněk Adamec Handkeho hry je postavou spíše fiktivní než reálnou – jak už to v literatuře bývá, je plátnem, na které autor maluje vlastními barvami.

KDY SE STRACH MĚNÍ V HRŮZU

Martin Jiroušek (ed.): Fialoví ďáblí / Antologie hororu
Protimluv, Ostrava 2020, 264 s.

Patrik Linhart

Martin Jiroušek, mj. sběratel raritních tisků a expert na filmový

horror, zjevně rád dotahuje své autorské záležitosti do konce. V roce 2015 vydal knihu *Černý bod* s podtitulem *Horor v českých zemích*, v níž čtenáři s požitkářským entuziasmem předkládá – a vhodnými citacemi dokládá – mnohá známá a většinou neznámá jména českého literárního hororu (namátkou Váchal, Nezval, Sabina, ale také Šimánek, Strobl, Cibulka). Jirouškovým hlavním záměrem ovšem je dokázat, že česká hrůzostrašná literatura je zcela svojský žánr, bohatstvím a tradicí srovnatelný s takovými magisteriemi hrůzy, jaké navrhli autorky a autoři z Britských ostrovů, Německa nebo Nové Anglie. Za tímto cílem jde zcela bezohledně, počínaje si jako jakýsi černý mág (pokud si čtenář vyhledá nějakou Jirouškovu fotografii, nabyde v této věci jistoty). Recenzi „Hledáme bod temnoty“, kterou jsem publikoval v časopise *Tvar* v roce 2016, uzavírám slovy: „*Jiroušek má přehled a s láskou nám předkládá své autory, právě tak, jak je neznáme. Ještě to příliš neumí, ale věřím, že to v další knize zvládne lépe.*“ Nuže, ona kniha – antologie *Fialoví ďábli* – vyšla na chlup přesně po pěti letech (v témže nakladatelství) a Martin Jiroušek zde předkládá výběr povídek, respektive úryvků z románů devíti (možná jedenácti, neboť houština pseudonymů, identit a kolektivní spolupráce je občas zkrátka neproniknutelná) autorů, které vyšly mezi lety 1903 a 1938. Jednotlivé texty Jiroušek uvádí zasvěcenou poznámkou a s jedinou výjimkou (tou je citát z Gustava Meyrinka) vždy uvede sloku ze sbírky *Večer nad Ostravou* Bedřicha Čurdy Lipovského. Ostravsko je ostatně milieu většiny příběhů – snad to může některého čtenáře poněkud rozběsnit, ale tento region je pro hrůzostrašné příběhy jako stvořený – a krom toho se domnívám, že Jiroušek jistě přichystá další antologii, kde si snad povede právě tak dobře a rázovitě i zbytek zemí českých. Pro úplnost dodejme, že knihu doplňují medailonky a závěrečný ilustrační doprovod sestavený z dobových vydání – obojí dokazuje Jirouškovu badatelskou zapálenost i jeho krom-obyčejnou sběratelskou vášeň (neboť jde o materiály z editorovy bohaté knihovny).

Třebaže jen málo jmen z této antologie bude dnešnímu čtenáři známo – snad kromě Anny Marie Tilschové, předsedkyně PEN klubu a první ženy, která sfárala na Hlubinu, a *globetrottera* Jana Havlasy, rodáka z Teplic (známého rovněž ze Slavíkovy antologie *Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století*, 1999) – všechny příspěvky byly do antologie zařazeny plným právem. Nezřídka se jedná o podiviny, grafomany, obskurní pišící nakladatele jako vystřižené z Váchalova *Krvavého románu*, kteří vedle strašidelných a senačních románů psali i červenou knihovnu – ale také dřevní sci-fi. Ale to, co se o nich Jirouškovi podařilo vypátrat, je řadí zjevně i samotným životem v proud frenetické linie, jež se počíná kdesi mezi anglickými metafyziky, hřbitovními básníky a francouzskými černými romantiky. Jen okoštujeme... Metoděj Havlíček alias Fred Stolský napsal povídku „Génius ohava“ (zařazenou do antologie) na základě sázky o deset tisíc korun za půl hodinky – a přitom je to povídka originální, z rodu Dostojevského *Hráče* (rovněž z podnětu sázky vzešlého), neskutečně plodný Sláva Václav Jelínek, pornograf, na jehož díle měli censoři své morbidní hody, a který pod jménem V. Ludikar vydal román *Oči, jež neumí lhát* – a právě z něj vybral Jiroušek eponymní úryvek „Fialoví ďábli“ o bandě vrahů operující ve Vídni, v Ostravě i v opuštěném zámku. Tento román, jak ujišťuje, je přímo kvintesencí podžánru senačního hororu, pro nějž je příznačná rostoucí zmatenost čtenáře – jak Jiroušek upozorňuje, „*styl nepostrádá nádherně absurdní, až surrealisticky vystavěné scénérie plné falešných stop a neviditelných propadlů.*“ Čtenáře, který si tyto podivnůstky umí vychutnat, uvede jistě v nadšení prapodivná reakce bandy hrdlořezů získavší opuštěný zámek: „*Z nedalekého rybníka stoupaly mlhavé páry. Vůdce se zadíval na tento rybník, zamyslel se a promluvil: ‚V tomto šeredném rybníku byly nalezeny nahé mrtvoly všech bývalých majitelů zámku. Pak zatnul pěst a hrozbně dodal: ‚Uvidíme, kdo s koho...!‘“*

Český horror téměř neužívá nadpřirozených prostředků, ale do-

vedně pracuje s tím nepostrěhnutelným okamžikem, kdy se strach mění v hrůzu – kdy se emoce, jež nás dokáže pohnout k činu, jakkoli zoufalému, změni ve strnulost, poeticky řečeno zkoprnění. Takové jsou příběhy Jakuba Demla, Karla Čapka nebo Jiřího Sumína z uvedené antologie Ivana Slavíka a takové příběhy najdeme i ve výběru Jirouškově. Za jeden z nejsuggestivnějších považuji Havlasovu povídku „Povodeň“, příběh tří lesních dělníků na/v rozběsněné Ostravici, kteří bojují se živly i se sebou samými: „*Ve dne dřeš jako kůň, večer piješ jako svině a v neděli se modlíš jako pařez. Hnusný život! Co z něho máš?*“

Královna Viktorie v jednom z dilů *Pána času* říká, že četba hororů je dobrá na srdce. Soudím, že *Fialoví ďábli* Martina Jirouška jsou v tomto ohledu skvělá medicína.

NĚJAK BYLO, NĚJAK BUDE

Petr Čichoň: Lanovka nad Landekem
Host, Brno 2020, 174 s.

Dominik Bárt

Brněnsko-hlučínský básník Petr Čichoň vydal devět let po svém prozaickém debutu *Slezský román* prózu druhou – *Lanovka nad Landekem*. Jeho debut tehdy literární vody vcelku zčeřila až rozvířila, zjm. i díky dezinterpretaci Evy Klíčové v časopise *Respekt*. Čichoň je znám tím, že většinu své tvorby situuje do Hlučínska či Slezska, odkud pochází, a stylizuje ji místním historicko-jazykovým kontextem; např. v *Pruských baladách* i *Slezském románu* šlo o napjaté spojení stigmatizované minulosti a neodkladné přítomnosti, která se minulost snaží překonat, absorbovat.

V románu – krátkém, pouze o 174 stranách – *Lanovka nad Landekem* autor střet časovosti dále rozšiřuje. Jde zde o spojení všech tří absolutních časů: 1) minulost, kterou symbolizuje první narativ pro-

tagonisty-vypravěče Johana Kotta, starého bývalého slévače, a jeho přítelkyně Trudy; 2) budoucnost symbolizuje druhý narativ a potomci zmíněných protagonistů: zatímco starší generace spíše „*žije či dožívá v minulosti*“, nelibě snášejíc přicházející přítomné změny a vyhlídky budoucnosti, mladší generace se naopak s minulostí vyrovnává a překonává ji, a to tak, že sama chce formovat přítomnost i budoucnost, jež se bude týkat všech; a 3) přítomnost – onen neodkladný úzký časoprostor, ve kterém se všichni napjatě střetávají, ba – možná přesněji řečeno – i občas míjejí.

„*V obrazném pojmenování nejde jen o jednostranný vztah, v němž význam obrazný působí na význam přímý. Poetičnost se tedy nedosahuje tím, že přirovnáváme k něčemu krásnému, poetickému. Poetičnost není v samotném obrazném významu, ale v napětí, které vzniká jeho konfrontací s významem přímým, ve vzájemném jejich vztahu.*“

– Přemysl Blažíček:
Kritika a interpretace
(Triáda, 2002), ze studie
o klasickém básníkovi
(1957), s. 21

Kompozice

Lanovka je pestrý, komplexní román, kde se mísí dva předeslané narativy, dvě fokalizace, dvě vypravěčské perspektivy, dva jazyky, dva mentální směry a světy. Jde o důmyslné spojení 1) dostředivě básnického *tady a teď*, staticky přítomného vidění-bytí – nabízí se spojit s Heideggerovým *dasein* –, tedy světa zmíněného slévače Johana, jenž je zároveň vypravěčem prvního narativu; a 2) světa *politického* v původním řeckém smyslu slova, progresivní dynamiky plné machinací a krize identity člověka jako jedince, stejně jako identity národní a sociálně-politické; tento druhý odstředivý narativ pak do-

dává knize atribut dystopie. Obě roviny stojí formálně kontrastně proti sobě.

První narativ

První linie je psána místním dialektem v ich-formě, vypravěčem je zároveň protagonista Johan Kott. Hovoří většinou sám k sobě, možná lépe řečeno sám pro sebe. Celý život žije na Ostravsku, resp. na Pražské, a nyní se pasuje s politickými a infrastrukturními změnami, které nastávají v Evropě a jeho rodišti. Děj románu se odehrává ve fikčním světě ztotožnitelném s tím naším, leč v nedaleké budoucnosti, kdy se z Evropské unie stala federace, politická mapa Evropy se mění a různé oblasti vyžadují autonomii, např. i polské Slezsko, v jehož vlivu Johan bydlí.

Čeština, jíž hovoří, není spisovná, Johan vypráví literární modifikací lašského nářečí. Mezi hlavní rysy lašských nářečí, které jsou v mluvě protagonisty (a jeho přítelkyně Trudy) zachovány, patří například krátkost samohlásek („*pry se pohadali*“), nářeční lexikum („*fčil*“, „*cosik*“, „*šlak*“, „*širy*“ atd.), signifikantní ostravská příčinná spojka „*bo*“ nebo zvrtné *si* ve formě *se* (jeden z nejzákeřnějších jevů nářečí!). Naopak zachovány nejsou ty foneticko-fonologické prvky, které by narušovaly grafickou stránku textu a jeho spád, např. opozice tvrdého *ř* a středního *l*.

V této rovině je nejvíce znát autorův básnický a jazykový cit, jeho smysl pro sílu okamžiku a významotvorný detail – to vše navíc míšeno se (sebe)ironií a nadhledem. Výsledná kombinace jazyka Johana Kotta, jeho uvažování a stylu, jakým vypráví, vnáší do knihy suchý, inteligentní a sympatický humor.

Druhý narativ

Odstředivá linie, vypovídající především o česko-polském politickém pozadí, je psaná v er-formě spisovnou češtinou. Ačkoliv autorův zmíněný básnický smysl pro jazyk je znatelný zvláště v prvním narativu, zde jej lze vycítit také, např. ve formě vypravěčské zkratky. Autor často dynamizuje děj nedorečeností a střihy, čteně také prolepsemi a analepsemi. Vůbec je druhá linie plná rozličných minidějů,

časových posunů, dialogů, zejména pak zmíněných střihů a dynamických vývoju – v kontrastu ke statické, monologické, introspektivní první rovině.

Tento kontrast je nejen formální, ale i obsahový. Poklidný život Johana a Trudy naruší smrt Trudiny snachy Klify, která se z pozice politického lídra Ligy Slezska snažila prosadit slezskou samostatnost. Autor se tak chytá jednoho z možných scénářů blízké budoucnosti – Evropa je stále sjednocenější jako celek, což zároveň vyvolává tendence k větší diverzifikaci národnostních celků uvnitř (již dnes např. Katalánsko, Skotsko ad.). Na pozadí vraždy Klify a jejího vyšetřování, které vnáší do románu napětí a detektivní prvky, se pak vyjevují zapeklité osobní vztahy postav, finanční machinace a ekonomicko-politické děje hraničící s etikou.

Přičemž postavy tohoto narativu (mladá až střední generace) jsou spíše siluetami, které se nekontrolovatelně pohybují z děje do děje, z myšlenky do myšlenky, jsou spíše naznačeny než vykresleny – opět v kontrastu k první linii protagonisty-vypravěče Johana, jehož psychologické a myšlenkové pochody známe takřka jakádo od začátku do konce. Ovšem ani Johan není stoprocentně autentickou postavou: zmíněné nářečí či spíše vůbec způsob, jímž přemýšlí a komunikuje, je autorem implicitně ironizován. V každé na první pohled autentické promluvě a monologu Johana cítíme vědomí autora a jeho odstup od postavy i děje.

Lanovka nad Landekem díky svému specifickému humoru, autentčnosti, odstupu a komplexnosti není zcela odpočinkovým čtením – a paradoxně je těžší orientovat se kvůli zmíněným střihům a fragmentaritě v narativu druhém než v prvním, psaném nářečím. Nabízí se otázka, zdali by nebylo k dobru knihy dopřát druhému narativu více prostoru. Ale přijmeme-li to jako intenci textu, zapadá to do předdeslaných kontrastů, témat a dává smysl i absence psychologie postav v druhém narativu.

Představme si to metaforicky: Johan Kott, už trochu „zabedněný“ stařík, sedí u sebe doma, neustále pije

pivo za pivem (první narativ) a sleduje televizi, kde média fragmentárně a repetitivně podávají kusé, zastřené a zmanipulované záznamy o místním i světovém dění (politika, národnostní otázky, identita, tématu roztržitého, machinace atd.), o nichž vypovídá linie druhá. Johan jim nerozumí, má svůj (konzervativní) postoj, pohodlnost starousedlíka, nechce cokoli měnit, nechce se konfrontovat, a nakonec to ani sledovat. Dosadíme-li si za Johana jakéhokoliv člověka, třeba i sebe – nejsme každý někdy tak trochu takový Johan, není Johan archetypem? Není román jakýmsi podobenstvím, jež je poplatno každé době a osobě, a zvláště té dnešní?

Lanovka nad Landekem je komplexní a pestrý román, ne však pro každého. Vyžaduje čtenáře, který přistoupí na Čichoňovy specifické narativní přístupy, který přemýšlí jak racionálně, tak obrazně, domýšlí si, váží slova, zajímají jej souvislosti, které se ale často ztrácejí v nedorečeném – a kterému imponuje prosté nadšení z jazyka a fabulace.

PANÍ ALENKO, DĚKUJI, JSTE NAŠE!

Alena Mornštajnová: Listopád Host, Brno 2021, 303 s.

Julie Knedlbuchová

Vážená redakce,

pišu Vám, jestli by jste nechtěli publikovat text, co jsem ho už poslala všude a nikde ho nevzali, protože prý nemám na psaní kvalifikaci. Jenže já nechápu, proč by jsem měla mít nějaký glejt, když chci jako čtenářka národu sdělit, že nějaká spisovatelka je fakt dobrá a poděkovat jí za zážitek. *Dcera Jana mi říká, at' to vzdám, že mi ty mé myšlenky jako hodí na síť, jako na ty internety, kde prý berou všechno a ještě si to přečte každý – ale na to já nejsem. Já jsem stará ženská, co má všechno radši pořádně vytištěné na papíře, protože tomu se dá věřit. Jen předem nepoznám, jestli mi to opravdu otisknete, anebo zda jste také ten časopis přes digitální elektriku.*

Alena to nevdává, důležitější je, aby se lidi konečně dozvěděli, že ta Alena Mornštajnová je podle mě opravdu kvalitativní spisovatelka, protože umí napsat knihu, nad kterou jsem řvala jako malá holka. Někde, asi v televizi, jsem sice slyšela, že ta paní Alenka (můžu-li ji tak říkat, když už tak nějak cejtím, že by zapadla k nám do rodiny) je dnes nejprodávanější českou autorkou. Jenže to je právě typické, že ona kvůli tomu musí, chudák, prodat spoustu knížek, aby si ji vůbec někdo občas všiml, zatímco by v těch médiích měla být furt. To dřív, když jsem ještě byla mladá, tak si všichni spisovatelů ještě vážili, a takže ti slavní a nejlepší z rozhlasu, novin a televize ani neslezli, protože jejich chválením byl národ vychováván ke kulturnosti.

Proto Vám pišu, že pro paní Alenku by se náramně hodil například ten titul zasloužilého národního umělce, kdyby ji ho pan prezident dal, protože věk na to má a maká pro národ. A navíc je to ženská, která rozumí ženským, protože ty jsou v národě poslední, co ještě čtou. A proto jim umí své knihy vymustrovat přímo na míru, že aby si početyly o tom, jaký statečný a fajnový chudáci my ženský jsme, že jo?

Víte, znám chlapy, co si myslí, že my ženský ze všeho nejraději hltáme takové ty příběhy o lásce, jak se dva po všelijakých dojemných patáliích vezmou a žijou spolu celý život. No, nebudu tvrdit, že si takové story neužívám, ale přece jenom moderní ženská je o trochu jiná a složitější. Ta už ví, že tyhle romance nejsou skutečnej život, protože skutečnej život stojí za hovno, takže všichni chlapi vás stejně dříve nebo později podvedou, podfouknou a utečou za jinou. Jako ten můj... aby jste věděli, myslím toho druhýho, protože tomu prvnímu jsem utekla já, a ten třetí, tedy Kája, mě otravuje dodnes a žít s ním není taky žádný med. A proto si ráda počtu, že jiné ženy jsou na tom podobně, nebo dokonce ještě hůř. To každou dojme a potěší.

A o tom právě umí krásně psát paní Alenka, jejíž knížky jsem přečetla snad všechny. Například tu Hanu, na tý mě dojalo, jak s ženskou umí zamávat dějiny, když se najde pár fakt dost hnusných Němců a pak už se to s ní táhne dál a dál. A nejenže je to doják, ale také detektivka, co pěkně odsejpá: žádné komplikované věty, žádná nudná psychologie ani nějaké

složité meditování a přitom to má švuňk a dlouho Vám trvá, než si to celé poskládáte, jak to vlastně bylo. Od takového počteníčka se ani nemůžete odtrhnout, protože to máte, jakoby jste prožívali svůj vlastní osud, jenže fajněji horší. Proto jsem byla také zvědavá na ten Listopád, zvláště když holky říkaly, že je to němlich to samé, jen z jiné doby.

Příznám se ale, že mě trochu znervóznilo, když Novotná, co mi ten Alenčin román doporučovala, začala mluvit o tom, že Listopád vlastně žádná historie ani není, protože je to o tom, co by bylo, kdyby tenkrát v devětaosmdesátém dostali Havel a ti jeho inteligenti pořádně přes hubu, a tak by nám tu v Československu a ve všech komunisticky demokratických zemích místo toho dnešního bordelu zůstala pořádná pořádek.

Abyste pochopili, já oproti Novotný nejsem komunistka, ba právě naopak: bolševici mě vždycky srali. Vždyť jsem vyrůstala ve zlatých šedesátých, a to jsme všichni byli hippies a pro tu volnou lásku, což soudruzi vůbec neměli rádi, zvláště když na ně nevybylo. To se pak na nás řádně vybijeli. A to všechno v nás tak nějak zůstalo i za normalizace. Jenže pak Olda, jako můj druhej, měl možnost získat funkci šéfa kanceláře a já, aby v tom nezůstal sám, jsem do partaje ještě před svatbou vlezla spolu s ním. A pak už mi nezbylo než v tom tak nějak jet, dokonce aj předsedkyni závodní organizace KSČ ze mě násilím udělali. Ještě štěstí, že přišel listopad a osvobodil mě, takže hned v únoru jsem zahodila rudou knížku a zanedlouho jsme byli s Kájou, který začínal právě podnikat, u Klausových modrejch ptáčků. A dobře by nám tam bylo, kdyby po nějakých deseti letech nebyl Kája nespravedlivě obviněn z jakýchsi absolutně nepodložených finančních nesrovnalostí. Táhlo se to s ním dlouho a ještě štěstí, že z toho nějak vyklouzl, ale musel se za něho postavit sám nový pan prezident, jako Klaus, který na to měl nějaké konexe a páky.

Přestože jsem tedy příznivkyní nové doby, sahala jsem po nové Mornštajnové se zvědavostí a trochu i s nejistotou. Když už se totiž v tom jejím románě má psát o tom, co by bylo, kdyby všechno bylo jinak, nezjistím já nakonec, že by můj život mohl být lepší, než je teď? Zvláště když bych v rámci

tý jinačí historie mohla dál po třicet let dělat kariéru za komunistů? Mělo by to nějakou chybu?

No, jestli z něčeho takového má někdo taky strach, nemusí se bát, protože o tom ta kniha není. Paní Alenka totiž zjevně pochopila, že je zbytečné se mučit nějakým složitým přemítáním o tom, jaké by to doopravdy bylo, kdyby u nás ještě vládl soudruh Jakeš nebo ten soudruh Štěpán, co to chtěl vzít za něj. Spíše než o vynalézání nějaké jiné historie, co se sice nestala, ale mohla by se stát, jí totiž jde o řádné vystrašení všech, kterým se přítomnost nelíbí. A tomu jako matka rozumím, protože když děcko zlobí, tak je dobrý na něho vytáhnout nějakého bubáka, že aby se začalo bát, přijalo to, co je, jak to je, a přitulilo se. A ten bubák vůbec nemusí být moc realistické, hlavně aby byl působivej, a to děcko se takřka řádně leklo.

Proto také paní Alenka si tu svou knihu vymyslela. Jako smutnou pohádku, varovně vypravování, že se v listopadu v osmdesátém devátém v Rusku objeví hrozně mocná parta skutečně opravdickejch komunistů, kteří mají pod palcem armády a policajty všech zemí Varšavské smlouvy. A ty se tak spojej a nedá jim vůbec žádnou práci během pár dní se zbavit Gorbačova, ale i miliónů všech dalších potížistů, takže po celým táboře míru, jak se tehdy soczemím říkalo, zavedou řádně tvrdou vojenskou diktaturu.

Jak se to stalo, kdo v ty pučistický partě je a jestli byl mezi nimi nějaký vůdce, to už paní Alenka oprávněně nepovažovala za zajímavé, vždyť komunismus je dycinky kolektivistickej a kultu osobnosti se dopouští jen občas. Ovšem když si tenhle vojenský převrat vymýšlela, tak se nejspíš inspirovala Pinochetem, tedy oním tvrdákem, co kdysi v Chile rázně zpacifikoval komunisty a demokraty vůbec, jen drobátko přehodila znaminka. A při vykládání o tom, jak to bude po tom puči dál, pak šikovně zreplikovala současný režim severokorejského Kima a všechny jeho metody.

Dovedu si představit rejpalý, co budou namítat, že vize té druhé naší minulosti je nelogická a věcně málo věrohodná, ale o to vůbec nejde. Literatura přece není od toho, aby kopírovala život, ale aby nás dojímala. Důležitější proto je, že ten atraktivně

hnusně vymyšlený režim poskytl paní Alence dostatek prostoru pro vyprávění o ženských útrapách. Za přitažlivost její knížky totiž může především součet všech strastí, které je dáno prožít jedny obyčejný ženský, co ji zlí lumpové pro nic za nic zavrou na dlouho do kriminálu a i jinak ji všelijak týraj. Nejenže ji hned ze začátku odstřelí muža, se kterým chtěla žít v malým panelákovým bytě, ale také ji připraví o obě děcka. Abych ale byla spravedlivá, za syna, co si ho ta hrdinka ještě za svobodna, během dvou rádků, upletla s jakýmsi ženáčem, nemůže ani tak režim, jako spíše ten ženáč. Neboli odpornej mačo, co si myslí, že když je totalita, tak může rodičům zavřeně ženy ukrást děcko a zmizet s ním na prý svobodnějším Západě.

Má to ale i své výhody, protože vypravěčka se tak může více věnovat druhému děcku, tedy dceři a tomu, jak s ní zlé zlo naloží. Protože zlej polistopádovej režim i tuhle holku babičce a dědovi vezme a umístí ji do jakéhosi převýchovného internáta, či koncentráku, kde ji za pár let přeonačí na oddanou prorežimní občanku. A to je právě na té knížce nejnapínavější, že jsou tam dvě hrdinky a Vy můžete dlouho váhat, jestli jsou to opravdu mamka a dcerka, nebo nic. A když se konečně ukáže, že jsou mamka a dcerka, tak zase nemáte jisté, jestli se dají dohromady, nebo zase nic.

To je ale už poté, co tu matku pustili z kriminálu a nařídili jí živořit kdesi na vsi. Jenže ona je fakt šikovná, a tak se stane bylinkářkou, co žije s přírodou a pomáhá lidem, tedy takovou tou žitkovskou bohyní, skoro jak z Tučkově. A najde si i dobrého muža, co si ho zaslouží. Jen ji jako matku stále trápí, že furt neví, kde má dcerku. Paní Alenka Vás přitom dlouho napíná, jestli z toho na konci bude romantika, kdy si ty dvě padnou do náruče, nebo echtovní tragédie – a je dobře, že si vybrala to druhé, protože to je určitě mnohem dojemnější. Matka s dcerou se tak sice setkají, ale dcera je už natolik přemyklickovaná a informativně zpitomělá, že k prolnutí duší nedojde. Zklamaná matka se proto rozhodne aj s mužem emigrovat přes dráty, ale jejich promyšlený plán na ostře hlídané hranici selže, takže je naprosto nečekaně zastřelena.

Nebudu Vám lhát, celé mě to tak dojalo, že jsem řvala jak blbá kráva.

Takovej smutnej osud! Ještě štěstí, že umírá s úsměvem na rtech. Sousedka Dorka tvrdí, že proto, že jde k Bohu. Já sice na její katolický kecy nedám, ale pochopila jsem, že ta Alenčina hrdinka je ráda, že už má tu nekonečnou trýzeň za sebou. A když mi to došlo, hned jsem si uvědomila, že i já jako bych četbou Alenčiny knížky prošla nějakou hlubokou vnitřní očišťou. Takže i já, díky paní Alence, osvícena jejím psaním, konečně mohu bezesbytku přijmout to, co teď je.

Naráz mi totiž došlo, že už musím přestat zbytečně snít o komunismu a definitivně přijmout fakt, že nám vládnou ty, kteří komunistama už nějaký ten pátek nejsou. A byla jsem najednou na sebe moc pyšná, že po každé volím pana Babiše: světce, který má také s bolševikem a všelijakejma tajemjma svoje zkušenosti, a přesto přijal dnešní realitu. Stal se jakoby kapitalistou a kudy chodí, tudy nám obyčejným lidem pomáhá. Dokonce i ten Brusel, který by nám tu rád zavedl novou totalitu, dokázal obrát o fakt velký prachy na dotace, takže my si teď tady u nás můžeme za ty prachy užívat maso a báječný toustový chleba z jeho továren.

A nejvíc jsem ráda, že našim prezidentem je Miloš Zeman, který je kamarád s Ruskem a Putinem, takže kdyby nám zase hrozila nějaká přišernost, tak oni nám určitě pomůžou.

Moc Vás zdravím a doufám, že mi tohleto psaní otisknete!

FLASHBACK ←

AKČNÍ HRDINSTVÍ

Radek Fridrich: Linie S1

Do němčiny přeložila Kristina Kallert Perplex, Opava 2019, 80 s.

Vojtěch Němec

Nejprve kritické přiznání: „vlakovou“ či „drážní“ sbírku Linie S1 Radka Fridricha jsem četl na několik fází, přičemž na prvotní vhléd jsem se nechal zlákat falešným dojmem, řka si: „No tohle, takové publicistické črty, to má být poezie? Neslušel by tomu jiný formát či žánr? A co ta dvojjazyčnost, není to jen úlitba institucím, grantům?“ A přitom ne a ne se začíst do jinak velice útlé

sbírkou, jejíž „materie“ je zmnohonásobená gramáží papíru, vazbou a deskami, aby knihu aspoň trochu připomínala. Když se ale vjemy a dojmy ve mně uležely, přistoupil jsem k Fridrichovým lokálním impresím z lokálky jinak, odstoupen a snad víc v roli cestujícího vlakem. Napodruhé jsem totiž uchopil texty optikou konceptuální, snad vhodnější k recepci sbírky, jak budu ilustrovat dále – a rázem za jazykem spíše okleštělým od beztak omšelé metaforiky jsem spatřoval další a další významy, zkrátka jsem pochopil, že ustavičné předivo „poezie“ se dá vetkat i mimo samotný jazyk a jeho proměny (přitom vůbec nejsem přítelem klišé a banalit typu „život je poezie!“), zvolí-li básník určitý strategický modus.

„Je třeba vidět pod šedý, nic neříkající povrch věcí.“

– Přemysl Blažiček:
Kritika a interpretace
(Triáda, 2002), ze studie
o klasickém básníkově
(1957), s. 11

Proč se však nabízí konceptuální forma čtení: stačí se podívat na řazení textů, jen letmo prolétnout obsahem sbírky, který evokuje neshodavost jízdních řádů, a hned je jasné, že jde o promyšlený systém, jak strukturovat texty do soudržného celku, a zároveň o sugesci (tot' dáno i grafickými „šipkami“ směřujícími od prvního textu k poslednímu), jemně řečeno *navod*, jak číst v souladu s „myšlenou“ genezí textu. Zároveň se tím dává na odiv básníkově profilace coby výtvarníka-samouka, neb konvenční pojetí stránka–text bychom ve sbírce marně hledali, dokonce se i mihne pocta konkrétní poezii (viz vizualizační hříčku „Radebeul-Zitschewig“ – „Linie vinic linie vinic linie vinic...“). Bohemista-germanista Fridrich, mj. nositel Magnesie Litery (2012 za básnickou sbírku *Krooa krooa*), se s tím tolik „nepáře“, jeho tvůrčí typ je spíše *down-to-earth*, je disciplinovaný a umanutý, koncentrovaný na tahy k bráně. A skóruje: pokud celá kompozice sbírky není mystifikace či rozmáchlá stylizace, časové údaje od „7:00“ (které vždy po pár minutách – nahrazující

obvyklou paginaci – signalizují vznik nového záznamu), kdy básník – nebo jeho pomyslné vědomí – vrazil vlakem ze stanice „Schöna“, postupně až do „8:39“, kdy přijíždí do malebného města „Meißen“, mimoděk naznačuje, že sepsání celé sbírky mu trvalo něco přes hodinu a půl. Vřak si také neodpustí v posledním verši: „Právě jsem dokončil knihu a potřebuju čůrat“ (báseň „Meißen Triebisch“). Nezbyvá než dumat: jde o vtipné pohrávání si s otevřeností/uzavřeností díla, nebo se tím lehce ironicky ilustruje Fridrichova tvůrčí suverenita? Nejspíše obojí. S trochou nadsázky lze konstatovat, že básník za 90 minut sepiše a uspořádá sbírku – za 90 dalších minut ji do němčiny přeloží Kristina Kallert (a proč vlastně ne Fridrich sám, když je kovaný germanista?) – za dalších 90 minut ji zkontroluje redaktor, simultánně s korektorem – do 90 minut ji vyplivne tiskárna – za dalších 90 minut ji přelouská čtenář (já?) – za dalších 90 minut sepiše kritik (já?) recenzi na sbírku. Ach tak: literární provoz sakumprásk za 540 minut, literární komunikace v kostce! To je docela povedený insiderský fór, pokud to tak bylo myšleno, a když ne – nevadí, zkrátka zabloudíme do slepých uliček interpretace.

Nechci tu ale přirovnávat poezii Radka Fridricha k sériové výrobě (třeba Andyho Warhola – přeci jen se děčinský básník věnuje taktéž grafickému kumštu, byť docela jiného ražení), zmíněná přirovnání nutno brát s nadsázkou. Chtěl bych se ale vrátit k Fridrichově koncentraci, k oslovení „na první dobrou“: zdá se, že od výmluvného zpřítomňování sudetské mytologie a genealogie jeho dřívějších sbírek (ruku v ruce s Fridrichovými kořeny) se jeho poetika přesouvá k deskriptivním glosám, které v nejlepší formě tíhnou k přesnému pozorování „podstaty“ situací a jevů (viz zejména působivě sensitivní pointu básně „Radebeul-Kötschenbroda“, kde se básník vcituje do právě se rodícího dětského traumatu, navzdory chvilkové ignoranci dospělých, v kontrastu s tím, že citlivá dětská duše si ponese následky na celý život), a ve formách nejhorších se uchylují k „magazínovému“ výrazivu (aniž bych zaznamenal byt' jen náznak ironie při jejich užívání: ohmataný

verš „Tajemné svědkyně povodně“ z básně „Pirna“) a slovníku prostěsdělovacímu, který zdaleka ne vždy sluší básnickému vyjádření. (Pseudo)publicistická rovina textů z *Linie S1* má také dvojí tvář: básně jsou nařaděny prozaizovanými texty, které připomínají deníkové záznamy, nahodilě postřehy z cest vlakem či kolem na cyklostezce. Při četbě se neubráním paradoxnímu pocitu, že „básně“ mají tendenci uzavírat možnosti interpretace, nenechávat prostor k volným rozletům nad textem, zatímco „prózy“ naopak často pracují s nedořečeností, se čtenářským „dopromluvením“.

Ano, paradoxy a koncept a kompozice, to všechno je funkční a podnětné, ale: kde nalézt tvárnou hranici mezi bojem o autenticitu (ztělesněným Fridrichovým „zpragmatictčením“ jazyka; což se dá vyloužit i jako jistá konformita či tendence – takový je totiž soudobý *zeitgeist*, ctěný a opisovaný i jinými výraznými básníky, např. Milanem Děžinským, shodou okolností taktéž severočeského, přesněji roudnického původu; zkratkou řečeno: plivat na hermetičnost Vladimíra Holana, a vyzývat novou-novou věčnost básnického *traktování*), za niž Fridrich platí spíš popisností než sugestivností, a básnickým objevitelstvím. Jako by si básník mezi verši ozřejmoval, že nelze najít kompromis mezi prostou sdělností a nadosobním vytržením – ultimativní Fridrichův pragmatismus, se kterým se ztotožnit nemohu. Ani s ego-dokumentárním gestem, kdy se básníkův cestovatel zapadlým sudetským regionem tiše pohoršuje nad hloupostí a omezeností prostých člobrdů: nevědomky zde vystupují drážní uklízečky, nevzdělané a tupé, ve věku „něco mezi třicátkou a smrtí“ (báseň „Červený vlak“), objevuje se fat-shaming & stupid-shaming v jednom „*Thlustá dívka s tupým výrazem si potichu / opakuje zbývající stanice k hlavnímu nádraží*“ (báseň „Dresden-Zchachwitz“), nebo se mihne podivně zatuchlá, tradicionalistická redukce světonázorů „[...] *zemité zatížení ženy / i vesmírné přesahy muže*“ – jako by žena byla předurčena pouze k plození dětí a kulinářským zázrakům, zatímco muž tvoří dějiny a určuje umělecké trendy... Ach, kdyby byl svět i život v něm tak jednoduchý!

Kdyby se Radek Fridrich býval věnoval čistě básnické tvorbě, a tedy nemusel z ryze pragmatických důvodů učit němčinu na děčinské zdrávce, možná by se stal mytickým akčním hrdinou, ba přímo Chuckem Norrisem české poezie. Třeba ale nakonec budou kolovat v kuloárech vtipy typu „Víte, kolik napíše básník Radek Fridrich za jeden rok sbírek? – Všechny!“, kdo si dovolí předpovídat? Talent, vervu a nápady na to má, přestože spíš hrubozrné povahy, spíš pro obraz ve velkém měřítku, pokulhává v subtilnostech. Jednohubku *Linie S1* se ale nejvíce vyplatí pozorně číst v tom samém vlaku „Schöna–Meißen“, jinak se *genius loci* nezhmotní, snad ideálně v těch samých časových souřadnicích, možná aspoň s letmou znalostí sudetské společensko-politické dekadence. Rozklad myšlení a empatie v celospolečenském kontextu je však téma nad-regionální, ba dokonce téma globální. Chopí se někdy takové výzvy terminátor Fridrich, nebo jako věčný patriot zůstane bloudit v temnotách Sudentlandu?

CESTOVNÍ BÁSNĚ

Radek Fridrich: *Linie S1*

Do němčiny přeložila Kristina Kallert
Perplex, Opava 2019, 80 s.

Ivo Harák

Občas se stane, že se ti některá básnická sbírka zdá důvěrně blízká. Přestože víš, že takto bys to napsat nesvedl – možná právě proto? Pomalu odlupuje kůru, trochu to bolí. Jak vnímáš věci, jaká slova volíš? Kolik (a čeho) si odnášíš ze svých cest, ze setkání s bližními, z mjení se s naprosto neznámými lidmi (ale proč si potom pamatuješ zrovna tuto tvář)? Poezii Radka Fridricha sleduji velmi podrobně a dlouhodobě od jejich knižních počátků (s Tomášem Řezníčkem společně vydané dvoj/sbírky *Druhá strana*) až k vrcholům zvícím Litery za poezii (již Fridrich získal za knížku *Krooa krooa*) v roce 2012... abych poněkud opravil informace uvedené na přebalu Fridrichova aktuálně vydaného opusu

Linie SI. Jejho tvůrce sleduji tedy již drahně let a jsem věru rád, že mne pořád dokáže překvapit (tedy pobavit, tedy přinutit číst pozorně a bezpředsudečně).

„Jestliže se dvě představy zcela neutrální, esteticky neúčinné spojí, vzniká teprve estetický účinek.“

– Přemysl Blažíček:
Kritika a interpretace
(Triáda, 2002), ze studie
o klasickém básníkovi
(1957), s. 21

Nicméně v každém překvapení se skrývá i něco setrvalého (díky čemuž o to více vynikne potom to nové): například krajové ukotvení (vlaková linka, která dala sbírce název, vyjíždí z děčínského nádraží / vlastně z druhdy samostatných Podmokel), vztah k německému jazyku a kultuře (k českým textům jsou zrcadlově připojeny překlady / spíše parafráze Kristiny Kallert, jednu z básní Fridrich dokonce píše přímo v němčině; a konečnou se Linií SI i Fridrichově knize stává Meißer Tribischtal), úsilí o výrazovou i rytmickou sevřenost a přesnost („netečné tečky ovčí“), tendenci k náznakově pointovaným a přece otevřeným příběhům (graduující v jediné Fridrichově prozaické knize, místní pověsti parafrázujícím *Modroretu*); zde nejzřetelnější ve zdánlivých básních v próze, ve skutečnosti mikropovídkách.

Nyní bych mohl dodat, že tou nejzřetelnější změnou by mohlo být, že se ve své nové knížce Fridrich zkrátka vydal na cesty. Ale pak jsem si uvědomil, že mne jako čtenáře vlastně starýho čerta zajímá, zdali byl autor všude tam, kam se dostal jeho text. Přiznávám, že Radek Fridrich to měl ovšem jednodušší než třeba takový Jules Verne. Nicméně bych ještě v témže dechovém proudu měl říci: mnohem podstatnější je zkušenost interního autora – aby spolu s jeho textem čtenář cestoval, rozpoznával, rozlišoval a hodnotil (aby porozuměl, i kdyby neměl pokdy vydat se fyzicky z Děčína do

Mišně). Oč ubylo expresivity, o to přibýlo nyní konkrétnosti až hmatavé. Namísto přírodních či dějinných mýtů je tu přítomnost chvilkového zastavení vlaku v jednotlivých zastávkách: záblesků paměti, krajinných momentek, letmých setkání a stručné rozvahy / meditace nad viděným a myšleným. Tlumená je také obraznost – s vědomím symbolné platnosti (zdanlivě) jen kradí vysloveného („Chlapce a jeho vyděšené hnědé oči, / zakalené strachem a slzami, / jsem ale viděl jenom já.“). Snad bych si mohl vypůjčit slova váženého kolegy o pěši metafyzice. Mluví Fridrichových básní nicméně cestuje vlakem. Mohu tedy nad právě přečtenými verši hovořit o nové exaktnosti naší poezie (jako jsem to kdysi učinil právě nad tvorbou Petra Krále a Josefa Straky)?

Vím, že mi můžete namítnout, zda se nakonec vůbec jedná o poezii tam, kde se toho vlastně mnoho neděje ani po stránce obrazné, ani co se příběhů v básni obsažených týče. Míním, že právě ono jemné odstínění – jednotlivých krajinných segmentů, mihnuvších se postav (jedním či dvěma distinktivními rysy) nebo promluv / výpovědí o konkrétní entitě učí nás přesnějším vidu věci i používání řeči. Zejména tehdy, pokud na skutečnost textem představenou nelze (bez jistého intelektuálního úsilí) aplikovat naši zkušenost s předmětným světem. Například u takového „popelavého ledňáčka neděle“ vede primární netotožnost básnickovy představy / jejího vyjádření s naší zkušeností ke kognitivní aktivitě jdoucí jednak směrem k objektivní realitě (k tomu, jakou je námí vnímána a poznávána; a jak), jednak k jejímu pojmenování jazykem – proměňujícím se v řeč také skrze své ponoření / omytí v literatuře. Vzhledem k výše řečenému tedy můžeme říci, že Fridrichovu poezii lze k pěši metafyzice (nebo nové exaktnosti) přiřadit také skrze kategorii *údivu*.

Nemohu nicméně smlčet dvojí nebezpečí, jež se nad (současnou) poezií Radka Fridricha vznášá. A nemohu smlčet ani to, že jedno i druhé jsem si pro sebe nazval banalitou. Té

první z nich se však Fridrichova rudimentární básnická poctivost zatím úspěšně brání. Nicméně připomeňme: Z uměleckého textu se skutečné dílo rodí teprve spoluúčastí čtenářovou, jeho úsilím vnášet smysl i do (básníkem) nedořečeného. Což může někdy vést tvůrce k tomu, že šetří silami i tvárným úsilím v (ne)dobré víře ve schopnosti čtenářovy. Banalita pak už není vědomě reflektovanou a záměrně utvářenou, ale z básníkovy dopuštění jsoucí. Cožpak tomu u Fridricha občas také není!? – Nuže verše: „Opravené čínžáky, upravené zahrádky, / černá asfaltka, nedělní každodennost;“ pro mne zachraňuje nejen práce s rytmem a významem slov, leč především údiv nad nesamozřejmým spojením „nedělní každodennost“ – rozehrávajícím mnohé možnosti také při reflexi námi jinde spatřené či zažitého. S váháním přece přiznávám, že opakování slova „práce“ v 7. a 10. verši úvodní básně už ale může znít poněkud rušivě.

Co mne však ruší mnohem více, jsou básnické ozdoby a gesta pronikající sem z úplně jiného typu básnění. Problematičnost metafory: „Nádraží je prosklený chrám, / jenž se jak loď odpoutá od břehu;“ tkví v převaze zdobnosti nad významem – založena na věcech veskrze vnějškových nemá nám už co při druhém a dalším čtení nabídnouti. Takové: „Vesmírné přesahy muže;“ jsou pro mne zase více rozmáchlé než smysluplné (můžeme si za nimi představit mnoho stejně jako nic. Obdobně *vyrábění poezie* nalézám také ve dvojverší: „Rýžování zlata slov, / alespoň se o to básní pokusit.“

Neboť báseň buďto básní jest – anebo není (přestože náležitě ozdobena a vpravena do veršů). Prázdno neudrží sebevznešenější masku. A vidoucímu stačí málo („boční vítr naráží do prohnutých skel vlaku“), aby našel. Existenciální dramata, v nichž se na rozličných místech dnes a denně děje svět náš vezdejší. Ale u Fridricha je tu ještě něco (například v básni „Coswig“; ale nejen v ní): tlumená, až skrytá něha – tedy spoluúčast se vším tím plynoucím a (po)míjejícím. Naše jediná naděje?

FILM ↘

NESMRTELNOST MRAVENCŮ

Adam Martinec (režie):
Anatomie českého odpoledne
premiéra 2020

Janis Prášil

Vítěz dvou Českých lvů a Ceny české filmové kritiky¹, studentský snímek *Anatomie českého odpoledne* (2020), zpracovává tragickou událost ze srpna 2018, kdy se v jezeře Lhota poblíž Prahy utopili dva vietnamští chlapci. Média zaujala skutečnost, že záchranná služba byla přivolána až přibližně dvě hodiny poté, co se děti ztratily. Personál koupaliště byl podezříván z rasově motivované laxnosti při pomoci vietnamským rodičům². Student režie na FAMU Adam Martinec neutralizoval rasový aspekt a zprávu z černé kroniky zobecnil na kolektivní obraz současné české společnosti.

S kolektivní postavou pracoval už v předchozím, taktéž dvacetiminutovém snímku *Cukr a sůl* (2018). V duchu estetiky nové vlny v něm vypráví o setkání stárnoucích mužů, již si připíjejí na počest zesnulého kamaráda. Passerovská nebo papouškovská tragikomika přechází i do *Anatomie českého odpoledne*. Drobnokresba postavíček návštěvníků letního koupaliště se však s úderem neštěstí překlápá do hořké satiry ve stylu *Vlastníků* (2019) Jiřího Havelky. Filmová adaptace divadelní hry o domovní schůzi majitelů bytových jednotek vykresluje různé názorové společenské proudy podobně jako mikrosvět letního koupaliště.

Martinec rozehrává mikrosituace, ve kterých zkoumá reakce postav a postupně skládá obraz celé společnosti. Když chce jeden z návštěvníků při nákupu vstupenky rozměnit tisícovku, nezajímá ho, že pokladní nemá nazpět. Ostatní ve frontě mají smůlu a musejí počkat, než se zaměstnankyně vrátí s drobnými a opět otevře kasu. Plavčík místo hlídání vodní hladiny napo-

¹ Český lev za nejlepší krátký film a Cena Magnesia za nejlepší studentský film. Cena české filmové kritiky za nejlepší krátký film.

² MAZANCOVÁ, Hana-BEJŠOVEC, Adam: Neštěstí na jezeře Lhota minutu po minutu: děti byly bez pomoci ve vodě několik hodin. In: *iroz hlas.cz* [online]. Praha, ©1997, 3. srpna 2018 15:08 [cit. 31. 5. 2021]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/jezero-lhota-nestesti-utonu-ti_1808031508_hm

míná mladíka, který využil situace u pokladny a vstoupil bez placení. Tyto banální střety vyjadřují mnohem více než groteskní všednodennost parného letního dne. V drobných konfliktech se zrcadlí portrét roztržité společnosti, která není schopná fungovat jako celek, což se v okamžiku, kdy se u vody ztratí dvě malé děti, projeví jako fatální.

Tragédie vstupuje do rutinní všednodennosti Martincových snímků jako zásah shůry a dodává oběma příběhům osudový rozměr. Životy postav už nikdy nebudou takové jako dřív, podobně jako v dramatu *Šelma* (Fauve, 2018, r. Jérémy Comte). Kanadský krátkometrážní snímek s mrazivou přesvědčivostí popisuje banální odpoledne dvou chlapců, kteří si hrají v lomu, dokud se jeden z nich neutopí. Smrt je u Martince transformační zážitek – může to být dokonce určitý lék na společenské neduhy, tak jako v *Cukru a soli*, kde zpráva o vážné nemoci jedné z postav vyvolá kolektivní empatii. *Anatomie českého odpoledne* zůstává v prognóze o zlepšení mezilidských vztahů a poměrů ve společnosti realističtější. Tentokrát totiž šlo lidské tragédii zabránit. Nikdo za ni však nechce převzít odpovědnost. Plavčík se bojí o své místo a přihlížející jsou rádi, že neštěstí nepotkalo je. Jediným, kdo se zoufalou matkou upřímně soucítí a nemyslí jenom na sebe, je pokladník.

Jak *Anatomie*, tak *Vlastníci* přicházejí s obrazem společnosti selhávající po stránce individuální i kolektivní. Když Martinec mluví o „nedostatku sounáležitosti, respektu, slušnosti, nápomoci nebo taktu“³, popisuje svět bez morálních autorit, které by udaly směr názorově roztržité společnosti. Je to svět jedinců uzavřených ve své komfortní zóně, následujících pouze vlastní cíle a distancujících se od všeho, co se jich přímo netýká. Je to i svět chybujícího systému, v němž se autority navzájem kryjí a odmítají převzít odpovědnost za své činy. Jako by se současná společnost v reakci na zkušenost s totalitou pouštěla do opačného extrému. Místo autoritářského režimu, jenž potlačuje individualitu a hlásá jedi-

nou pravdu, máme společnost relativních faktů a jednotlivců, kteří nerespektují pravidla a nejsou schopni fungovat jako celek. Mezi různými názorovými skupinami zeje stejná propast jako mezi zaměstnanci koupaliště a jeho návštěvníky. Není žádné „my“, jenom „oni“. Erik Tabery píše v *Opuštěné společnosti*, že takto se dá fungovat jen ze setrvačnosti, dokud se neobjeví překážka a společnost se nezačne hroutit⁴. Otázkou je, jaká další tragédie musí přijít, aby se lidé znovu sjednotili a usilovali o stejný cíl, tak jako v roce 1938, 1968 nebo 1989.

Přes kritický pohled zůstává Martinec ke svým postavám empatický a respektuje je, protože si každý tak či onak vleče břímě smrtelnosti. V *Cukru a soli* nesou pozůstalí na ramenou pokácené stromy, jako by to byly jejich vlastní rakve. Dav, který v *Anatomii* po tragické události opouští koupaliště, představuje podivný „pohřební průvod“. Někdo je smutný, jiný má v tváři zamyšlený nebo úlevný výraz, a někdo nezávažně konverzuje. Jako bychom sledovali průvod masek, přehlídku kolektivního lidství, které se cynicky vysmívá smrti. Průvod pozůstalých zosobňuje lidské mraveniště fungující na principu kolektivního přežití. Někdo zemřel, ale spousta jiných žije dál.

UMĚNÍ REZONANCE

Hana Slavíková: Cine teatro Saura. Putování filmovým dílem Carlose Saury
JAMU, Praha 2020, 366 s.

Janis Prášil

Publikace Hany Slavíkové *Cine teatro Saura. Putování filmovým dílem Carlose Saury* stěžejí dostojí nárokům kladeným na akademický text jak z hlediska struktury a formálních náležitostí, tak obsahu. Autorka dílo španělského tvůrce nahlíží zúženou optikou, která příliš nebere v potaz hlubší historické, politické či produkční podmínky ani kontext regionální či mezinárod-

ní kinematografie. Text sice člení přehledně na kapitoly, v nichž se chronologicky věnuje jednotlivým filmům, kniha však funguje lépe jako sborník statí než jako kompaktní celek. Při objemu dvačtyřiceti děl, dokumentem *Cuenca* (1958) počínaje a snímkem *lo, Don Giovanni* (2009) konče, je nezbytností „dějový oblouk“, který by čtenáře posunul od analýzy k syntéze; zde však chybí. Argument, že díla ze sedmdesátých let dostala výrazně větší prostor, protože jsou autorce bližší, nemá s objektivním přístupem mnoho společného. Čtení neusnadňuje ani ne příliš pochopitelná absence českých distribučních názvů. Ty se vyskytují jen zřídka a namátkově.

Hodnotit *Cine teatro Saura* čistě akademickými měřítky však podle mě není zcela fér, protože Slavíková již v úvodu upozorňuje na to, že sama Saurova tvorba vyžaduje



specifický přístup. Dílo filmového tvůrce definuje jako živý a proměnlivý organismus, který se vymyká schématům a překračuje hranice žánrů i času. Je to labyrint, v němž je lepší se ztratit než se jej pokusit zmapovat, protože v jeho hlubinách můžeme nalézt něco nového nejen o filmech, ale i o sobě. Autorka si tak vytyčila nesnadný úkol přiblížit dílo, jež se jakémukoli přiblížování v podobně zkreslujícího zjednodušení brání. Právě *artistic research* (s. 10), tedy výzkum umění nebo výzkum uměním, má představovat analytický nástroj, který se tomuto zjednodušování dokáže vyhnout a umí zachytit dílo v jeho komplexnosti.

Principem zkoumání umění prostřednictvím jiné umělecké formy je trans-medialita. Upozorňuje na ni již název publikace, odvozený od pojmu *cineteatro* označujícího prostor, v němž jsou diváci vystaveni jak filmovému, tak divadelní-

mu prožitku. Slavíkové však nejde o tranzici mezi filmem a divadlem, ale o přenos mezi obrazem a slovem. Dala si za úkol literárními prostředky navodit stejný prožitek, jaký by si divák odnesl z obrazů promítaných na filmové plátno. Vystavuje se tak nebezpečí vzniku mechanicky popisného textu. Tomu však zabrání barvitý sugestivní jazyk, jímž Slavíková dokáže malovat v lidské mysli. Daří se jí evokovat krajinu, atmosféru nebo pocit. Obdivuhodné jsou její psychoanalytické schopnosti a cit pro rozkrývání významové roviny a funkce postav, dějů a míst.

Výzvou pro převod filmové řeči do literární jsou Saurovy taneční filmy, počínaje *Krvavou svatbou* (Bodas de sangre, 1981) v kapitole „Nové možnosti dokumentu, teatralizace Carlose Saury a kinematografizace Antonia Gadesa“. U díla, které se obejde bez dialogů a vyjadřuje se především obrazem, pohybem a hudbou, se Slavíková zaměřuje na stylistické postupy. Na práci s prostorem a časem dokládá, jak jsou taneční a výrazové prostředky importovány do filmového obrazu. Nejedná se však o stylistickou analýzu v akademickém smyslu, zahrnující měření délky záběrů nebo popis způsobu rámování. I tentokrát autorka interpretuje vizuální formu obtěžkanou psychologickými vrstvami.

Cine teatro Saura se nejlépe čte jako pomyslný dialog dvou tvůrců. Dramaturgyně, scenáristka a autorka rozhlasových her Slavíková se setkává s režisérem Saurou jak v tématech, tak v přístupu ke světu. Oba se zabývají tvorbou na pomezí dokumentu a fikce, zkoumají fenomén paměti a mají podobnou averzi ke zjednodušujícímu škatulkování. Mnohem více jim vyhovuje kreativní přístup a možnost interpretace. Vzájemnou rezonanci umožňuje i historická zkušenost obou tvůrců. Slavíková svůj výklad opírá nejen o osobní prožitek *genia loci* a španělské kultury, ale i o trans-kulturní zkušenost Evropany s diktaturou.

Všimá si, jak Saura nonverbálními prostředky externalizuje vnitřní

3 JIROUŠEK, Martin: Sošku Českého lva má letos i filmář z Krnova, zaujal snímkem o tragédii. In: *idnes.cz* [online]. ©1999, 3. dubna 2021 15:30 [cit. 31. 5. 2021]. Dostupné z: <https://www.idnes.cz/ostrava/zpravy/rozhovor-adam-martinec-cesky-lev-anatomie-ceskeho-odpoledne>. A210331_145101_ostava-zpravy_woj

4 TABERY, Erik: *Opuštěná společnost: česká cesta od Masaryka po Babiše*. Paseka, Praha 2017.

tlak, který se prolomuje do otevřené agrese (s. 257). Načrtává možnost univerzálního čtení snímků jako *Hon* (La caza, 1966) nebo *Anna a vlci* (Ana y los lobos, 1973) napříč regiony a kulturami se stejným historickým traumatem. Téma útlu a smrti se přenáší z generace na generaci a vytváří iracionální napětí, z něhož se rodí násilí. Jako příklad diktatury autorka interpretuje v Saurových dílech i náboženský dogmatismus vedoucí k patologickým jevům a deformující lidské vztahy. Vnímá Saurovu potřebu „ohledávat neuralgické body španělské společnosti“ (s. 345) a sama ohledává proměnlivé, obtížně uchopitelné, přitom však bytostně přítomné jevy, které formují historickou zkušenost.

Slavíková je ideální diváčkou Saurových snímků. Díky vnitřní rezonanci s tvůrcem dokáže rozkrývat symboliku díla z kulturně odlišného prostředí a jako spisovatelka je dostatečně vybavená k reflexi viděného. Zbývá otázka, kdo je ideálním čtenářem její knihy. Je evidentní, že *Cine teatro Saura* má blíže k eseji nebo úvaze než k odborné studii. Nepředstavuje základní zdrojový materiál jak filmografický, tak kontextový. Naopak přínosný je jako dílčí studie a inspirativní četba, kráčející ve stopách uměleckého psaní o filmu.

CESTA DO PLYTKÉ HLOUBI VARŠAVSKÉ NOCI

Jakub Žulczyk: Oslnění světlem

Z polštiny přeložili Michael
Alexa a Jan Faber
Protimlív, Ostrava 2020, 496 s.

Pavel Ctibor

Napínavý příběh z drogového prostředí. Vlastně drogového... všem aktérům jde jenom o peníze, o velké prachy, a kokain je prostě palivo, díky němuž fungují nezastavitelným způsobem, bez jakého by ty peníze byly o hodně menší, ale hlavně bez jakého by se snižovalo tempo akčního děje knihy. Energie ženoucí děj kupředu je sama „kokainová“, ale krom příležitostného pocitu „ledu v žaludku“ hlavního hrdiny Jacka

a občasně zmatenosti jiných postav, jež se méně ovládají, nám o účinku drog mnoho sděleno není – to spíš čtenář ocení skutečnost, že kurs polského zlotého ku české koruně se od doby sepsání tohoto románu po dnešek moc nezměnil, a může si tak udělat snadnou představu o výši jednotlivých transakcí, čímž se uměle napomáhá ději k napínivosti i tam, kde by to jinak bylo celé trochu kokainisticky upoceně.

Razítko na obálku

Herec Kamil Nozyński na titulní stránce je skutečně výstižným Jackem. Však hrál tuto postavu v osmidílném seriálu televize HBO. Je zvykem u pop-literatury dát na obálku knihy fotku z filmu, který byl podle ní natočen. Vzniká tak efekt rekurzivní sugesce, díky níž se čtenář neubrání představovat si titulní postavu právě takto. Sekundární pramen je podstrčen pod samo zřídlo primárního a audiovizuální pořad dává hodnotné literatuře, s jakou jsme zvyklí si jméno ostravského nakladatelství spojovat, tentokrát drobný kopanec „pod čarou ponoru“.

Protimlív hlavního antihrdiny

V mnoha ohledech je tato kniha *Vekslákem* (Mladá fronta, 1988) Pavla Frýborta, jen posunutým co do místa (i státu), času (i společenského zřízení) i co do hlavního předmětu finančních čachrů, ovšem typologie zločinců a jejich vzájemného potykáni se je značně analogická. Přijmeme tedy premisu, že Žulczykův antihrdina je dumařejším člověkem než ten Frýbortův. Kde ale Frýbortův lehce křupaný humor vekslákov romského komplice Lájoše ukazuje určitý svěží odstup autora od postav, v Žulczykově podání je úpornost v počínání si hlavního hrdiny, s níž bere všechno vážně, sebe nejvíc, drobet těžkopádná. To nemá znamenat nedostatečnou čtivost, jen by kniha mohla mít například tři sta stran místo pěti set – tak složitě větvený ten hlavní příběh zas není – a čtenář by zůstal ušetřen mj. četných vsuvek, kdy Jacek filosofuje nad svou úlohou ve světě, svárem dobra a zla, a pochopitelně se ničeho směřodatného nedobírá.

Sem tam se blýskne inspirativní „célinovský“ postřeh, jako ten o li-

dech-omalovánkách. Nejen z toho důvodu, že naprostá většina děje se odehrává v noci, nabízí se hledat jednu z velkých autorových inspirací u Célinovy legendární *Cesty do hlubin noci*. Název knihy poukazuje k umělému světlu velkoměsta, popřípadě snad k zářivě bílému čistému kokainu, rozhodně ne k dennímu světlu – však se děj odehrává v sychravé prosincové Varšavě, kde krása čehokoli, nadto vykreslená slunečním svitem, prakticky nepřichází v úvahu. Dále samozřejmě nelze opominout Goethova *Fausta*, odkud si různé prvky „svádění ďáblem“ a podléhání mu berou mnozí autoři románů o podsvětí, Žulczyka nevyjímaje.

S napětím se tu zachází vcelku obratně, freneticky akční scény jsou prokládány hojnějšími pomalými akčními scénami plnými dusné atmosféry a napjatosti gradované drobnými náznaky, jak se někdo s pistolí v ruce zatvářil výhružněji než před minutou apod. Vytváří to plastický dojem nelineárně tekoucího času, odpovídající prožívání odlišných situací, včetně krizových.

Katarze se dostavuje v závěru – Jacek nechává kamarádku Pazinu odcestovat do Argentiny na svoje útraty, poté co vymyslel, jak tam poletí spolu, když předtím téměř od začátku knihy, zhuštěné do necelého týdne děje, intenzivně sní o tom, že takto odcestuje sám a konečně si vyčistí hlavu, tj. zatáhne temné závěsy hotelového pokoje a bude spát a spát. V jeho spánku má varšavské podsvětí konečně přestat existovat, což se ve snech, tu a tam roztroušených po knize, zákonitě moc nedaří. Pazina odlétá a Jacek přistupuje na nátlak, ba nejhrubší vydírání, jednoho z hlavních bossů galérky, aby pro něj hned od zítra pokračoval v obchodování s drogami. Svou blíženkyni ale Jacek odesílá do dále, aby se mu stala zhmotnělou vizí a nadějí, že lze – jednou, možná, nějak – skoncovat se špinavou kariérou, vystoupit z jámy lvové a vést na jiném konci světa prostý nezkažený život.

Výborná je práce obou překladatelů, nad níž čtenář naprosto nerozezná, kde skončil svou práci jeden a začal druhý. Na s. 298 se objevuje slovo „Protimlív“. Učinit něco nezištně-

ho je v mysli hlavního hrdiny protimlívem. Tohle možná vyhecovalo stejnojmenné nakladatelství k zařazení téhle knihy do edičního plánu.

Romantika smirkového papíru

Sem tam narazíme na deficit realističnosti v příběhu, jinak se honosícím ambicemi nic nepřikrašlovat. Hrdina Jacek přichází za svou někdejší, Beatou, a ona mu pošeptá „*o jed' mě*“. Hrdina se do toho dá – vypravěčovými slovy „*přiráží po padesáté, po dvousté*“. A to už vystřídali několik poloh. – Přičemž je v ději řečeno, že předtím nebyl se ženou nejméně čtyři měsíce, ba nejspíš i déle. Čili kdyby autor zápletku nadměrně neromantizoval, musel by posmutněle přiznat, že hrdina „se udělá“ nesrovnatelně dřív, jsa rozrušen a vydrážděn až do nelidské míry. Leda snad, že by byl orientálním „penilním umělcem“, co trénuje denně s pomocí šmirglpapíru. A to ani nezmiňujeme psychickou trýzeň, kterou si s touto bývalkou připravují v celé knize v řadě drobných motivů a v téhle scéně asi nejvíce. – Tahle zde zmíněná sexuální eskapáda nemá být vytržena z kontextu, jako není ani v knize zmiňované vzpomínání galérkového bosse na „*holky s pytlí-kama*“ v thajském veřejném domě, s nimiž se „*šuká nejlépe*“ – což má ve čtenáři posílit dojem jeho perversity (v seriálu televize HBO je ovšem tato replika přeložena jako „*holky s pinďourama*!“ – tak kdo má pravdu?). Zkrátka perverze, romantično, sentiment (poslech Bachových *Goldbergovských variací* v taxíku, kokainem nafrcaní reklamní agenti poslouchající staré kousky od Bowieho) jsou zde používány libivým stylem. I celé to temno musí být nějak ornamenticky líbezné, nikoli pouze „funkční“ – prostě máme zde co do činění s balancováním na hranici kýče, literárního mainstreamu, čtiva. Je to zvládnuté čtivo, nenudí; naznačené nešvary mediálního světa, politiky a byznysu neurazí, ve zpanštělém televizním intelektuáloví Fajkowskiém můžeme vidět i v českých poměrech někoho jako Železný z Novy či snad Soukup z TV Barrandov, mohl by být z obdobného těsta a nemusel. Východoevropský prostor má zkrátka své šablony a memy, demony svých privatizací a rozkrádaček, blábolivé rozdavače mouder z ne-

dělních politických TV debat. To je v Žulczykově fabulačním příběhu připomenuto pouze decentně, bez adresného označení osob a souvislostí. Deziluzivnost kontra iluzivnost textu jsou vybalancované s kalkulem aspirací na bestseller. Prostě zdařilý žánrový opus bez většího nároku na uměleckou autenticitu vyjádření.

PŘEMÍTÁNÍ MEZI PŘISTÁNÍMI

Matěj Hořava: Mezipřistání
Host, Brno 2020, 136 s.

Vladimír Novotný

Není divu, že o druhé prozaické knížce Matěje Hořavy *Mezipřistání* vychází jedna recenze za druhou, jakož není ani divu, že se ve všech objevují „naše dvě otázky“. První se týká autorovy identity (je to pseudonym či nikoli, kdo je ve skutečnosti tento záhadný literát? opravdu je ze severních Čech?), ta druhá, méně mediální, se táže, zda je spisovatelova druhotina „lepší“ než jeho prvotina, případně není-li „horší“, v čem mezi nimi případně tkví hlavní nebo výrazný rozdíl, pokud se ovšem nějaký skutečně dá stanovit. Odpověď na první otázku je spjata s nakladatelským i autorským tajemstvím, jež je záhodno respektovat – a druhou odpověď není zapotřebí se za každou cenu zatěžovat. Vždyť mnozí (možná) spisovatelův debut *Pálenka* (2014) doposud nečetli. Nyní ale dochází na nové kritické i čtenářské mezi-*přistání*.

V povídkovém cyklu *Pálenka*, v takřčených „prázích z Banátu“, se psalo nejenom o Banátu a podobné je to i v *Mezipřistání*: to se odehrává v různých evropských časoprostorech, dokonce i v českých zemích, poněvadž však v mytické, leč v dobových mizériích žijící kavkazské Gruzii. Kratičká anotace praví, že v této knize „*osamocení hrdina zamíří jako vyučující na univerzitu v Tbilisi a bydlí na tamním zašlém sídlišti* [má jít o Varketili – zná tu lokalitu u nás někdo? – pozn. aut.], *ale ani zde není schopen uniknout úzkostem a skepsi*“. Namoutě. Proč

by také za neutěšeného stavu gruzínské society s mračny Putinových tanků a hybridních hrdinů na severní hranici země měl prozaik na březích Kury bezstarostně unikat zmíněným úzkostem a uvedené skepsi? Nejen to: dokáže si v současnosti někdo v české kotlině představit, jak to chodí na tbiliské univerzitě? Nemluvě o tom, že živobyť na velkoměstském sídlišti může představovat exotiku nejexotičtější a kolikrát i tajemství nejtajnější (vždyť neznáme tamější mentální souvislosti), jakkoli s bezpočtem záporných znamének.

Může, ba může, záleží však na způsobu vyprávěčova podání, v prvé řadě na míře určité podobnosti, ne-li dokonce částečné totožnosti vyprávěče s autorem, připomeneme-li si tyto literárněteoretické kategorie. Přistoupíme-li na možnost, že kráčí o nemálo autobiograficky temperované líčení cest tam a zase zpátky, nejde-li v tomto případě poněvíc o cesty zpátky a zase tam čili především od sebe samého k sobě samému, bude rozhodující, přijmeme-li nebo nepřijmeme-li tento sebezpytavý či sebezpovědní prozaikův gruzínský narativ. Hledáme-li k němu náležitý a dostatečně věrohodný interpretační klíč, zdá se, že byl již literární kritikou (konkrétně Radimem Kopáčem v *Lidových novinách*) nalezen nebo vysloven. Kopáč totiž poněkud bezohledně, leč i ohlížeje se na specifické atributy zvolené, snad vskutku světoživotopisné postavy, neslitovně konstatuje, že Hořavův vyprávěč je musilovský „*muž bez vlastnosti*“. Čehož si povšimla i Blanka Činátlová v A2. Jenže nejen to: především je to muž bez domova, muž co chvíli žijící v cizině, muž, který se „*motá realitou*“ od jednoho místa a člověka k jinému místu a člověku. Konečný Kopáčův verdikt je neúprosný: *prý u Matěje Hořavy jde o motání, které není vývojové, nýbrž zacyklené*.

Pokud by si ale obec recenzentská s Hořavovou knihou nevěděla zvlášť rady (byť k tomu nemá valně důvodů), mohla by se nadechnout a vnést do všeho nejjasnější jasno díky redaktorovi této knižní novinky, moravskému prozaikovi Janu Němcovi. Ten bez oka mrknutí sděluje veřejnosti, že „*nikdo*

v české literatuře nepíše tak poetickou, rytmickou a obraznou prózu jako Matěj Hořava“. Budiž, každý má svůj názor a redakční gusto. Navíc redaktor Němec ještě svůj téměř komerční chvalozpěv nedopěl a už dále ódicky na vědomí dává, že *prý „nestává se mi často, abych se cítil vysloveně poctěný, že mohu nějakému rukopisu posloužit redakcí“*. Zkusmo by se dalo opáčit, že naopak coby vysloveně nepoctěný si mohl připadat citovaný kritik dumaje, jak se dá tomuto titulu posloužit recenzí a rozepsat se o stereotypním autorově líčení bezbřehého všednodenního zoufalství, jakož i o tom, že prozaikova řeč je nervní, trhaná a rozostřená a že *prý* také celý život Hořavova hlavního hrdiny je „*takový trhaný, potrháný, roztrhaný*“, zvláště když v knize, oceňme kritikův postřeh, chlast teče proudem, a tudíž „*pítí spouští komunikaci*“.

Podstatnější je zjištění, že serióznější literární kritika (raději pomejme amorfní časopisecké a nakladatelské podbízivé anonce) je vůči spisovatelově prozaické druhotině mnohem zdrženlivější. Konstatuje sice leckteré podobnosti s prvotinou, zdá se však, že z nich již jako by vyprchal někdejší řeřavý existencialistický opar. Mluvílo-li se svého času o Hořavově „*ostrosti a přesnosti*“, s níž pojmenovával zejména vlastní myšlenkové stavy tváří v tvář dosavadní životní zkušenosti a zejména blížícím se Kristovým rokům, nyní se uvedená ostrost jeví poněkud přitupělá a ona přesnost tentokrát nemálo rozmlžená. Je to dáno pouze psychologickým ústrojenstvím vyprávěčovým nebo obzvláště stavem světa, stavem myslí a stavem věcí soudobé civilizace? Rozuměj té civilizace, před jejímiž všudypřítomnými běsy, leč i nevyzpytatelnými anděly se z pohledu prozaika nelze nikam ni někam uchýlit, at' již spoléháme na své mužné vlastnosti, anebo na svou mužnost bez vlastnosti? Jak to rozpoznat v autorových epizodách či příhodách mezi samými trsovitymi mezipřistáními?

Nemluvě o tom, že Matěj Hořava v *Mezipřistání* promlouvá přímo jako posedlý sběratel rozličných příhod a epizod, on sám však zůstává v pozadí, vskutku jakoby očitý svědek (možná spíše posluchač) bez vlastnosti, jistěže záměrně jako-

by bez vlastnosti. Zpodobuje tříšť světa a individuálních osudů, aniž by v náznaku připouštěl nějakou obecnou harmonickou disharmonii nebo disharmonickou harmonii nynějšího civilizačního veškerenstva. Není divu, že z prožitků a z paměti vyzdvihuje spíše historie a historiky pochmurné a tísňivé, u nichž na pořad nalézá jakéhosi společného jmenovatele. Zdánlivě až poněnáhu, ve skutečnosti už od počátku se jeho způsob vyprávění promítá do symbiózy nejrůznějších stylových narativů. Víc než o portrétování jednotlivých lidiček potrefených geopolitikou i vlastní disparitností usiluje o vylíčení plus o záznam setkání s těmito lidičkami. Nevzejdou však z toho žádné hrabalovské hovory lidí, leda snad Hořavovy minimalistické hovory o lidech. Zpravidla na jedno téma, obvykle o souměřitelném životním pocitu, ovšem nejčastěji, ačkoli vesměs nepřímou, zvláště o sobě.

Co Hořava neseписuje a co po něm nikdo nemůže žádat, to je svého druhu beletrizovaný kulturní bedekr. K tomuto žánrovému pokusu se cílevědomě obrací zády a s chutí rozvíjí existencialisticky laděné minipříběhy ze vzdálených zemí. Nicméně je zřejmě škoda, že do jejich historie či kulturních dějin aspoň krapítkem nezabrousí,



ačkoli co post-existencialisticky se stylizující literát přemítá o světě tváří v tvář lidem s jinou mentalitou, s jiným náboženstvím, s jinou filosofií vůle a poznání. Natož aby zavadil o gruzínskou literární kulturu či namátkou o tamějšího literárního světce Šothu Rusthaveliho: nic z toho netvoří ani záminku pro neustálá myšlenková mezipřistání. Pak se ale může stát, že autorovy meditace vynívají přesvědčivěji, když se týkají kupříkladu Padrt'ských rybníků nebo života v Moravském krasu. Gruzie je jen exil. Sice se prý během působení tam vypravěč obstojně zdokonalil v liturgické gruzínštině, to ale asi jen proto, aby mohl utěšeně bloudit v nesrozumitelné řeči. V češtině nebloudí ani v nejmenším: tou dýchá z jarých slovesných plic.



PŘEKLADY A PŘEZÁPORY ↘

STŘEDNÍK JAKO CASUS BELLI?

Robert Svoboda

Hotovo, odfrkne si překladatel, zklapne laptop, otře si krůpěje potu z čela, a pokud mu štěstí přálo a nezvrhl loktem, jak se vesele točil na ergonomické kancelářské židli, šálek s ledovým zbytkem kávy, kopne do sebe ten poslední hlt, který se už chystal vyschnout.

Hotovo! Zní to povzbudivě, ale je v tom velká nadsázka. Euforie první chvíle po poslední tečce. Teď to přece teprve začíná. Na hotové rukopisy čekají redaktoři!

Redaktorky a redaktoři vytvářejí z rukopisů knihy. Mám rád redakční prostředí, i když dnes už si ho my překladatelé příliš neužijeme. V naší branži se odedávna pracuje na dálku neboli *on-line*. Nakladatelství se zmenšují – až na pár výjimek, které naopak začasté rostou –, vznikají nová, rovněž převážně malá, s jedním či dvěma stálými zaměstnanci a zároveň majiteli. Ne všichni mají možnost, ba někdy ani chuť, zaměstnávat redaktora. V důsledku toho chodí po světě námezdní redakční lid sestávající z ostržilých legend oboru, jež včas dosáhly důchodového věku, respektive z osob, které ještě neměly čas stát se legendami, byly totiž z nějakého toho většinou rybou pohlčeného či úplně zaniklého závodu propuštěny. Staly se z nich OSVČ a redigují, co jim kdo zadá. Nebo udržují přátelské vztahy s určitými nakladatelskými domy, pro něž pracují víceméně pravidelně, leč externě. Případně jsou nakladateli vyhledávány jako znalkyň/znalci některého – obvykle méně frekventovaného – jazyka, z něhož též zhusta překládají... Dojem z dnešní situace je poněkud chaotický. Nakladatel dělá redaktora, bývalý redaktor dělá nakladatele, někdy dělá nakladatele i překladatele, ale překladatel se může zhostit i úlohy redakční, neboť je poslán na jiného překladatele, který možná, ba s dost velkou pravděpodobností, bude za

nějakou dobu na oplátku redigovat jeho překlad.

Pro překladatele, který právě zklapal ten svůj laptop a nyní odfrkává, nemusí být výše nastíněná situace vysloveně nevýhodná. Dovolu mi konstatovat, že ve své osobní praxi jsem dosud nenarazil na nakladatelství, které by na fázi zvanou „redakce rukopisu“ rezignovalo nebo se jí snažilo obejít. Často se však stává, že nakladatelský dům, sám neoplyvaje potřebnými posilami, požádá o tip na redaktorku/redaktora přímo překladatele. V tom případě je výhoda, máte-li v záloze (v hlavě, v notýsku, v telefonu) člověka pracujícího pro různá nakladatelství, s nímž si mimořádně dobře rozumíte. S nímž jste opravdu na stejné vlnové délce. Člověka, který má zároveň redaktorství takřkajíc v krvi.

Takový člověk nehledá (jen), kde co neklape, ale chápe danou knihu jako celek, dá si práci s pochopením autora a překladatelova přístupu k překládanému textu. Díky tomu dokáže vyhmátnout přesně ta místa, která jsou opravdu problematická. Vycítí, s kterým výrazem jste se řadu dní, ba týdnů, marně potýkali, jeho český ekvivalent jste celou dobu měli na jazyku nebo se skrýval kdesi pod klávesnicí vašeho počítače, a přesto jste nakonec použili slabší náhražku, neboť vám vytrvale unikal. Ten člověk vám jej najde a nabídne. Nevyškrťává vám mechanicky přechodníky a jiné archaismy (zastaralé!), ale uvědomuje si jejich dnešní funkci, jejich ironický podtón – přičemž dohlíží, abyste to někde nepřepískli a text neztratil balanc. Zachovav podivnosti úmyslné a funkční, neomylně vyznačí podivnosti nechtěné a nepatřičné. Objeví místo, kde jste, zapleteni už příliš dlouho do dvou jazyků najednou, najednou ztratili jistotu, zdali použité řešení je skutečně české, nebo zda svévolně počesťujete cizojazyčný idiom. Spolu pracujete-li pravidelněji, brzy zná váš styl a typ autorů, ke kterým tihnete.

Těžší pořízení je s člověkem, kterého si můžeme představit jako chodící *Pravidla českého pravopisu*.

Toho vám ale obvykle přidělí nakladatelství z vlastních personálních zdrojů či osvědčených kontaktů; pokud je k tomu nevedou vysloveně jazykové důvody, jde zhusta o korektorky/korektory dočasně pověřené redaktorskou funkcí. Některá nakladatelství obojí směšují, a to ne vždy jen z nutnosti. Mezi redakcí a korekturou je však třeba dělat rozdíl, korekční přednosti jsou jiné. Člověk korigující rukopis ctí pravidla i *Pravidla* a jeho cílem je v záplavě písmenek „korekční ským okem“ odhalit překlepy, gramatické a pravopisné chyby. V tom by měl být nepřekonatelný, ale není šťastné, považuje-li za svou věc, aby se pozastavoval nad případnými autorovými excesy, nad svéráznými spisovatelskými prostředky, nad obrazy či výroky, které se mu v intencích jeho předpisovosti zdají být nesmyslné nebo přinejmenším „odtržené od reality“. Nejsme v obecné škole, aby paní učitelka četla text jako slohové cvičení a přistihávala křídýlka spisovatelově – podle ní „nemístné“ – fantazii... Někdy ale taková paní učitelka dovede vyvést z konceptu i překladatele přesvědčeného, že už ho nic nemůže překvapit.

Pisatel těchto řádků nedokáže zapomenout na redakční glosu: „V našem nakladatelství nepoužíváme středník.“ Šlo myslím zrovna o tu knihu, ve které autor rozvíjel teorii, že středník je typicky střeoevropským diakritickým znamením. Co teď? Vědí o středníkové prohibici i zahraniční autoři? A proč zrovna chudák středník? Komu se znelíbil a z jakého důvodu?

Věc se našťastí rychle urovnala – paní nakladatelka vzala středník v ochranu a svět se nezbořil. Teď už mě ale fakt nic nepřekvapí. Kdyby někdo příště náhodou brojil třeba proti Q, #, W nebo &, uvidí na mé tváři kamenný výraz neodrážející ani tu nejmenší emoci.

STAŘÍ PSI ↘

STAŘÍ PARDÁLOVÉ, VELEBNÍ KMETI

Jan M. Heller

*Literární historie má ráda epochy.
Literární kritika má ráda relace.*

To není snaha navázat na dlouhou řadu pokusů aforisticky vykázat dotyčným disciplínám patřičné meze, ale naopak si je vzít na pomoc při vykolíkování terénu pro úvahy, které budou na tomto místě následovat. Každý, kdo se kdy zabýval literaturou, i tou úplně nejčerstvější, narazil – někdy s překvapením – na to, co to vlastně znamená, pokusit se zmrazit přítomný okamžik. Stačí si napsat do tabulky pod sebe letopočty a přidávat díla a události: Napřích přestřižená historická linearita se zjeví v podobě skvrn různých tvarů a barev na Petriho misce, z nichž některé se budou dotýkat, některé překrývat, jiné nebudou vykazovat ani podobnost, ani dotek. Při bližším pohledu pak identifikujeme jejich trvalost, možná i trvanlivost: Zbaveny historického kontextu promlouvají jinak než v podobě monografických kapitol v akademických dějinách či učebnicích. Nepustit ze zřetele obojí je těžké, ale přesto se o to pokusíme. Řeč bude o autorech nejstarších generací, kteří svými díly promlouvají do naší současnosti.

Situaci naopak ulehčuje fakt, že tu nepanuje podobná takřkajíc epistemická nejistota jako u produkce mladé, natož úplně nejmladší: Lze se opřít o solidní, i když vysmívaný fundament zvaný „život a dílo“.

Celé to samozřejmě komplikuje otázka hodnoty. Určovat kánon bylo tradičně v kompetenci historiků, ale naštěstí to platilo – nutno podotknout, že celoevropsky – zhruba do mytických devadesátek. Debaty o hodnotě se u nás v poslední době vedou stále znovu, nejbolestivěji – aspoň jak já to vnímám – skryté za tématem tzv. mainstreamové prózy, s níž si zřejmě neví rady nikdo. Zároveň se zdá, jako by příslušnost k zasloužilé generaci byla hodnotou už sama o sobě. Ne snad proto, že by tu rozhodoval setrvačný étos rozdělené předlistopadové společnosti, ale spíš prostě z úcty. Dobře je to vidět u některých ostře sledovaných literárních cen. Stalo se v poslední době několikrát, že rozhodnutí jejich porot (a výsledky čtenářských hlasování, abychom byli spravedliví) vzbuzují otázku, jestli vlastně není cena vlastně udělována nikoli za nominovanou knihu, ale za celoživotní dílo. A jen na dokreslení: Kdo jiný zahýbal v posledním roce domácí literární scénou, třebaže zprostředkovaně, více než – Milan Kundera?

Není však nutné komplikovat si věc ještě víc, než sama vyžaduje. V následujících úvahách zůstane

mnoho zjednodušeného a mnoho opomenutého. Pokusíme se sledovat několik žijících autorských osobností, které částečně patří už zaslouženě do literárního kánonu, ale stále aktivně tvoří. Přitom nepůjde o prověření apriorních hodnotových tezí viz výše, – ale o proměny jejich poetiky a zejména o to, jak tato poetika vstupuje do souřadnic, které vyznačují dobu naši. Podle různých interpretů z řad kritiků i akademických literárních historiků to může být – namátkou – protipól undergroundové spontaneity a řemeslné ukázněnosti či postmoderní rozjívěnosti a (neo)realistického faktografického konzervatismu. Totéž platí o tematické složce děl: Možná že se díky takto nasvícené perspektivě najdou dosud jen mimoděk zahlédnuté souvislosti. Myšlenkovým horizontem může být přechod od bilaterálního světa k multilaterálnímu, společenskokritická funkce literatury (pokud se ještě lze shodnout, že literatura nějakou takovou „funkci“ má) nebo trvalý, třebaže všechno jiné než nekomplikovaný vztah k vlastní minulosti (který se tu nabízí tak nějak automaticky).

Pokus o vymezení terénu se nám, jak vidno, poněkud vymkl a rozběhl do daleka. Byla by chyba klást si ambiciózní cíl vyřešení problémů, které jsou neřešitelné buď ze své podstaty, nebo alespoň za současné situace. Tady je ve výhodě literární historie, která dokáže

zpětně mnohem přesněji určit, co je stará konvence a co už je vznik nové – kde dochází k tomu, čemu ruští formalisté říkali „automatizace“. Bude se tu tedy spíše interpretovat než sdělovat. Snad se nyní podařilo alespoň nastínit mezní charakter onoho terénu: mezi individuálním a sdíleným, mezi historickým a současným. Začali jsme tím, že jsme si vzali na pomoc dvojici historie a kritiky, můžeme si proto nejspíš tyto vnější úvahy dovolit uzavřít: Koneckonců je tu ještě komparatistika, která má – z určitého pohledu – psaní literárních dějin přímo v popisu práce. A ta má zase ráda právě jevy na pomezí.



Čerstvý dvojměsíčník,
solidní, dobře situovaný,
hledá kritika
či kritičku pro reflektování
knihy Vladimíra Merty
Popelníkový román. Honorář
jistý, zn.: Nespěchá, hoří.

POSTSKRIPTUM

ČERVEN 2021

Petr Nagy

Vedle desítek podcastů a stovek on-line akcí s literární tematikou se po dlouhých měsících konečně začínají objevovat první pozvánky na živá setkání s autory a jejich knihami. Do kamenných knihkupectví se jako dobří holubi vracejí zákazníci, kterým chyběla možnost si vyhlédnuté knihy nejprve ohmatat a očichat, popřípadě o nich zasvěceně pohovořit s dalšími zapálenými čtenáři převlečenými za knihkupce. Tuzemští nakladatelé, jejichž katastrofické scénáře se naštěstí nenaplnily, pomalu rozesílají své ediční plány na druhou polovinu letošního roku, které nevypadají o nic chudší než v časech před pandemií. Víceméně happyendem skončil také příběh v konkurzu se ocitnuvšího vydavatelství Mladá fronta, respektive jeho knižní divize, která našla nové útočiště s Tomášem Dimterem coby šéfredaktorem v nenasytné náručí nakladatelského domu Albatros Media. A málem bych zapomněl – nejvlivnější česká knižní influencerka Lucie Zelinková aka @luciezal se rozhodla opustit knižní branži a věnovat se literatuře už jen z čiré vášně!

Během posledních týdnů se také rozdávalo hned několikero literárních cen... Cenu Jiřího Ortena vyhrál černý kůň letošního ročníku, pětadvacetiletý básník

Šimon Leitgeb se sbírkou *Betonová pláž* (JT's nakladatelství), který za sebou nechal hojně diskutované a oceňované *Praskliny* (Listen) Kláry Vlasákové i román Gábiny Pokorné *V hlavě* (Práh) tematizující úděl schizofrenika. Čímž obě jmenované autorky narozené v roce 1990 definitivně přišly o možnost toto ocenění pro autory do 30 let získat. Češi si po několika letech mohli opět udělit rovněž Cenu Evropské unie za literaturu, kterou si z rozhodnutí tuzemské poroty odnesla Lucie Faulerová za román *Smrtholka* (Torst). Ta byla nominována i na Literu za prózu, jež nakonec připadla Danielu Hradeckému. Jeho prozaický triptych *Tři kapitoly* (Listen) ostatně vřele doporučuji, stejně jako oceněné básnické sbírky Pavla Novotného *Zápisky z garsonky* a *Dědek* (obě vydal Trigon).

Nové prózy vydalo v poslední době i několik zavedených tuzemských spisovatelů a spisovatelek. K těm nejpovedenějším patří román Hany Lundiakové *Co je ti do toho* (Větrné mlýny), *Příběh pana rytíře Vítky a jeho dcery Anežky* (Volvox Globator) z pera Petra Motýla a román Petra Stančíka *Pravomil aneb Ohlušující promlčení* (Druhé město). Lundiaková zůstává i po čtyřicetce literární punkerkou a její živelné vyprávění o ženě v Kristových letech (manželce a matce), která podlehne vábení třináctiletého chlapce, je plné ostrých hran, bolavých otázek a nelíčených emocí. Sedmileté čekání na autorčinu novou knihu se vyplatilo – dost bych se divil, kdyby se tahle šťavnatá a poutavá próza o bezdu-

ché práci v korporátu a bezbřehé mateřské lásce neobjevila v příštím roce mezi nominacemi na ceny Magnesia Litera.

Petr Motýl sice vydává jednu knihu za druhou, prózu i poezii, ale nadále zůstává autorem pohříchu přehlíženým čtenáři i kritiky. Obávám se, že stejný osud potká rovněž výše zmíněný titul, v němž si pohrává s žánrem kroniky a historického románu. Příběh zachycující osudy jednoho malého zemanského rodu v podhůří autorovy rodné Šumavy náleží k dílům, která středověk nikterak neidealizují, a přesto – nebo právě proto – jej dokážou čtenářům nadmíru živě zpřítomnit. Bytostný fabulátor a mystifikátor Petr Stančík tentokrát našel inspiraci v reálném příběhu a napsal román o válečném hrdinovi Pravomilu Raichlovi (Raichl ve stáří chystal atentát na někdejšího komunistického prokurátora a soudce Karla Vaše). V protagonistově notně dobrodružném osudu se odráží velký kus (nejen) českých dějin 20. století, a třebaže autor lehce zvažněl a svému hrdinovi postavil literární pomník, zůstává jeho román – připomínající trochu *Andělí vejce* – kýženou měrou dílem „stančíkovským“ (čti: obskurním, humorným a fantastickým).

Z novější překladové prózy mohu doporučit kupříkladu *Koalu* Lukase Bärfusse (Archa, přel. Tereza Semotamová), *Piranesiho* Susanny Clarkové (Argo, přel. Viktor Janiš) nebo *Čtvrteční klub amatérských detektivů* (Jota, přel. Eva Brožová)

Richarda Osmana. První z nich dokázal nápaditě propojit autentický příběh reflektující fenomén sebevraždy s barvitým vyprávěním o rané australské kolonizaci, druhá autorka zavedla čtenáře do originálního fantastického mikrosvěta obestřeného tajemstvím a třetí jmenovaný ve svém debutu čtivě namixoval humoristickou prózu o čírodých seniorech s atraktivní detektivní zápletkou.



© Nikola Müllerová, námět: Milan Urza, text: Milan Urza a Vojtěch Němec