

protože si předtím vyměnil jméno s Ludvíkem, je mrtev člověk Ludvík, který byl nazýván Jiřím. To vede k totálnímu zpochybnění bytí člověka a toho, kdo je kdo. „A tam (čas plynul neměřitelně) jsem se dověděl, že Jiří zemřel. Pak už mi jenom z dálky kdosi vyprávěl o jeho urně. V těch dnech jsem nedoufal, že se kdy vrátím. Jednou v noci přivezli na vedlejší lůžko nového pacienta. Když se rozednilo, pohlíželi jsme dlouho a s úžasem na sebe a nový pacient pravil rozechvěně: »Vždyť ty jsi zemřel. Každý říkal, že jsi zemřel! Jak to, že jsi tady?« Ludvík tedy zemřel.“ (s. 58) Tak dochází k tomu, že sama postava, která je vyprávěčem, přijímá fakt záměny, doprovázený opět erotickým motivem. Mrtvého je možno potkat a vidět. „Jiří je mrtev. Říkali mi do očí, že i já jsem zemřel, zatímco Jiří prý se někdy ráno či večer prochází před vraty divadla. Sám jsem se s ním jednou setkal, ale mnohem častěji jsem jenom zahlédl jeho hlavu schýlenou nad ramenem dívky, jež slovo za slovem škrtá svůj úhledný rukopis. Smyslný spodní ret se leskne.“ (s. 64) A takto dokola včetně změn podob dívek a záměn. „Jiří byl nezvratně mrtev. Avšak v noci - Stál jsem před divadlem a očekával jsem dívku, kterou vídám tak zřídka, že ji vlastně stále musím znovu poznávat. Mění se v údobích mezi našimi švůlkami tak velmi, že jsem býval častěji překvapen, když mě náhle oslovila v podobě cizí ženy. Dnes však nepřichází. Pojednou se objevuje za rohem vyhublý muž s nažloutlou pleť, s údelem poznávám Jiřího: jeho oči jsou dosud vytřeštěny do prázdna. Chci utéci, avšak Jiří mě s úsměvem oslovuje: »Kdekdě si myslil, že jsem zemřel, avšak o tobě, Jiří, jsem se domníval, že tak snadno nepodléhá.« »Ale ne, Ludvíku,« namítl jsem docela automaticky, »já jsem tomu nevěřil, víš přece, že jsem ležel v době tvé kremace v nemocnici, a nemohl jsem se tedy přesvědčit o totožnosti spalovaného člověka. Ostatně -« (Byl jsem na rozpacích a zajíkl jsem se, neboť jsem si uvědomil, že nevím co říci za tímto »ostatně«.) »Ostatně jdeme na koncert,« doložil Jiří a dlouho a nezvykle se smál. Šli jsme tedy.“ (s. 60) Dochází tedy k záměně bytostí, ale i života a smrti. Vnější krize vyvolávají krize vnitřní, prostor vně a uvnitř se překrývá, překrývá se svět a nitro člověka, jako by neexistoval rozdíl mezi nimi: je to bezhranično, mezi tělem a okolním prostorem, mezi fantazií a realitou.

V textu Praodjezd (původně Odjezd) z prosince 1943 je obsažena známá charakteristika jakési v té době nové (neosurrealistické) poetiky. Mimo jiné zde stojí: „Nepřestává věřit, že to bude sen, který mu jednou objeví tajemství a oprávněnost tvoření nových slov v básni. (...) Lesy a vodopády metafor zevšedněly. (...) Hrozí únavná popisnost, neboť se už bojíme mluvit v první osobě. (...) Všechno je vydolováno a není tu dosud pramen nové rudy. Zbývá próza jako méně zodpovědné tykadlo. Na jak dlouho? A že by báseň měla zemřít?“ (s. 29) A tak Kundera užívá ich-formu, křídí prózu s poezií, hledá nová slova a slovní spojení, pramenící ze snových představ usměrňovaných intelektem. Je to tedy zároveň křížení snu a reality, jež sahá někde k Arpovi (z literatury zahraniční) a Holanovi (z literatury domácí); Pešat uvádí ještě Weinaera, užitím dvojnickví a existenci skrytého vnitřního dramatu, z něhož vyrůstají jen příznačné vnější projevy. Expresivita této umělecké skutečnosti je značná, a tak se spojuje u Kundery expresionismus s dadaismem i surrealismem, lépe řečeno - Kunderův surrealismus má blízko k expresionismu (Praodjezd, Konstantina) či dadaismu (Napospas aneb Přísluví pro kočku). Vliv Weinaera by snad bylo možno rovněž pozorovat na práci s onou destrukcí, se zřícením, jež vede až ke zřícení slova, a tak „slova (...) dovršují všeobecné řízení“.

Nové obrazy představují v prózách ze 40. let motivy dívek, personifikována je smrt i mrtví, objeví se černý humor, groteskno apod. Snová realita je potom vystředána realitou kraje, jenž je zachycen jako snově krásný. Tragický dadaismus mizí, halasovská inspirace však zůstává: od obrazů jedovatých a zimomřivých krajín se přechází k obrazům bezpečného, zatvrzelého a věčného kraje; vedle toho je to cesta z bořičích se města k hořovému louce. To je část nazvaná Vysočina aneb Obstáli jsme či neobstáli? z roku 1987. Tyto texty jsou také

vhledem do uměleckého díla mnoha tvůrců, kteří zpodobili prostor Vysočiny. Je to pohled do kraje i do umění jeho obdivovatelů. A jako se začínalo u slova, tak se u něho i končí; řeč je o Nezvalovi a Demlovi. „U obou - sousedů z jižního okraje Vysočiny - se hloubavost horáckého člověka přelila do kypivě zmnožené vášně: vše, co viděli, slyšeli, cítili, se u nich ihned převtělovalo v slovo. Které trvá.“ (s. 258) Ludvík Kundera dokázal, že patří mezi tyto umělce, kteří dokázali zachytit velmi objektivně obraz malíře, slovo básníka i rysy krajiny, jejíž jméno je Vysočina.

MICHAL BAUER

Ohlédnutí za Michalem Čapkem

Nakladatelství Host letos vydalo ve své poetické edici pod názvem **Na zásvětí** druhou knihu básní Michala Čapka. Nejde však o běžnou druhou sbírku: edičně ji připravil Jiří Flaišman po básnickově smrti v listopadu 1995 (v nedožitých třiceti letech) a kniha je tedy spíš upomínkou, pokusem o rekapitulaci, shrnutím tvorby, která následovala po vydání prvotiny, a možná náznakem směru, jímž by se Michal Čapek, bratr rovněž předčasně zesnulého Karla Jana Čapka, ubíral. Jádrem knihy je připravovaná sbírka Dutá hodina (datovaná zhruba první polovinou devadesátých let). Doplní ji další texty z pozůstalosti, uspořádané básníkem do menších celků nazvaných Na zásvětí (nedat.), Argentinské noci (Buenos Aires, 1995) a K horoskopu Ahasvera (Praha, září 1995). Kniha je vybavena vedle předmluvy Ivana Wernische ještě stručným portrétem básníka a důkladnou ediční poznámkou Jiřího Flaišmana.

Čapkova prvotina Akty bolesti vyšla v roce 1992 jako 34. svazek Edice prvních knížek Ladění v Mladé frontě. Byla vnímána spíš kriticky, jako dílo, nad kterým „není důvod halasně jásat a věštít další plody“, ačkoli na druhou stranu „není to ani objekt vděčný k odstřelení“ (Petr A. Bílek). Sběrka je postížena klasickými nešvary textů začínajících básníky, jako jsou neumělé křečovitě sebezpozorování a sebelítost, „deníkovo“ rtorika, nezvládnutý patos. Marie Langerová konstatuje prázdnotu slovních gest, občasná exprese narušující banalitu všednodennosti způsobuje spíš křeč, kterou jinde vyvažuje jakási moralistní sebelítost. Podle Dalibora Maňase-Kaňase Michal Čapek vypráví spíš o věcech, které dělají člověka člověkem, ale ne básníkem; chybí schopnost hlubšího vhledu pod povrch věcí. Čapek básník se zastavil na samém prahu poezie. Editoři měli být přísnější při výběru textů. (Je ale otázka, jestli by z tenoučké sbírky pak ještě něco zbylo.) Ani Miroslav Petříček u Čapka nenachází mimořádný vklad, kterým by básník překročil úroveň pouhého dobové a generačně podmíněného svědectví. Kladně, ale nepřilíš přesvědčivě hodnotí Akty bolesti v stručném zastavení nad třemi sbírkami edice Ladění Michaela Tesková. Zpětně se na verše prvotiny také spíš kriticky ohlíží v krátkém medailonku, který doprovází několik Čapkových novějších básní (ze sbírky Dutá hodina) v Hostu Igor Fic. Jako kladné momenty sbírky kritika hodnotí především sevřenost Čapkových textů, zřetelné úsilí o koncentraci významu na malé ploše (mysl pro „váhu slova“), „naléhavou předmětnost některých veršů“, některá místa, kde básník nemluví „prvoplánově o sobě, kde sebereflexe probíhá skrytě, ve výrazu, v imaginativní sféře“.

V Duté hodině došlo ke ztuhlému posunu. Čapek se poučil na verších prvotiny a svou tvorbu hlouběji reflektuje. Klade větší důraz na formu básní, ačkoli vnější zdobnost se mu ke sdělení (neradostného) osobního prožitku, které stále stojí v popředí, zdá nepřipadná. Častěji než v Aktech bolesti překonává ono bezprostřední a sebelítostivé zhlédnutí do sebe, jeho reflexe probíhá na obecnější rovině a mívá pak hlubší dosah. Trvá snaha koncentrovat báseň na malé ploše.

Formální úsilí se projevuje zejména „tlumenou“ eufonií (*Borovičkou hrdlo spálené / na radost se nedotám / Do sklenice mumlá / dřevoruký hrubec / vzkazy Pythii; nebo Kde jsi? / Sněžnými sny klame prosinec / Na střechách / těžce leží sníh / Na prsou dlužby studených / nadechnout se ne-*

lze), sporadický rým je většinou nahrazen asonancí, básník důsledněji pracuje s rytmem. Charakteristickým rysem Čapkovy poetiky je zapojení neologismů jako *luna leduchtivá; do listů křehkého / vtichne zbyť; Míjenka má; pelešno potkaní; v sliznu z bytí / hřejivém; mlčenec květen; prchavec léto; za městem Chřadno / vesnice Mlčno*.

Už v prvotině zřetelný ozvuk Františka Halase (třeba sbírky Kohout plaší smrt) je dobře čitelný i v knize Na zásvětí, ovšem nyní se vybaví spíš Halasova závěrečná sbírka A co? Dojem „litaničnosti“ Čapkových veršů navozují velmi častá zakončení na dlouhou slabiku (-ě, -í, -á), z velké části způsobená obligátní postpozicí přívlasku (spolu se slovesnými tvary 3. osoby plurálu), která pak společně tvoří jakousi „polo-asonanci“ a současně „polo-gramatický rým“. Například: *Podzim hliněný / luna leduchtivá / boky prostřelené / laním přinášívá / Chromé zvěři smrt / v úkrytu obnaženém / nosí / Podzim hliněný / do listů křehkého / vtichne zbyť / Sýkorám lůj / Zmrzlé kosti našeho svědomí / rozvěsí...; Na hřebec růží / hodina vymodlená / Zdrásaný / zimní / sen // U všech sedmikrás / Míjenka má / v střepch slunovratu / Bledost tvá / Nedoješ k obydlím... V řadě textů nacházíme stopy expresivního říkadla (výrazný trochejský spád, opakování), aktualizovaného výrazně právě Halasovým A co?: *Pod kloboukem noci / v černém lese / tma / se nese; Loňským listům / propláží se / k modrým slzám jaterníku / Do smradlavých putyk / k zlatu piva zářícímu / k svini jara klečícímu // Na kolenou vrhá sviňky / v sliznu z bytí / hřejivém*. A Čapkova báseň Popelavé probuzení... přímo odkazuje k Podzimkové. Vedle ozvuků Halase můžeme číst verše skácelovské (Jeseníky, Bdění, Kdo kácí májku...), méně často než v prvotině vytane při četbě na mysl poezie Václava Hraběte. Tady by ale snad mohlo jít i o podobnost způsobenou společnou tematikou města, onou nevyzrálou deníkovostí, rétorickým bolestinstvím, podlehnutím efektní sentimentální metafoře. (*Metaři tančí / oranžový valčík / a tápavým pohybem / píšou / chorobopis města; či báseň Lovci*.)*

Ani ve druhé Čapkově knize nestojí ovšem za čtení zdaleka všechny texty. Některé jsou spíš předběžným náčrtem než básní (Na tapetě z kůže..., Bylo nebylo), některé pouze zachycením momentálního pocitu bez ztuhlého úsilí o hlubší uchopení a zpracování (Ve městě k žití..., Byl jednou jeden stesk..., Hruzný sen) anebo zas jen vyústěním křečovitě exprese (Po zimním spánku..., On the Road). Za pozornost stojí opět především básně, v nichž autor dokázal získat nadhled nad bezprostředním osobním prožitkem, ne *záznamy*, nýbrž *tvorba*, promyšlenější texty s větší mírou vědomého úsilí a stylizace. Básně prostředkující reflexi třeba zachycením krajiny, města. Můžeme jmenovat Kyje, třetí část Bdění, druhou verzi básně Za městem chřadno..., skupinu „komediantských“ textů (Poslední štače, Kudy projdem..., Bloudění). Snad by ale autor sám před vydáním knihy ještě alespoň některé slabší texty vyřadil; editor pochopitelně respektoval dostupné rukopisy.

Ve své reflexi a básnickém úsilí mohl tedy Michal Čapek jít ještě mnohem dál. Pokročil jistě za vstupní práh básnictví, avšak zvlášť daleko se dostat nestihl. Některé výtky adresované jeho prvotině bychom mohli zopakovat i pro verše knihy Na zásvětí. Ani zde se Čapek nepředstavuje jako mimořádný básnický zjev, který by výrazněji čněl v poezii první poloviny devadesátých let. Taktně se vyjadřuje v předmluvě ke knize Ivan Wernisch: „Michal mi často předkládal své texty ještě rozpracované, ale nikdy jsme nad nimi spolu nepřemýšleli, jak by se to či ono dalo napsat lépe, řemeslné problémy pro Michala nebyly nejdůležitější, domníval se, že na ně stačí sám. Chtěl si povídat jen o tématu, o předmětu básně.“ (V této formulaci je zároveň vyjádřen zásadní rozdíl poetik obou autorů, jejichž blízkost by mohla naznačovat např. zmiňovaná neologizace aj.) Stále jde v Čapkově poezii slovy Dalibora Maňase-Kaňase více o to, co činí člověka člověkem, než o věci básnictví. I kniha Na zásvětí spíš než výraznou poezii představuje citlivou výpověď (ve srovnání s Akty bolesti přece jen kultivovanější, zralejší a přesvědčivější) o neradostném prožívání světa, které se zapisovatel tragicky rozhodl završit dobrovol-

ným koncem. (Uvědomilo si to zřejmě i nakladatelství Host, když jako reklamní text na záložce knihy otisklo úryvek Wernischevy předmluvy - zde ovšem chybně označené jako doslov - s citací Čapkových slov: „Žít, žít mezi lidmi, může jen blbec, anebo ten, kdo dovede sám sebe obelhávat.“ Vkusné?)

A na závěr snad ještě dlužím zopakovat onen opatrný náznak směru, kterým Michal Čapek mířil: pomalu, ale přece jen hlouběji do poezie. To je ale pohled zvenku. Čapkovi samotnému by možná užívání pojmu poezie jako zvláštní kategorie, zásadně odlišné třeba od kategorie „pouhé“ osobní výpovědi či záznamu, nedávalo smysl. Básnické vyzrávání by pro něho pravděpodobně bylo velmi blízké zrání osobnímu. Podstatnější než literárněkritický soud je při čtení Čapkových textů tedy asi souznění jiného druhu, třeba prostě lidské.

JIŘÍ CHOCHOLOUŠEK

Za oknem vzpomínky a svět

Už tím, co se říká o knížce Jaroslava Kovandy **Za oknem Erben** na předsádce, říká se i cosi podstatného o verších v ní obsažených: že totiž je to jakýsi souhrn „toho nejlepšího z jeho svěbytné poetiky“, a proto nás nemůže překvapit určitá nesourodost básní uvnitř knížky. Nejde tu o nesourodost ve smyslu poetiky, naopak: jde spíše o to, že jednotlivé básně jsou vrženy vedle sebe jako zcela svěbytné úlomky, části subjektivního, privátního času básníka, jejichž spojnicí je právě způsob nazírání a utváření básníka světa, který zůstává zachován stejně v kratších (šesti- až devítiveršových) básních jako u delších skladeb o několika stranách. Navíc je onen způsob tím, co činí Kovandovu poezii zajímavou.

Kdo by hledal zaumny básnický jazyk plný zámlk a metafor, nepřijde si tak zcela na své. Ne že by v Kovandově poezii metafory chyběly, některé básně jsou dokonce metaforou pointovány - nejprve se načrtne situace: „Když kolem / toho půldomku / jdeš / a prší“, aby se pak ukostřila v čase, a tím i vyjevila svůj smysl: „ty cihly sají děšť / jak zem tvůj údiv... / dětství: / ucho od antuky...“ (s. 10) Jde spíš o to, že útržky světa, vnímané a popisované jako jakási kolovaná fotografie (konečně Kovanda je kromě básníka také výtvarníkem), nepotřebují se odkazovat do oblasti představivosti, pouhá deskripce situací (a daleko častěji dějů, i když dějů ve své chvíli jaksi zastavených, jinak by neodpovídali příměr s fotografií) stačí být sama o sobě obrazem: „kouzelníka Mílu Placandu / který si DUO MILOS říkal / naposledy jsem viděl / na jarní pouti v Loukách / když napitý jako konev / vyhazoval velké dubové koule / až nad hasičský lokál / a ony mu neustále padaly / k loukám“. (s. 14) Tato citace odkazuje ještě k jednomu z výrazných kovandovských rysů, které přináší cosi výrazného: jde o figurky, postavičky, skoro se chce (teď ale s notnou dávkou představivosti) říct hrabalovské pábitele. Je jich u Kovandy přehršel - strýc Tónek: „strýc Tónek na jakousi volá / jakousi spečenou větu / a / popožene Květu / a / ženská na nás vystrčí / to / dolní obočí“ (s. 19), bratranec: „nasál můj bratranec / víno z demižónu / košťířem zabodnutým v nosu / (...) A znám jednoho čípka ze Strážovic / který umí víno natahnout aji uchem“ (s. 56) a spousta dalších figur, které jednají a promlouvají jakoby jen proto, aby se mohli Kovandovi zjevit a stát se sami básní, podobně jako fotbalový fanoušek z básně Neděle odpoledne: „poleháváš... padl gól... / zkríkly hltany... vybilili nebe... / vrčí film na obloze smyčka din // Hle Vývojka Básně Ustalovač Žoufalství / Tobě Komusi?“ (s. 52)

Je tedy Kovandova poezie jakýmsi útokem na tradiční chápání poezie, jakoby útokem na její státnost. Je to poezie plná dějovosti, příběhovosti, ale i prudké otevřenosti nejen k jazyku, který je neustále nabouráván nářečnými prvky, k básni samé, její grafické podobě, jak o tom svědčí báseň Sloupy, rozdělená skutečně do čtyř sloupců v rámci jednoho řádku, nebo báseň Dřevnice, která se zase graficky line a zatáhá jako jakýsi had, ale především je to otevřenost k sobě samému, ke smyslu tohoto sepisování, které je asi nejkrutěji vyjádřeno básní

Brigáda, nejdelší básní, třístránkovou básně-vzpomínkou na otce a jeho dopisy z dolu Plavno v Jáchymově: „Ach když jsem nedávno listoval / otcovými dopisy / které se nedají sytým synem / neškodně překládat“ (s. 16) Nedokážu si představit krutější obraz než ten, nebýt práv pocitů vlastního otce. I pro tuto otevřenost stojí tato útlá knížka za přečtení.

JAKUB CHROBÁK

Čelem vzad

Současná rakouská literatura u nás není příliš známá. Málokdo ji překládá a málokdo ji potažmo i vydává, což je samo o sobě těžko pochopitelné, ba těžko uvěřitelné, protože se jedná o literaturu, která takřka-jíc organicky patří do oblasti naší kulturní tradice, našeho myšlení a citění. Tak trochu se tím připravujeme o možnost rozšíření pohledu na vlastní minulost, i když kdoví, třeba není o co stát. Každopádně se tím ale připravujeme o možnost jakýmkoliv způsobem uchovat či spíš zrekonstruovat tu naši střední Evropu, jediný prostor, kde se umíme jakž takž pohybovat, i když kdoví. V každém případě je současná rakouská literatura poměrně dosti zajímavá a my o tom nic (nebo takřka nic) nevíme.

Tento fakt činí loňskou novinku Evropského literárního klubu, román **Roberta Menasseho Čelem vzad**, ještě pozoruhodnější, než je sám o sobě.

Menasse patří ke střední generaci moderních rakouských autorů; první román mu vyšel v roce 1994 a o dva roky později další dva, z nichž jedním je právě *Čelem vzad* (Schubumkehr). Ten se díky překladu Hanuše Karlacha nyní dostává k nám, čtenářům obeznámeným s češtinou.

Román se vymyká z mnoha ohledech tomu, co se běžně pod tím pojmem rozumí. Už způsob, jakým autor konstruuje text, se na první pohled odlišuje od toho, na co jsme běžně zvyklí. Primární pro něj není příběh: ten je takřka od začátku důsledně rozrušován či spíše skládán z vědomě ne zcela sourodých prvků. Text funguje spíše jako jakási rekonstrukce popisovaných událostí, místy je stylizován téměř až do podoby soudního, policejního či lékařského záznamu, což autorovi umožňuje dosahovat tu a tam až ne-literární autentičnosti. Na některých místech textu jej tato metoda, pravda, dovádí až téměř na hranici srozumitelnosti. Pro čtenáře to znamená, že musí spolupracovat s textem podstatně více, než je běžně zvyklý. Menasse často vystačí s pouhým náznakem, vnitřním komentářem postavy, jen s její potrhlo (neb taková se zvenku jeví vždy, to je realita) samomluvou, s pouhou verbální šifrou. Nejde mu totiž tolik o příběh jako o *anatomii vztahů*.

Přesto je jeho text jednoznačně čtivý. Snad je to tím, že díky této poloze psaní je výsledný text přímo nabit jakýmsi těžko uchopitelným, ale zřetelným napětím. Neumím o tom říci nic rozumnějšího, než každému upřímně doporučit, aby se do románu ponořil sám a vyzkoušel to; jakkoliv se ze začátku jeví jako chaoticky poskládaný z různých dějů, útržků dopisů a monologů, začne poznenáhlu dávat smysl a čtenář jej má možnost nepřítomně, ale tím plastičtěji vnímat jako magický dokument o rozpadajícím se duchovním prostoru v nás a kolem nás. V tom Menasse zřetelně navazuje na autory, jako je Musil, Schulz, Blecher. Ostatně k Musilovi se otevřeně hlásí.

Navíc má potřebu (opsáno ze záložky) se vypořádat i s Hegelem; románová trilogie, jejíž částí je i recenzovaný text, je prý přímou odpovědí na jeho Fenomenologii ducha. Já bych to nepoznal, hlavně však proto, že jsem kdysi Hegela ke své škodě odložil a dnes už mi připadá natolik nezajímavý, že to nenapravím.

Než zpátky k Menasseovu románu. Osu děje tvoří až mučivě přesně zachycený vztah nemladého již Vídeňáka a jeho matky, dvou lidí „bez vlastnosti“. Oba, každý po svém, nevědí, co se životem. Oba jsou svým způsobem typičtí; on je precitlivě slaboch, jehož jedinou vášní je videokamera, se kterou bez přesnějšího záměru zaznamenává všechno kolem sebe. Ona je pětadesátiletý díblík s rudým žezkem na hlavě, který si po mnohých životních pokusech, jejichž jediným jmenovatelem je maximální idealizace přítomnosti, a tedy i minulosti, bere o dvacet let mladšího muže

a stěhuje se s ním na venkov, aby se tam věnovala ekologicky čistému zemědělství, o čemž syna průběžně informuje v dlouhých dopisech. To se děje ve chvíli, kdy se syn vrací z Brazílie, kde si odbyl jakousi nemastnou neslanou existenci. Protože však matka prodala v rámci pálení mostů i jejich vídeňský byt, nezbyvá mu, než se k ní nastěhovat do Komprechtsu, malé rakouské vesnice na hranicích s Československem; tam totiž jeho matka začíná novou existenci a tam se také odehrává zbytek románu.

Už tito dva svým psychickým ustrojením představují pro čtenáře pozvánku na běh prázdnoty, nikoli však nudy. V Komprechtsu se pak do děje přimotávají pestré postavy místních obyvatel, které chvílemi jako by vystoupily z filmu Městečko na dlaních, ba místy ze seriálu Milostné pozdravy z kožených kalhot (mimochodem, v případě jmenovaného seriálu se jedná, ačkoliv jde v prvním plánu o břichárnu, o vážný kulturní fenomén, ne-li přímo o antologii pohabsburské středoevropské mentality). Místy se do textu vmísí jaksi nepříjemně důvěrný tón, který sem zanese náznak toho, co známe jako komunální humor, avšak zase mrazivě rychle bez pointy zmizí. Postavy, které jsou popsány s přesností mistrovské zkratky, vyplňují jednoduchý děj, pod kterým je však cosi doopravdy zlověstného. Jako by se mezi kulisami slov tu a tam ukázala černá nicota, která se, jak se blíží konec, objevuje čím dál častěji.

Menasseova kniha je především románem o této nicotě, pohlcující postupně jeho rodné Rakousko, jednu ze základů moderní středoevropské civilizace. Definitivní konec této epochy klade až do devadesátých let dvacátého století, tedy do přítomnosti. A opravdu. Země, kde najednou už nemá smysl věnovat se řemeslům a kde se už vyplácí jedině kšeftovat s turistickým ruchem, s polokulturou, s iluzemi, země, kde nejvíce vydělávají manažeři reklamních agentur, je odsouzena. K čemu, to zatím nevíme. Ani Menasse o tom nemluví. A v tom tkví opravdová znepokojivost jeho textu: zaznamenává pouze proměnu obyčejné vesnice v obyčejné zemi, kde každý žije, jak umí, v letovisko, kde je všechno podřízeno jednomu cíli: přilákat do kraje turisty a vydělat na nich prachy.

Ani scéna, v níž se starosta obce dohaduje s jakýmsi hladkým manažerem o reklamní kampani, kterou si rada obce objedná, nepůsobí jako prvoplánová agitka. Je to díky autorovu stylu, zaznamenávajícímu útržky událostí a ponechávajícímu je bez komentáře. Když potom přijedou k jezeru za Komprechtsem dělníci se stavebními stroji, vytrhají stromy, zplanují běhy a odvezou tisícileté balvany, aby je později vrátili na místo zbavené mechu a nečistot, opískované a vypucované, když zasázejí podle jakéhosi plánu nové jedle a břízy, vyasfaltují příjezdové cesty a mezi stromy rozmístí vkusné a pohodlné lavičky a jiná zařízení, nepůsobí to jako postpubertální ekologický brekot, ale jako ledově nestranný popis konce našich časů. O nic vlastně nejde. Nic se vlastně až tak neděje. A nic se už asi ani dít nebude.

Obyvatelé vesnice se těší, až přijede vlak s turisty (to je součást reklamního triku: autáky nechte doma a přijedte, prosím, *vlakem!*), představují místnosti ve svých domech na hostinské pokoje (obdoba našeho „Zimmer frei“) a zařizují si pestrobarevnou budoucnost přímo na břehu prázdnoty. Menasseho věcný styl, oproštěný od jakékoliv stopy literární hysterie, je tomu zcela adekvátní.

Mimochodem na všech lavičkách a houpačkách, umístěných do areálu u jezera, je umístěn nápis VĚNOVALA BANKA RAIFFEISEN V KOMPRECHTSU (str. 100). Když jsem knihu četl, cosi mi to čistě vizuálně připomnělo, ale nevěděl jsem, co přesně. Až když jsem knihu náhodou znovu otevřel v titulku, vyskočil ne mě nápis: „Tato kniha vyšla díky významné finanční podpoře Raiffeisen, stavební spořitelny, a. s. Praha.“ Vida.

Román končí klasickou vesnickou tragédií, čímž je dovršen, smím-li to tak hloupě říci, jeho postdramatický tvar. Neboť Menasse ve všem respektuje naši starou dobrou tragédii, která musí skončit katastrofou, protože to tak chce zvyk a naše srdce.

Nezbývá než doufat, že Evropský literární (či jiný) klub vydá časem další překlad

a nemusí to být jenom Menasse. Současná rakouská literatura u nás opravdu není příliš známá; o tom, že do našeho literárního povědomí logicky patří, nás přesvědčí už jenom pouhá jména postav, na která v textu Menasseova románu narazíme: Karl Nemeč, Franz Zahradnik, Adolf Kral, Verena Hrdlickova, Karl Medwed.

Možná je to tím, že Evropa už opravdu nefunguje. Je to škoda, kterou jen pomalu napravují, ale nikdy už úplně nenapraví ojedinelé počiny, jako je vydání této pozoruhodné knihy.

EMIL HAKL

Moderní putování

Poslední dílo **Petera Handka Za temné noci jsem vyšel ze svého tichého domu** (Prostor 1999, překlad Helena Milcová) je poetické. Příběh se odehrává v prostoru mezi realitou a fikcí a je to právě Handkův způsob psaní, jeho poetika, která jej udržuje na této hranici. Handke píše lehce, vyprávění plyne se samozřejmostí větu za větou a podmaňuje si čtenáře ani ne tak neobvyklými situacemi jako svou polohou. V této próze jde o směřování: fantaskní poloha Handkova vyprávění směřuje k nové zkušenosti.

Motiv hledání a spění k vnitřnímu cíli staví Handka do tradice západního písemnictví. Příběh lékárníka ze salcburského předměstí Taxham, hlavní postavy této knihy, připomíná romantického hrdinu, který se cítí vytržen ze souvislosti běžného světa. Vydává se na cesty, kde ho potká mnoho neuvěřitelného (typická situace především pro německou romantiku, u nás je asi nejznámější *Ze života darmošlapa* od Eichendorffa). Romantické příběhy cesty s pohádkovými prvky nás vedou dál až k v různých formách přežívajícím rytířským eposům a románům. Lékárníkovo putování stepí (Španělskem?) vnuká spojitost s Donem Quijotem, který ovšem prohlédl své iluze. Handke sám vytváří paralelu s artušovským eposem z počátku 13. století *Ivain neboli Lví rytíř* od Hartmana von Aue; čtení eposu se táhne celým příběhem.

Děj vypráví lékárník „zapisovatel“ během jedné noci uprostřed zimy, když má noční službu ve své lékárně. Zapisovatel zde vystupuje v první osobě a jeho poznámky tvoří rámcový příběh. Do centra se brzy dostává lékárníkův „letní příběh“. Lékárník pracuje v taxhamské lékárně, žije v odcizeném vztahu se svou ženou a dcerou a trpí traumatem z odchodu (zapuzení) svého dospělého syna. O polední přestávce si chodívá čist „středověký rytířský a kouzelný epos“ do nedalekého lesa. Je stigmatizován, na čele má jizvu po bulce, kterou mu nedávno vyřízli. Do tohoto místa ho jednoho dne v lesíku udeří neznámá síla. Když přijde k sobě, vydává se, němý (rána ho připravila o řeč), na cestu. Připojí se k němu dva společníci, dříve slavný sportovec a básník. Ti ho považují za různé osoby, které hrály důležitou roli v jejich životech. Příběh dostává mytizující podobu. Všichni tři putují přes Alpy do městečka Santa Fé, kde se koná slavnost. Cestou se setkávají s blíže nepoznanou ženou Vítězkou, která lékárníka krutě zbije, a tak mu dá najevo svou náklonnost. Na slavnosti v Santa Fé poznává básník v královně slavnosti svou nemanželskou dceru, kterou hledal, a lékárník v potulné skupině cikánských muzikantů svého syna. V městečku, které si nazval Městem nočního vánku, dochází k různým proměnám lidí a místa, jinému vnímání času, zcizování nejobyčejnějších věcí. To je ještě zřejmější ve stepi, kam se lékárník, tentokrát sám, vydává. V tichosti a neohraňenosti stepi vzniká lékárníkovo vyprávění: „Všiml jsem si totiž, že jsem začal, tu a tam, když jsem byl obzvlášť naplněn tím, co mě cestou potkalo, v tichosti, nezáměrně, vyprávět. Snad nikomu určitému - nebo přece? -, ale jistě ne sám sobě. ...Uvnitř a vně se navzájem proniklo, dohromady se to, jedno vedle druhého, spojilo. Vyprávění a step jedno bylo.“

Z mlčení lékárníka-vyprávěče nakonec vysvobodí Vítězka (další ranou do hlavy) a on se vrací zpátky. Ve scéně loučení s touto (skutečnou nebo fiktivní?) ženou, na rozhraní dvou vyprávění - vyprávění ze stepi a vyprávění o návratu domů - opět vystupuje výše zmíněná Handkova poetika, která je tmelícím prvkem příběhu: „Zůstaň u mne.“

A ona řekla: „Ne. Cožpak nevíš, že je příliš pozdě, každopádně pro nás oba - pro jiné dva snad ne.“ A on řekl: „Prosím mě přece o pomoc.“ A ona řekla: „Už jsi mi pomohl.“ Otočila se k svému autu a on pokračoval v cestě domů. Ale v tom loučení jako by oba rozkvetli.“

Leitmotiv středověkého eposu v příběhu lékárníka skýtá modernímu čtenáři různé překvapující momenty, především paralela dvojího vyprávění. V artušovském románu je první (rámcové) vyprávění přednášeno vyprávěčem, který je sám součástí příběhu a který ho pojímá jako demonstraci platnosti dvorských (tj. společenských) konvencí. Teprve v druhém vyprávění jsou tyto konvence kritizovány a ukazuje se cesta k „pravé ctnosti“. Dvojí vyprávění souvisí také s prvkem opakování (Ivain opakuje *aventure*, dvorské milostné dobrodružství prvního vyprávěče, a po dlouhém hledání a vnitřních proměnách skutečně dojde k „ctnosti“) a návratu, s kterými pracuje Handke. Zaujme i poustevník v *Ivainovi* a postava Andrease Losera, „učitele klasických jazyků a samozvaného prahozpytce“, přítele vyprávěče-zapisovatele, na něhož lékárník naráží ve stepi jako na hluchého poustevníka. Handke ze středověkého eposu přebírá nejen motiv hledání (a nalézání sebe), ale hlavně „dobrodružství“ jako základní hnací sílu vyprávění: „Píšte už jen milostné příběhy! Milostné a dobrodružné příběhy, nic jiného!“ říká lékárník zapisovateli na samém konci příběhu.

Jak ale fungují klasické příběhy v moderní době? Titul „Za temné noci jsem vyšel ze svého tichého domu“ už adjektivy „temný“ a „tichý“ stírá kontury epického vyprávění a vytváří prostor pro Handkův příběh, prostor vyprávěčský, mimo konvenční vnímání. (Poustevník ve stepi příznačně ohluchl samým tichem a lékárník se orientuje často podle čichu, příp. chuti - hořké chuti hub.) Příběh mezi realitou a fikcí je v tomto případě příběhem mezi iluzí koherentního vyprávění (a to tady je, dokonce ve velmi čtivé podobě) a rušením této iluze např. negativní definicí (hned na začátku se dovídáme, že Taxham „nebyl částí města, nebyl předměstím, nebyl venkovem“), otázkami vyprávěče-zapisovatele uprostřed lékárníkova příběhu, zámlkami („A?“ ptá se často zapisovatel a nedostane odpověď) a tematizací samotného aktu vyprávění: „Povězte mi o tom více.“ „Ne. Vy to zaznamenávejte, nemáte být pánem mého příběhu. Ani já sám koneckonců nejsem pánem svého příběhu.“ Časté jsou výroky „v době, kdy se odehrává tento příběh“ a „Jen to tak nechte, víc netřeba“ (v originále „In der Schwebe lassen“ - nechat vznášet - lépe ozřejmuje polohu příběhu).

V meziprostoru vyprávění a jeho negace se můžeme dostat k autentické zkušenosti: „Urlage, propůvodní stav, to byl v německém středověkém eposu výraz pro válku. „Jeli k urlage.“ Ve středověkém eposu jsou skutečnosti dány „společensky“, jsou to ona pravidla ctnosti a věrnosti ve válce stejně jako při dvoření, v moderním příběhu jde spíše o autentické vnímání věcí. Ne bez smyslu pro humor se v této souvislosti objevují houby (lékárníkova žena je nesnášela). Lékárník je naopak jejich velkým znalcem a milovníkem a zvláště ve svém stepním osamění na ně často naráží: „Ty houby vypadaly, jako že na mě čekají: Konečně jsi mě našel! Samozřejmě jich nesmělo být mnoho - mnoho těch nádhér vydražďovalo a otupovalo.“

Tematizace vyprávění a zpochybňování možnosti klasických příběhů patří k (post)moderním postupům, u Handka se ale kromě toho setkáváme i s „konvenčním“, antimoderním směřováním vyprávění: je to touha po souvislosti, ztracené jednotě, identitě. Hrdina-lékárník neumlká v postmoderní zmatenosti jazyků a diskurzů, ale naopak se mu řeč navrací: „Setřeseš svoji nemotu. Jinak tě tvoje nemluví ještě dnes připraví o život. ...Tohle pokračující mlčení ti zneskuteční nejen přítomnost, ale zničí ti zpětně také veškeré prožívání z dřívějšíka, dokonce i to nejnázornější - až do dětství. Naruší a znehodnotí ti paměť, bez níž na světě nemáš co pohledávat...“

V tomto smyslu není Handkova poslední próza radikální. Jde o román zralého autora, kterému se především díky typické poetice a vyrovnané suverenitě vyprávění podařilo mo vtisknout ráz klasicity.

VERONIKA JIČINSKÁ