

„Jsem jenom tichým vykročením“ – rozvážné verše Ondřeje Hložka

**Ondřej Hložek: *Tížiny*.
Vsetín, Nakladatelství Dalibor Malina 2011.**

Debutová sbírka mladého opavského básníka Ondřeje Hložka *Tížiny* přináší verše, které postihují náladu příznačnou pro určitý okamžik v lidském životě, kdy člověk náhle rozpozná problematičnost světa, a následně odcizení, nemožnost podívat se na svět jako dřív, jej zahrne úzkostí. Píšu okamžik, ale může to být rozmanitý časový úsek, během něhož se člověku samozřejmost světa zvolna rozplývá před očima, a teprve pak, při pohledu nazpět, se tento úsek zkoncentruje do jediného okamžiku, kdy si člověk naráz vše uvědomí. Hložkova poezie ocitá se právě kdesi za tímto okamžikem, a i když to neříká otevřeně, vrací se k němu jako ke svému zdroji, vyrůstá z něj. V tom smyslu lze jeho sbírku považovat za sbírku iniciační, ve které básník vydává počet ze své zkušenosti se světem, který se (mu) proměnil.

Toto poněkud obecné tvrzení pochopitelně nevystihuje specifika Hložkovy poezie, nicméně poukazuje na její směřování, na způsob, jakým se autor k poezii staví, i na to, čím pro něj poezie vůbec je. Ztrácí-li člověk půdu pod nohama a ocitá-li se v situaci, kterou není s to přijmout za vlastní, protože co bylo dříve jisté a bezpečné, je nyní cizí a vzdálené, pak je to poezie, chápaná primárně jako právo na osobní výpověď zjitřené duše, a s ní spojený způsob prožívání světa, co poskytuje člověku útočiště, v němž lze vlastní myšlenky a pocity s důvěrou složit a světit. Hložek básník ostatně nedělá nic jiného, když se ve verších zpovídá z toho, co viděl a slyšel, a především z toho, co *cítí*. Odtud zřejmě vychází můj neodbytný dojem, že tím nejsilnějším, co při četbě jeho veršů působí, je ona všeprostupující, ztišená, úzkostná nálada, jíž jsou jednotlivá slova

jakoby překryta, takže bez ohledu na to, co říkají, ustupují naladění básníka, který se ocitá *mezi* skutečností a poezií. Přitom je zřejmé, že autor na poezii spoléhá, že si od ní něco slibuje, že jí věří a že si jí ne zvolil dobrovolně.

V tomto *mezi* spatřuji zároveň také problém celé sbírky. Jestliže na jedné straně básník s ohledem na vlastní zkušenost ve svých verších bilancuje a usiluje vyjádřit to, jak k němu svět coby neproniknutelná skutečnost v náznacích promlouvá, pak se na straně druhé do poezie utíká a ve verších se pokouší zabydlet, spočinout, prostě *tam* být – když právě nelze být *tady*. V jádru je tak rozpolcen mezi touhou pojmenovat v metaforické zkratce celé to uhýbavé dění světa, které se ho v danou chvíli a na daném místě osobně a nevyhnutelně dotýká, a pokušením ponořit se do nálady a nechat se jí (u)nést – ať vědomě či nevědomě – pryč od veškerého dění, kamsi do sladkobolného hájemství veršů. Jinými slovy poezie, ačkoli jej zprvu přijala s otevřenou náručí a poskytla mu jistou, nezastupitelnou útěchu, stává se mu nebezpečně také projektem. Může však takový projekt vydržet?

Vraťme se ke zmíněné náladě Hložkových veršů. Ta je v počátečních číslech sbírky dána básníkovým prožitkem vlastní tělesnosti a jemu odpovídajícímu pocitu nahoty, křehkosti a zranitelnosti. Výrazně se tento prožitek odráží v nápadných motivech čichových vjemů, které jako by pro básníka představovaly zvláště citlivý způsob vnímání skutečnosti kolem něj: vůně nebo jen samotný nádech a výdech stávají se mu zástupným znakem určitého místa, doby, rozpoložení či hodnoty vůbec: „a někdo nám dluží / mladý jarní nádech“.

Též obrazy hmatových vjemů, například holých pat v trávě, studených loktů při chůzi ulicí, zkrchlých prstů nebo vlhka rýpajícího se pod kůží, jako by rýsovaly ostrou hranici mezi prostorem, ba přímo „okrajem“ básníkovy těla a vnějším prostorem světa, který je vykreslen jako nevládný, ohrožující či přinejmenším

netečný. Jako takový je však zdrojem inspirace. Mimoto ve své prvotní danosti vyzývá prostor vně člověka, básníka, k tomu, aby vůči němu zaujal vlastní postoj, protože nelze jen tak být – vždy už nějak, někdy a někde jsme. Hložek to nakonec sám dobře ví. Stačí například přehlédnout názvy jeho básní, jež jsou plné více či méně přesných časoprostorových souřadnic: „V mezidobí“, „Kolem oken“, „Ostrava“, „Nebe nad městem“, „Zima za městem“, „U hradeb“, „Neděle“, „Každým ránem“, „Nablízku“, „Předjaří“, „Nebe je, když...“ apod.

Časoprostorová určenost ovšem vládne skutečnosti, hájemství poezie naopak umožňuje člověku, aby se z této určenosti, i když v důsledku pouze iluzorně, vyvázal. Platí-li, že Hložek básník našel v náhle zproblematizované skutečnosti svůj důvod, proč psát, nabízejí se mu v podstatě dvě možnosti, jak se s takovou skutečností a vlastní vnímavou, plodnou nejistotou před ní vypořádat. Obě tyto možnosti jsem již naznačil, obě také autor ve sbírce uskutečňuje.

První z nich básníka vede k tomu, že se před otevřenou konfrontací se skutečností stahuje do ústraní veršů, respektive nechává skutečnost na sebe působit a omezuje se na zaznamenávání vlastních pocitů, z nichž vzniká poezie, jež je poznamenána sedimentem tradice. Například subjektivní žánrové obrázky vlastního zatracení, jakkoli mohou být opodstatněné při pohledu zevnitř, který nám čtenářům bohužel není dán, působí poněkud neživě a uměle, i když jim nelze upřít jistou svůdnost, chceme-li také bolestně trnout v bezčasí melancholie: „Deštěm se utápím / V proudech ledových ran, / v cizím městě / cizím kalem znamenán.“ Podobně také inverze či archaické slovesné tvary, třebaže se objevují jen výjimečně, působí v Hložkových verších jaksí nepatřičně a nepůvodně.

Tento první způsob, kterým básník odpovídá na výzvu skutečnosti, je zdrojem onoho pro celou sbírku typického pomalého plynutí, výrazové jemnosti či lépe pozastřenosti, která verše halí do neurčitosti vzpomínané nálady – takřka dokonale přítom tuto náladu podtrhla ilustrátorka Michaela Kumhala. Básníkův údiv a rozčarování, ono „já nerozumím“, které je za verši jasně patrné, se nepozorovaně rozředuje v lyrické prodlévání, kdy básník „ztěžka tone“,

„vážne“, „bortí“ nebo „propadá se“ v kulisách mlhavého šera, ospalého ticha a – paradoxně! – marně vzývaného klidu.

Verše z tohoto okruhu, mezi nimiž se často vyskytuje oslabená významová souvislost, takže se zdá, že jde o fragmenty větších celků, se v něčem podobají jaksí příležitostnému pohybu brouka zavřeného v lahvi, kterého pozorujeme, jak se (pro nás) náhodně přemísťuje, dlouze a bez cíle, neboť cíl skutečný, tedy dostat se ven z lahve, není k dosažení. Takto tu a tam popolézá v omezeném prostoru svého „působíště“ a i když tomu tak nemusí být, nám se zdá, že jeho základním životním gestem je odevzdanost. Řečeno jiným příměrem: tyto verše jsou jako mlčenlivý, utkvělý obraz zvolna se vsakujícího, rozlitého inkoustu, který na papíře kreslí amorfní obrazec, podněcující fantazii i usebrání toho, kdo jej sleduje. Oba uvedené příměry spojuje s Hložkovými verši právě takové obrácení (se) do nitra, do sebe, jež jejich tvorba i četba předpokládá.

Avšak básník si je tohoto úskalí dobře vědom, což je ve světle předchozích odstavců právě tak zvláštní jako nadějně. Cítí – a zde už je řeč o tom druhém způsobu, jak na nápor skutečnosti verši odpovědět –, že jej vědomí neproniknutelnosti světa zavádí do slepé uličky útrpné strnulosti, jíž je nyní život *teprve* a nově určen: „...ještě dokážu se / bát / a občas si živým / připadat.“ Básník tak sice propadá letargii, ale zároveň v něm sílí potřeba „Vrátit se do těla / k pahorkům v konečnu“. Totiž – ne že by tam nebyl (srovnej, jak ostře cítí hranici mezi sebou a světem), ale chce tam opět být *v bezpečí*, chce se po celkovém znejistění moci zase ztotožnit se sebou samým.

V důsledku této potřeby být zase *tam* se v Hložkových verších začíná nenápadně rýsovat zápas o znovudosažení osobního klidu a míry věcí, který už nevyznívá tak naivně jako dřívější „prostě být“ v hájemství poezie, ale který naopak tne do živého, jelikož autor, i když jen v několika málo básních, věnuje svou pozornost také úskalí slova. Tím dává najevo, že přece jen zná onu propast *mezi* skutečností a „poezií“ a že tuší, že slovo, zrádné a úskočné, má-li mít skutečně váhu, musí být až druhotné – jinými slovy nežli riskovat křehkou a nerovnoměrnou stavbu „poezie“, pak lépe raději vědouce a původně mlčet. Odtud

také plyne – neberu-li teď v úvahu básníkovu touhu vrátit se do stavu prvotní danosti věcí kolem něj – jeho proklamované zaujetí tichem, jakož i trpělivým mlčením krajiny.

Básně pomyslného druhého okruhu (např. „Schoulený čas“, „Pár kroků“, „U hradeb“, „Neděle“, „Svátost“, „Vzpomínka“, „Naváto“, „Nebe je, když...“) se tak na rozdíl od těch předchozích vyznačují sevřenějším tvarem, soustředěnějším výrazem a také náznakem dramatu, jež je přesvědčivým dokladem autorova návratu do skutečnosti. Avšak i navzdory těmto básním se nakonec ona zastřená, rozjímaná nálada, náznakovitost vtělená do verše očitovaného v názvu této recenze, stává příčinou toho, že *Těžiny* Ondřeje Hložka jako celek spíše citlivě a poněkud opatrně plynou, nežli směle zasahují. Avšak básník již vykročil.

Martin Lukáš

Když se všechna hlína lepí na boty

**Marie Šťastná: *Interiéry*.
Brno, Host 2010.**

Váleček na zdi, přesně vykreslený, a silueta hlavy. Obkládačky na zdi koupelny a silueta, řekněme, sedící (nešťastné?) postavy. Záclona s detailně popsaným vzorem a galoše sušící se na radiátoru. Lustr z pohledu. Zábradlí a schodiště... Cyklus pláten a grafik Karly Šťastné s názvem *Pokojíčky* vznikl nezávisle na poezii její sestry Marie. Výtvarnice i básnířka ztvárnily stejný inspirační zdroj – interiéry domu, v němž vyrůstaly, interiéry domova, dětství. Společné vydání obou výpovědí je na místě, je funkční a jedno druhému svědčí.

Marie Šťastná na zadní straně obálky své třetí sbírky *Interiéry* (sedmý svazek hostovské Edice ReX) píše, že prostor tohoto domu „byl opatřen pravidly“ a že předkládané verše „vznikaly v době, kdy se zdánlivě neškodná pravidla přenesená z časů dětství začala na jiném místě vyjevovat jako znepokojující, omezující a absurdní“.

Sbírka je rozčleněna do tří oddílů, nazvaných *dům*, *mezi prahy* a *ze snů*.

Jedenáct básní zakleslých do devatenácti a nadklenutých ještě desítkou.

V prvním oddíle vstupujeme do onoho domu dětství, ale již první, klíčová báseň nás upozorňuje, že se dovnitř vstupovalo nikoli bezstarostně a že vládcem interiérů byla matka (otec, mužský element, se explicitně objevuje pouze jednou): „Čtyři schody před prahem / jsou jedna nášlapná mina / I dnes se dotýkám dvěma prsty / dvou kachlí uprostřed / jako bych vypínala alarm dětského strachu // Matka zaklíná prostor bytu // Černé / bílé / černé / bílé / černé / nekape / spánembohem“. Řád je v mnoha ohledech potřebný, zvláště v každodenní mašinérii provozu vícehlavé domácnosti. Jednomu se časem vzepřeme, abychom pak ve svých rodinách vytvářeli řád jiný: v něčem diametrálně odlišný (protože), v ledasčem analogický (ať už ze sentimentu, z pocitu funkčnosti nebo jiných příčin).

Můžeme zablýskat? „Nechod' ven / žádá a přisedá si blíž / Prsty a paty rozpuhané / jeden i druhý konec těla“. Láska, ale také – více či méně přiznaný – soucit. A jistá bariéra: věku, času, vzpomínek, prožitků, prostorové vzdálenosti... „Stojí na mnoha místech zároveň / čekám na hrdelní zvuk / který znamená rozkaz / otázku / i znepokojení // Chci ji obejmout / ale nevím jak / nevím / která z nich je zrovna přístupná / mému tichu“ Dvě ženy, dvě generace. „(...) ‚Je ti špatně nejsi těhotná?‘ / s neskrývanou nadějí // Mám odvahu na to na co ona ne / nemám odvahu na to co ona“ A jinde: „V dlouhém tichu / se můj strach nesnese s jejím“.

Nevídaný portrét (milované) matky, málo vídaný obraz dětství. Otevřenost, která je pro Šťastnou charakteristická, otevírání vlastních interiérů, interiérů – duše? Ale tentokrát je vše vyzrálejší, usazenější, čistší, básně nenabízejí gesta, pózy, jaksi prvoplánové prvky. Verše jsou svým způsobem civilní, věcné, nestrhávají pozornost okázalostí či kejklemi básnických figur. Básně plynou prostě: výpovědi se blíží k hájemství prózy, opírají se daleko spíše o potenci obsahu než třeba o překvapivé a obrazivé metafory. Přiznám se, že frekventovanější napětí toho druhu mi v *Interiérech* poněkud chybí. Z mnohých jednotlivých čísel příliš nezatrne, nenápadně odtečou. Jsou spíše více či méně nápadnými rekvizitami velmi působivého celku (!) interiéru.

Ale to, co ulpělo, nejsou zdaleka jen nějaká pravidla. Dětství může být a často také je spojeno s různou měrou negativními momenty, momenty mnohdy vědomě či podvědomě potlačovanými. „Večer kreslila prstem po stropě / obrys draka / nebo pavouka / nebo jiného zvířete / které nahání strach // Co říkáš / jde to až do těla jako rakovina / nebo se z toho vyspíme?“

V oddíle druhém se ocitáme spolu s básničkou *mezi prahy*. A poznáváme odpověď na předchozí otázku: „Měla bych se znovu narodit / abych mohla říct / nikdy jsem nic podobného neviděla / nic mi to nepřipomíná“. Víme, že k návratu se stačí třeba jen dotknout „drsné kůry nejstaršího stromu“. Zjišťujeme také, že začasť se „samozřejmě očekávání (...) těsně mine s realitou“.

Několikrát se objevuje, nenápadně, motiv nepříjemného ulpění, poprvé když „Cestou / ke staré hrušce uprostřed pole / všechna hlína se přilepí na boty“... Prostor mezi prahy je v jedné básni pojmenován jako „místo nikoho“. Nicméně v nových, vlastních interiérech je muž, „nepoznamenaný“, nesvázaný stejným, což může značit i naději, záchytný bod: „Plná popela / mísím rukama těsto / Pohyby jako při milování // Těma rukama / zadržet tě uvnitř sebe / a z popela hlína / z hlíny strom / jako břízy na Žalově“. Skutečností ovšem je, že i on si nese svá neviditelná znamení. „Volám tě na nádraží / v koupelně i na schodech / ale ty jsi mlčenlivý / Někde bylo to pravé slovo / dnes k nerozeznání / od náhodných darů“. Muž, s jehož přítomností po čase „najisto počítám“ (!). „Jsou dny kdy cítím velkou lásku / Jsou dny kdy si nemohu na nic vzpomenout“.

Jiným interiérem svobody a jistoty může být „stará jizva lesa“ (byť se obraz staré jizvy může jevit na první pohled jinak). A v závěru oddílu se připomíná ještě „hluboký hlas pramenů“ a také – Pán. A dítě?

Závěrečný oddíl *ze snů* především naznačuje a ilustruje spektrum básničtích úzkostí. Tíhy, tísně, vinoucí se svlačce, oděrky, rýhy, marnost. „Zdá se mi / o lití polévky do řeky / a broušení nehtů o zábradlí / Dívám se na tebe / přes ledovou krustu“.

Interiéry překonávají *Krajinu s Ofélií* (2003) i *Akty* (2006). Působí vyzrálé, dospěle. Marie šťastná nepotřebuje poezii nahánět, poezie si ji nachází. *Interiéry*

mohou a umí čtenáři klást nepříjemné otázky. Zvláštní, jaké emoce v sobě ukrývá vzpomínka na obyčejný vzor tapety nebo válečku na chodbě či kuchyni našeho dětství. Zvláštní, do čeho se zakuklily negativní prožitky z těch raných let. Zvláštní, kolik strachů zůstalo (jsme – zdánlivě – nechali) v šuplících a pod kobercem dětských pokojíčků.

Petr Odehnal

Punk is dead?

Jaroslav Rudiš: *Konec punku v Helsinkách*. Labyrint, Praha 2010.

Pravidelný čtenář Rudišových próz si nemůže nevšimnout prosté skutečnosti: protagonisté jeho příběhů stárnou spolu se svým tvůrcem a ten zase autorsky vyzrává. Osm let oddělujících jeho úspěšnou prvotinu *Nebe pod Berlínem* (2002) od posledního románu odpovídá zhruba věkovému rozdílu třicátníka Petra Béma a o deset let staršího chlapíka Oleho. Oběma je společný nekonvenční způsob života, jistá společenská nezávislost, která úzce hraničí s nemožností najít nějakou vyšší hodnotu stejně jako plnohodnotný milostný vztah a stává se spíše životní rezignací. Zatímco Bém prožije v závěru románu určitou katarzi a nalezne motivaci do dalšího žití, pro Oleho už je na nový začátek pozdě. Ale začněme popořádku.

Podle názvu by se dalo předpokládat, že dějištěm románu bude finská metropole, avšak zdání klame: Helsinky jsou Oleho bar v nejmenovaném německém, respektive bývalém východoněmeckém městě. To je podstatný rozdíl oproti autorovým předchozím textům, jejichž prostorová lokalizace byla jednoznačná, ať už přítomná přímo v titulu (*Nebe pod Berlínem*; divadelní hra *Léto v Laponsku*, nerealizovaná hra *Salcburský guláš*, obojí s Petrem Pýchou; rozhlasová hra *Lost in Praha*), anebo explicitně zmíněná (Jesenicko v komiksově trilogii *Alois Nebe*; Liberec v *Grandhotelu* a několik evropských metropolí v čele s Prahou v románu *Potichu*). Prostředí v Rudišových textech ovšem nikdy nehraje roli pouhých dějových kulís, ale výrazně se podílí na významové struktuře. Nezaměnitelné místo se vždy nějak vplétá do mysli postavy a nejednou určuje její životní osudy, hrdina je s ním

bez výjimky bytostně spjat (v *Grandhotelu* doslova i tělesně).

Metaforické zpodobení a vystižení atmosféry anonymního města, ať už je jím Lipsko, kde text jako na jednom z míst vznikal, anebo třeba Drážďany, je silnou stránkou také Rudišova posledního románu. Je charakterizováno jako „město trubek“, jež se táhnou jeho ulicemi, jezdí v něm staré československé tramvaje, které vypadají „jako přerostlý sršeň a stejně tak i hučí“ a jimž se přezdívá „Husákova pomsta“, budují se v něm stále nové silnice, tunely a obchvaty, proto v něm stále zlověstně duní.

Ole, který ve městě žije a vlastní bar, nejednou vzpomíná na své mládí, kdy žil naplno a byl členem punkové kapely, a konfrontuje tuto dobu konce osmdesátých let se svojí současností, která za moc nestojí. Do baru chodí pár štamgastů, vlastně Oleho starých nebo novějších přátel, jejichž útrata vydělá tak na jeho provoz, je rozvedený, má dospělou dceru, která se bez něj obejde, žije v malém bytě se spolubydlíci. Zatímco před dvaceti lety byla společenská revolta zcela přirozená vzhledem k jeho věku i tehdejšímu společenskému uspořádání, nyní představuje zastydlé punkerství masku, která se nemůže stát smyslem života, jakkoliv Ole předstírá vlastní spokojenost.

Tuto ústřední vyprávěcí linii pravidelně prokládá druhé, do minulosti situované pásmo textu. Jedná se o deníkové zápisky mladé punkerky z Jeseníku vedené od ledna do září 1987, jejichž rukopis velmi dobře vystihuje charakteristiku předčasně dospělé autorky. Šestnáctiletá dívka se bouří proti rodičům, školní kázní i socialistickému Československu, což ostatně dokládá i její pojmenování vlasti, jímž jsou deníkové pasáže nazvány: Údolí dutých hlav. K prolnutí obou dějových rovin dojde na konci tohoto pásma: Nancy, jak si rebelka podle partnerky frontmana legendární punkové skupiny Sex Pistols přezdívá, je onou tajemnou dívkou s krásně uhrančivýma očima, na kterou Ole nemůže zapomenout. Jako dvacetiletý se s ní seznámil na plzeňském koncertu německé kapely Die Toten Hosen a chtěli odtud společně uprchnout do Západního Německa.

O nezdaru jejich ilegálního přechodu se dozvídáme z rámcové roviny celého románu, jejíhož vypravěče na začátku románu neznáme. Můžeme jej identifikovat teprve

v samotném závěru: je jím Ole, který konečně našel odvahu vrátit se na místo činu na česko-německé hranici, na louku s osamělým domkem, jehož majitel mu předá Nancyino „somradlo“ s jejím deníkem. Můžeme konstatovat, že kompozice založená na prolínání přítomnosti jedné a minulosti druhé postavy, jejichž vzájemné pouto zůstává dlouho zastřeno, se Rudišovi skutečně vydařila. Rámec mimo jiné logicky vysvětluje, jak se Nancyiny zápisky dostaly k Olemu. Jako méně povedené hodnotím naopak implantování poslední kapitoly Oleho pásma, v níž jeho spolubydlíci, přezdívaný Pražák, tvrdí, že našel jeho zápisky, neboť Ole mezitím zmizel. Takové dvouúrovňové vysvětlování je zcela jistě nadbytečné a mohlo by pokračovat donekonečna. Rudiše tu nejspíš lákala představa vyvolat u čtenáře iluzi osobní angažovanosti, vždyť blíže nepopsaná postava Pražáka může odkazovat přímo k autorovi.

Protože jsem v recenzi vyzradil již dost, ponechám záměrně jednu, snad ještě překvapivější a typem papíru odlišenou rovinu textu stranou.

Číst Rudiše podle mého znamená poznávat sám sebe, a to myslím není málo. Hrdinové jeho próz se vždy snaží distancovat od společenských struktur, na nichž se cítí naprosto nezávislí, avšak ukáže se, že šlo vlastně jen o mylnou představu. Postava si náhle uvědomí, že je naopak pevně vklíněna do společenského řádu, že tvoří jeho bezchybnou součástku. Že zkratka její „pravda“ byla jen iluzí a skutečný život jí zatím protekl mezi prsty. Nezažil snad někdy takový pocit každý z nás?

Erik Gilk

Hlavně se z toho neposrat a vůbec... No future!

Jaroslav Rudiš: *Konec punku v Helsinkách*. Praha, Labyrint 2010.

To mi vzkazuje Rudiš svou poslední knihou *Konec punku v Helsinkách*. Hláška jedné z vedlejších postav a jedno ze základních hesel punku. Dvě myšlenky táhnoucí se celým dílem, jež ovlivňují nejen jeho vnímání čtenářem, ale především

ším vnímání fikční reality samotnými postavami.

Autor ani zde neopustil prostředí svého oblíbeného punku a porevolučního Německa. I když název tentokrát k lokalitě přímo neodkazuje. Naopak. Směřuje do Čech kdnes již kultovnímu filmu. Vzduch ale skutečně Ole či Nancy, hlavní hrdinové knihy, po vzoru Štěpána Šafránka nastolenému systému? Nebo jde pouze o nevhodně užitě klisé?

Helsinky jsou barem ve městě, kde jezdí tramvaje, kde má vše své koleje, které pomyslně linkují monotónní životy obyčejných lidí. Ole už má svou revoluci dávno za sebou a na své punkové mládí jen nostalgicky vzpomíná, když denně stojí za barem. Snaží se zkrátka přežít další den, který je stejný jako mnoho předešlých a také mnoho následujících. Nehledá ani žádnou holku. Je rozvedený, s dcerou se příliš nestýká a z jediné dívky, kterou nedokáže vymazat z hlavy, zbyly jen oči.

Ty patří Nancy, dívce, jejíž dějová linie v knize je zaznamenána formou fikčního, ale přesto velmi autentického deníku. Příběh mladé československé punkerky z Jeseníku, kterou zdravotně postihl výbuch Černobylu, se odehrál před lety. Už v roce 1987 se příběhy obou hlavních postav protnuly na legendárním koncertu západoněmeckých Die Toten Hosen v Plzni. Tento ústřední bod knihy však Rudiš umně kamufluje. I přesto, že je zaznamenán již v první polovině knihy, neztrácí příběh na dramatičnosti a nutí čtenáře stále dotvářet a domýšlet. Vložená linie Nancy se pro mě stala nakonec nejdůležitější pasáží knihy a dokázala mě k ní doslova přikovat.

Deník mladé dívky, která snad skutečně vzdoruje režimu, je smutný i zábavný zároveň. Svůj osobitý humor autor dotáhl v mluvě náctileté punkerky téměř k dokonalosti. Dnes je její příběh snadno uvěřitelný, každodenní „problémy“ s rodiči, ve škole, s přítelem i její chápání politické situace a postoj k ní. Autenticky a svým způsobem kouzelně v tomto kontextu působí také užívání počeštěných germanismů. I když ani to není pro Rudiše nic zcela nového. Otázkou však zůstává, zda mohla taková postava skutečně existovat i v roce 1987?

Poslední vloženou linií je manifest „Hezký lidi“, pro nějž autor zvolil opět jinou formu zpracování. Tato část je napsána „po hrabalovsku“, tedy jediným dlouhým

souvětím. Na 13 stránek. Vzhledem ke konci hlavní postavy této „vsuvky“ zde můžeme hledat jistou symboliku. Touto postavou je Eva, Oleho dcera, která se baví výtržnostmi s partou kamarádů. Poslední výbuch jí ale nevyjde zcela podle plánu a skončí v nemocnici. I přes jisté opodstatnění v rámci celé knihy tato část poněkud zaostává. Originální forma i zajímavý příběh třetí „hlavní“ postavy tvoří skutečnou dějovou odbočku. Zatímco první dvě linie vnímám jako dvouproutdou dálnici, kde plynule přejíždíte z jednoho pruhu do druhého, Evin příběh tvoří odbočku směr Prčice. Ale i tam je třeba se čas od času dojet podívat.

Své dvě hlavní ženské hrdinky postavil Rudiš v posledním románu do protikladu. Jsou stejně staré, navíc i podobně smýšlející. Eva je anarchistka, Nancy zase tvrdá punkerka. Do protikladu je však autor postavil především tím, že každou „umístil“ do jiné doby. Z toho pak plyne jejich rozdílné vyjadřování (Nancy používá germanismy, zatímco Eva anglicismy). Na konci 80. let, kdy revoltuje Nancy (a potažmo mladý Ole), znamená protestní chování skutečné problémy pro celou rodinu, problémy ve škole a nepříjemné výslechy policií. Zatímco Eviny pyrotechnické kousky se sice o 20 let později stávají předmětem vyšetřování, ale rozhodně nejsou brány jako ojedinělé nebo odvážné. Především v tomto bodě lze tedy hledat opodstatněnost zařazení manifestu do románu.

Nejpunkovější kniha se našemu nejpunkovějšímu spisovateli konečně povedla dotáhnout do konce. Nikdo už nemůže pochybovat o tom, že by to byla od Rudiše jen póza. On hudbou doopravdy žije a každý, kdo si přečte tuto knihu, to pocítí na vlastní kůži. Originální zpracování harmonicky ladí s jednotlivými částmi příběhu, a to přímo mistrovsky. Rychlost Eviných myšlenek dokonale koresponduje s jediným dlouhým souvětím. Místy až argotické vyjadřování životního postoje pasuje k Nancyinu soukromému deníku a neutrální a zdouhavé vyprávění zase k Oleho odevzdanosti.

Ač samotný příběh už takovou originalitou neoplyvá, je to právě způsob, jakým je vystavěn a vyprávěn, co činí z knihy skutečně vyzrálé dílo. Nade všechny části pak ční deník mladé Nancy, kde se pod vtipnou slupkou klackovitého vyjadřování skrývá duše dívky, která se

zkrátka jen narodila do špatné doby. Neotřelost jejího vyjadřování pak působí proti komunistickému schematizmu jako ten pravý „rudišovský“ protest.

Takže teda danke, Rudiš, za tenhle erlébnis.

Zuzana Štichová

Báječná léta na anglický způsob

Peter Hames: *Československá nová vlna*. KMa, Praha 2008. Přeložil Tomáš Pekárek.

Někdy jsme až příliš hrdí na „český filmový zázrak“ let 1963–1969, ačkoli podobný rozvoj tehdy zažívala i kinematografie jugoslávská, maďarská či polská, navíc bez následného hlubokého propadu. Jindy se o nové vlně spíše opatrně mlčí, protože šedesátá léta už zase nejsou v kursu a neornormalizační média zobrazují Pražské jaro jako komunistický humbuk, kterému naletělo jen pár prostoduchých kariéristů. Není tedy na škodu přesvědčit se, jak toto legendami opředené období tuzemského filmu vnímá cizinec – kniha *Československá nová vlna* vydaná v českém překladu je solidní špalek doprovázený obrazovou přílohou, bohužel zapadla prakticky bez povšimnutí.

Anglický filmový historik Peter Hames, programový poradce Londýnského filmového festivalu a profesor univerzity ve Staffordshiru, pojednává o tématu důkladně, genezi nové vlny sleduje až k předválečné avantgardě, zabývá se také socialistickým realismem, jeho rozpory a omezení, neblaze proslulou banskobystrickou konferencí i následnému boomu pozoruhodných autorských snímků. (Právě osobnosti režisérů jsou pro Hamese v souladu s dobovým pojetím vodítkem při rozboru jednotlivých děl; tuší vůbec publikum, kdo režíroval nejnovější hollywoodský trhák?) V kontextu současné komercializace filmové výroby neopomene zmínit paradox, že toto nevidané množství kritických filmů vzniklo jen díky velkorysé finanční podpoře ze strany nenáviděného režimu (ostatně i současní čeští filmaři v médiích rádi vystupují jako zarytí příznivci volného trhu bez přívlastků, ale sami se dobrodiní této doktríny ochotně zřikají a natahují ruku pro nejrůznější subvence).

Hames obšírně vysvětluje kontext, z něhož nová vlna vycházela, věnuje se nejvýraznějším filmům, které jí předcházely – Krškovo *Zde jsou lvi*, Brynychova *Žižkovská romance* –, cituje z práce (česky bohužel dosud nevydané) Vladimíra Kusína o roli intelektuálů v české politice, dokonce uvádí dobové ekonomické a kriminalistické statistiky, dokumentující celkový úpadek československé společnosti v druhé dekádě totalitního režimu. Čerpá také z knihy Jana Žalmana *Umlčený film* (jejíž soudy místy až příliš nekriticky přebírá) a z textů A. J. Liehma, jehož neúnavná propagace české nové vlny má velkou zásluhu na dosud živém renomé tohoto proudu v západní kritické obci. Několikrát je v knize citován také Ivan Sviták, který není v České republice pokládán zrovna za intelektuální autoritu po svých trapných výpadech na adresu undergroundové kultury i po svém polistopadovém žalostném politikaření.

Hamesova kniha je určena především pro britské čtenáře, obeznámené s českou novou vlnou jen velmi málo. To by snad omlouvalo sáhodlouhé explikace děje, které šroubovaností a bezděčným humorem připomínají nejméně vydařené texty *Filmového přehledu*. Problém je, že autor knihy atmosféru šedesátých let v Československu vnímá zvenčí, kdežto autoři v ní žili. Sám to v úvodu sympaticky přiznává, ale pak se bohužel neudrží a sype z rukávu velmi rezolutní a pramálo vyargumentované soudy. Postoji, že nová vlna byla jen takovým exotickým výhonkem novátorských výbojů západní kinematografie, nahrávají četné paralely mezi československými a soudobými zahraničními filmy. Pochybují ale, že komediantská maringotka v *Rozmarném létě* má stejnou funkci jako ta v Bergmanově *Tváři*. Tehdejší autoři byli jistě o světovém dění (nejen ve filmu) informováni lépe než ti dnešní, což se na kvalitě tvorby nutně odráží. Jenže Hamesem zdůrazňovaná odvozenost je mnohdy až důsledkem spekulací ex post: vysloveně přitažené za vlasy je třeba označení *Sedmikrásek* Věry Chytilové za pandán k dobrodružné komedii Louise Mallea *Viva Maria!* – jen na základě skutečnosti, že jedna z hlavních hrdinek je černovlasá a druhá blondýna a obě se jmenují Marie.

Překlad je dosti kostrbatý (já vím, Levné knihy...), když například film *Bony a klid* označí jako „vykořisťovatelský“,

v originále zřejmě „exploitation“. Jenže v češtině je tento výraz omezen na oblast pracovního práva, kdežto o filmu říkáme, že je podbízivý, nepůvodní, vyděračský apod. Kuriózní lapsus se podařil u názvu Johanidesovy prózy, která byla předlohou Hanákova filmu *322*; ve skutečnosti se jmenuje *Potápača přitahují pramene mora*, kdežto výraz *pretáhují* má ve slovenštině jednoznačně vulgární kontext. Další nechtěně komickou až lascivní formulací je označení liberálních filmových funkcionářů souslovím „příjemní vedoucí“. Na jiném místě dojde k záměně režisérů Petra Zelenky a Zdeňka Zelenky, Ladislav Helge je mylně prohlášen za mrtvého (což je ovšem podle lidové pověry dobré znamení...). Text oplývá školáckými vyšinitými z vazby, např. rostoucí kritičnost filmů Jána Kadára je popsána slovy „jeho filmy se vyznačují postupným rozkolem“. Někdy neobratná čeština úplně zatemní smysl sdělení: „Zájem o soukromý život a hmotný majetek podporoval režim po roce 1969, třebaže dle maloměstských názorů růst oficiálně neschvaloval.“ Připomíná to ročníkovou práci nepřilíživého studenta, který se myšlenkovou chudobou textu snaží zakrýt pseudoodborným žargonem, aniž by pořádně chápal smysl používaných výrazů.

Škoda, že se autor soustředil hlavně na režiséry ve světě nejznámější (Forman, Vlácil, Chytilová), úplně ignoruje třeba ve své době veleúspěšné Podskalského komedie *Bílá paní* a *Světáci* nebo Krejčíkovu *Svatbu jako řemen*, jejichž poetika byla novou vlnou znatelně ovlivněna. Také v knize nezmiňuje pozoruhodné filmy ze závěrečné fáze nové vlny, jako je Renčův *Hlídač*, Kachlíkův *Já, truchlivý bůh* nebo Gajerova *Kateřina a její děti*. Někdy Hames až příliš vychází ze vzpomínkové knihy Josefa Škvoreckého *Všichni ti chytří mladí muži a ženy*, která vzhledem k okolnostem svého vzniku nevyniká objektivitou ani faktografickou přesností.

Hamesovou předností jsou racionální deskripce, které se mu daří hlavně u filmů souznicích se západní avantgardou (Němec, Chytilová). Bezradný je ale tam, kde se setkává s jevem, který není na ostrovech úplně doma, jako je třeba výrazně český sklon ke grotesknímu fatalismu; ať už v podobě panteisticky lyrické (*Všichni dobří rodáci*) nebo civilně absurdní (*Intimní osvětlení*). Zde Hames až

příliš vyzdvihuje patologické momenty; zřejmě vlivem anglosaského pragmatismu, pozitivismu a protestantství se dá vysvětlit Hamesův sklon hodnotit činy filmových hrdinů, jako by šlo o skutečné lidi, a nikoli o fiktivní postavy, nutně stylizované. Tím se poněkud blíží knize Jana Čulíka *Jací jsme*, arci bez Čulíkova demagogického čechožroutství.

Hamesovým problémem jsou předem hotové názory, hodnotící film podle míry společenské kritičnosti. Příkladem může být *Rozmarné léto*; ačkoli Vančurův a snad ještě více Menzelův pohled obsáhne i shovívavost k nehrdinským protagonistům, Hames má jasno, že film „naznačuje úzkoprsou a sobeckou povahu průměrného člověka“. Západní intelektuál (či spíše intelektuální řemeslník, živící se hlavně replikováním cizích myšlenek) mívá zpravidla problém pochopit ambivalenci, jako je tomu v případě filmů *Spalovač mrtvol* nebo *Skřivánci na nitě*, kde Hamese zjevně zaráží komediální zpracování traumatizujících témat.

Problém nastává, když o české kinematografii, pro niž byl komediální žánr určující, hovoří člověk, který postrádá smysl pro humor. Hames mnohdy připomíná vypravěče, který zabije vtip přílišným vysvětlováním. To se týká například filmů Miloše Formana, v němž Hames vidí především bytostně politického tvůrce. Přitom trapasy s neobratnými svůdníky či rozkradenou tombolou by se jistě mohly stát v každém režimu – o tom svědčí tradice haškovská či poláčkovská.

Je nutno ocenit fakt, že autor dovádí své vyprávění až do současnosti (kniha poprvé vyšla v roce 1985, česká verze vychází z druhého rozšířeného vydání, datovaného 2005). Kinematografii sedmdesátých let se celkem pochopitelně nevěnuje už tak důkladně jako předchozí dekády, některé jeho charakteristiky jsou však trefné, jako v případě Kachyňova filmu *Láska*, dosti kuriózního pokusu spojit formální znaky nové vlny s normalizační bezkonfliktností. „Jednotící charakteristikou téměř všech filmů natočených v 70. letech byl nedostatek nápadů na úrovni scénáře – strach z ideologické nekonvenčnosti, jenž měl za příčinu vznik filmů, které byly prakticky o ničem.“ (Sic! – někdo si zde zjevně popletl příčinu a následek...) Některé soudy jsou jistě diskutabilní (např. označení Olmerova *Jako jed* za film, který chtěl „hlavně pobavit“ či Hanákových

Ružových snov za film „romantický“ a „optimistický“), přínosná je ale pozornost věnovaná slovenské kinematografii – filmy jako *Správca skanzenu* či *Pavilón šeliem* zná bohužel v České republice jen málokdo. Kapitola věnovaná období po roce 1989 překvapí některými politickými výroky: „Rozdělení země roku 1993 na Českou a Slovenskou republiku, takzvaný „sametový rozvod“, nebyl rozhodně nevyhnutelný (...) šlo v podstatě o rozhodnutí, které učinila elita a po němž, dle průzkumů veřejného mínění, netoužila většina Čechů ani Slováků.“ Snad to souvisí s tím, že Hames důsledně označuje novou vlnu za společnou záležitost české i slovenské kinematografie a svou orientací ve slovenské kultuře by mohl zahanbit mnohého pražského intelektuála. Pro anglického čtenáře jistě nebude bez zajímavosti exkurs do privatizačních poměrů na Barrandově – naproti tomu po umělecké stránce kapitola vykazuje značnou úspěšnost. Zatímco u novovlnných filmů Hames pedantsky rozebírá a interpretuje pomalu každý záběr, zde rezolutně shrne charakteristiku děje i hodnotící soud do jediné věty, což vede k formulačním monstrozitám typu, že v *Záhradě* se „Šulík zabývá imaginárním světem postav, v němž svou roli hrají kočky, psi, absurdno a surreálno.“

Hames zaslouží uznání za zdařilé zasazení novovlnných filmů do dobového kontextu, je zjevně poučený ohledně politické situace i tvorby tehdejších předních filmařů (Resnais, Antonioni). Hůře se mu daří vystižení toho, co je na filmech nadčasového (jinak by přece nevzbuzovaly spontánní zájem současné divácké generace), tam autorovi zjevně chybí schopnost empatie a spíše jen škatulkuje podle jakéhosi dost rigidního a hlavně anachronického kánonu. Knize bohužel chybí čtivost potřebná pro popularizující žánr (na rozdíl od již zmíněného Škvoreckého), ale bohužel také myšlenková průraznost, která by ji řadila ke skutečně přínosným teoretickým pracím. Přesto nejde o knihu zbytečnou. Kritické myšlení o filmu se u nás pomalu stává ohroženým druhem, jak producenti vyžadují od médií pouze barnumskou reklamu. A filmaři sami přílišnou sebereflexí netrpí, jak dokázal nedávný televizní cyklus *Rozmarná léta českého filmu*, v němž jsme se z úst režisérů samotných dozvěděli o každém paskvilu, který nás v uplynulém dvacetiřetiletí

obtěžoval, že to ve skutečnosti bylo geniální dílo, jen nepochopené hloupými diváky a zlikvidované zlovolnou kritikou. Právě v míře umělecké poctivosti je úroveň šedesátých let dosud nedosažitelným snem.

Jakub Grombří

(...a znovu) o českém literárním strukturalismu

Tomáš Kubíček: *Felix Vodička – názor a metoda. K dějinám českého strukturalismu.* Praha, Academia 2010.

Práce *Felix Vodička – názor a metoda* je dosud třetí samostatnou monografií Tomáše Kubíčka (nar. 1966) publikovanou v domácím prostředí. Jestliže v předcházejících dvou knihách (*Vyprávět příběh, Vypravěč*) soustředil autor pozornost především k problematice teorie vyprávění (v prvním případě se zabýval vypravěčskými strategiemi v románech Milana Kundery, ve druhém pojednal o rozmanitosti metodologií vyprávění), tentokrát se zaměřil na druhý okruh témat, jimž se dlouhodobě věnuje – na dějiny českého strukturalismu.

V první části knihy se Kubíček zamýšlí nad historickou situací, z níž strukturalismus povstal: vzpomíná Mathesiův výrok, ve kterém byl strukturalismus označen za dějinnou nutnost, a Foucaultova slova o tom, že strukturalismus představuje probuzené vědomí moderního myšlení. Strukturalismus se, všímá si Kubíček, zrodil z potřeby vědeckější metody, resp. přesněji z potřeby opustit dosavadní metodologie, které se začaly jevit jako nedostačující a nemoderní (a modernost byla pro intelektuály v meziválečném období i v šedesátých letech nezbytnou nutností). V tomto smyslu se podobá český strukturalismus francouzskému: Pražská škola vstřebala fenomenologii, saussurovskou lingvistiku, ruský formalismus, francouzská větev byla taktéž ovlivněna překlady formalistů a Saussurem, velký impuls znamenalo i myšlení Claua Lévi-Strausse. Podobnou roli „živé vody“

v obou národních proudech sehráli cizinci a exulanti (Jakobson, Bogatyrev či Savickij v Čechách, Greimas, Todorov či Kristeva ve Francii). Podněty pro myšlení strukturalistů ale nepřicházely jen zvenčí, což Kubíček dokládá rozbořením estetického projektu Otakara Zicha, jehož stopy jsou zřetelné i v pozdějších pracích představitelů Pražské školy. Domácí tradice rovněž umožnila, že myšlenkový import nebyl pouze přejímán, nýbrž spíše integrován do stávajících návrhů. Za klíčovou bázi myšlení českých strukturalistů Kubíček označuje především funkční pojetí jazyka.

Srdce Kubíčkovy knihy představuje druhá kapitola „Počátky krásné prózy novočeské a systém významové výstavby narativního díla“. Protože žádný z předních představitelů Pražské školy nevytvořil syntetickou příručku, „jednotící systémový návrh“, hodlá Kubíček tento návrh „do podoby souvislejšího celku rekonstruovat“ (s. 66). Jelikož je především teoretikem vyprávění, snaží se z jednotlivých studií abstrahovat komplexní teoretický model, jehož prostřednictvím Pražská škola přistupovala k analýze literárního vyprávění. Výsledkem je precizní rukověť, která by mohla fungovat jako Vodičkova narativní „gramatika“. Kubíček v ní poukazuje na Vodičkovu adaptaci Ingardenovy teorie úrovní, v nichž lze rozpoznat základní vrstvy literárního díla; Vodička tím vytváří hierarchii významových elementů od nejmenších (morfémy, fonémy, slova, motivy) k vyšším (témata, postavy, vyprávěč, kompozice, vnější svět). Kubíček si pozorně všímá limitů Vodičkovy teorie, které vyplynuly zejména z charakteru zkoumaného materiálu – jestliže například Vodička nevěnuje mnoho pozornosti kategorii vyprávěče, je to především proto, že obrozenecká próza, kterou se zabýval, nevykazuje pestrost narativních strategií, pro něž by bylo nutné vytvářet typologie. Pojednává rovněž klíčová dichotomie text – dílo či aspekty, v nichž Vodička anticipoval později propracované projekty literární teorie (např. intertextovost).

Jestliže je v rozboru Vodičkova systému Kubíček přesvědčivý, méně to platí o hodnocení významu pražského strukturalismu vzhledem k soudobé naratologii. Autor knihy, zdá se mi, přínos Pražské školy přeceňuje. O významnosti české větve strukturalismu není třeba pochybovat, avšak vliv na světovou teorii vyprávění (minimálně vliv prvních dvou

generací Pražské školy), připustíme si, velký nebyl. I když členové Pražského lingvistického kroužku mnohé předjímali (u Mukařovského lze zmínit např. pragmatické pojetí v teorii fikce, v němž mu primát přisuzuje např. Mary-Louise Prattová; z „ryzí“ naratologie by jistě šlo uvažovat o různých typech vyprávění, o nichž Kubíček hovoří na s. 86, vzhledem ke kategorii tzv. „eventfulness“, již propracovává současná Hamburská škola atd.), jejich úvahy zůstaly na západě nedostupné, eventuálně dostupné v překladech pouze velmi výběrově; možnost studie správně chápat navíc komplikovala skutečnost, že se týkají české literatury atd. Podíváme-li se např. do *Encyklopedie narativní teorie* připravené pro nakladatelství Routledge, jméno Felixe Vodičky v objemné knize vůbec nenajdeme, o Pražské škole a Mukařovském jsou zmínky skromné. Nejméně přesvědčivé v této kapitole je ale vztahování Vodičkova konceptu periody (týká se výstavby promluvových úseků) k teorii kognitivních rámců (tj. situačním modelům zobrazené reality, které vyplývají z informací textu a inferencí, k nimž text čtenáře opravňuje; tento koncept využívají M. Jahn, C. Emmottová ad.).

V další části monografie Kubíček soustředí pozornost k literárněhistorickému uvažování Pražské školy. Opět důkladně sleduje genezi projektu (odmítání pozitivistických koncepcí, v nichž není prostor pro pojednání o literárnosti, vlivy a limity formalismu, domácí tradice). Za klíčový okamžik považuje Mukařovského dichotomii artefaktu („hmotného výtvoru“) a estetického objektu, který je objasněn jako nestálá veličina, jež se proměňuje v čase a vydává se tak (řečeno již s Vodičkou) různým a proměnlivým konkretizacím. Toto poznání otevírá možnost uvažovat o literárním vývoji jako o zkoumatelné struktuře.

Méně prostoru již Kubíček vyhrazuje kapitulaci strukturalistů v době po únoru, shovívavě vytlačuje výklad jejich názorových veletočů do poznámek, ale kniha konečně je o strukturalismu, nikoliv o jeho stalinistickém křížování. V této souvislosti se zabývá Vodičkovou (někdy dvojsmyslně interpretovatelnou) teorií úkolů, kterou vykládá v duchu funkčního strukturalismu ukrytého do pláštíku dobové dikce. V závěrečné kapitole Kubíček sleduje cestu

k pozvolnému strukturalistickému vzkříšení v šedesátých letech.

Felix Vodička – názor a metoda nepředstavuje monografii o Vodičkovi v pravém slova smyslu, soustředí se v první řadě (jak avizuje část titulu za pomlčkou) na objasnění strukturalistických stanovisek, genezi a proměny české strukturální metodologie. Přestože kniha vznikala jako dílčí studie, celek funguje jako kompaktní „příběh“ Pražské školy. Vstupujeme do něj v různých etapách vývoje a nahlížíme tak jednotlivé problémy, které hýbaly diskuzemi, jež mezi sebou vedli její protagonisté.

Jiří Koten

Teorie? Umění?

Cynthia Freelandová: *Teorie umění*. Praha, Dokořán 2011. Přeložily Stanislava Jurčíková Suchanová a Tereza Ješátková.

Po deseti letech byla do češtiny přeložena studie americké profesorky filozofie a estetičky Cynthie Freelandové *Teorie umění*. Již na první pohled je to kniha podezřelá. Dle názvu čtenář očekává vědeckou práci nemalého rozsahu. První kontakt s knihou je proto mírně udivující: formát A5 a celkový objem jen 190 stran, chybí věcný rejstřík, kniha má překvapivě velké písmo a nemalé okraje. To vše sice dává tušit, že se čtením budeme brzy hotovi, ale zároveň tu narůstají obavy, zda půjde opravdu o teorii, a ještě navíc umění. Obavy vzrostou po přečtení prvních vět úvodu: „Prozkoumáme mnohé odlišné přístupy k umění: teorii rituální i formalistickou, teorii nápodoby i výrazu, kognitivní teorii či postmoderní teorie – nikoliv však takhle postupně, jednu po druhé. To by bylo příliš nezáživné jak pro mě jako autorku, tak zejména pro čtenáře.“ (s. 9) Dále v úvodu čteme: „V této studii o rozmanitosti umění jsem přistoupila k problematice trochu svérázně. Zvolila jsem taktiku šoku: začínám současným uměním [...]“ (s. 11)

Nespisovnou formu odkazovacího zájmena „takhle“ bychom mohli přičíst překladatelkám, ale i přesto jde o poměrně rozkolísaný styl, odborné výrazy střídají familiární tón vyprávění postarší paní učitelky. Rozkolísanost a nejasnost je pak

ale nejen záležitostí jazyka, ale i výběru témat. Po přečtení úvodu nevíme, na čem jsme. Bude zkoumat různé teorie, nebo půjde o přehled postmoderních typů umění? Máme před sebou práci vědeckou, nebo pokus o populárně naučné eseje? Nebo půjde o vyprávění (v ich-formě) o tom, kde všude byla autorka na výstavě? Půjde tu o teorii, nebo o umění, a teorii čí – autorky, nebo někoho jiného. Nevíme.

Freelandová v úvodu slibuje opravdu mnohé. Práce se má zabývat uměním používajícím moč, krev a výkaly, dějinami umění, rozmanitostí umění, hodnotou umění, genderem a sexualitou v umění, otázkou, zda je možné postihnout význam umění, moderními médii a jejich vlivem na umění. To je rozvržení témat sedmi kapitol, které vypadají více než slibně. Vzbuzují však obavu, zda je možné o tom všem pojednat na tak malém prostoru.

Postupně zjišťujeme, že text knihy se všeho zmíněného opravdu dotýká. A právě zde vzniká první problém. První kapitola se zabývá díly jako *Kristus v moči* (A. Serrano), *Saturn požírající své dítě* (F. Goya) nebo *Zrození Venuše* (S. Boticelli). Výklad se otře o D. Huma a jeho teorii vkusu, o I. Kanta a jeho teorii estetické reakce, nebývale velký prostor je věnován epizodám z Goyova života. Druhá kapitola má představit různé přístupy k umění od starověku do současnosti. Od Platóna a Aristotela přes Tomáše Akvinského, Kanta či Wagnera a Nietzscheho se k Arturu Dantovi a Georgi Dickiemu dostáváme během dvaceti stránek, které jsou navíc proloženy obrázky. V první kapitole se zabýváme různými uměleckými postupy, je nám vnucováno, že *Saturn* souvisí s *Kristem v moči* svojí snahou šokovat, a tím že jsou si díla rovna. V druhé se noříme do dějin myšlení o umění. Dvě diametrálně odlišná témata, která nejsou nijak konfrontována, ani nám není objasněno, proč se jimi máme zabývat.

První problém spočívá v tom, že odborný čtenář se nedozví nic nového, neboť při míře zjednodušení, která byla na prvních čtyřiceti stranách nutná k tomu, aby se na ně vešla výše zmíněná témata dvou kapitol, nelze předložit adekvátní analýzu. A neodbornému čtenáři je zase předložen text, který u výkladu konkrétních teorií zůstává na povrchu (ačkoliv je srozumitelný a v rámci možností výstižný) a u výkladu moderních uměleckých proje-

vů nejde dále než k domněnkám a tvrzením bez argumentů či hlubší analýzy. Nedozvíme se ani, proč jsou některé teorie umění zmíněny a jiné zůstaly zamlčeny.

Druhý problém je prohloubením prvního. V textu je příliš mnoho prostoru věnováno (často obdivnému) popisu uměleckých děl, uměleckých postupů, různých hraničních uměleckých jevů, jako jsou suvenýry nebo užité umění indiánů, které je ovlivněno výrobními postupy industriálního světa. Vzniká tak text, který pojednává o zajímavých antropologických, sociologických, kulturních fenoménech, ale s teorií umění má společného pramálo. Je jistě zajímavé, že američtí indiáni povolnění „industriálními“ způsoby výroby používají japonský způsob potisku. Také je jistě zajímavé, že „někteří domorodí indiáni nyní čelí těžkému rozhodnutí – zda se žít jako umělečtí řemeslníci, či nikoliv“ (s. 72). Ale jak tyto poznatky souvisí s teorií umění, osvětleno bohužel není. A nakonec není dosaženo ani cíle, který si autorka předsevzala na začátku kapitoly, v níž chce „prověřit naše domněnky o rozdílech mezi řemeslem a uměním“ (s. 57). Díky zmíněným informacím se o rozdílu mezi řemeslem a uměním nedozvíme zhora nic. Postřehy tohoto typu přispívají pouze k tomu, aby hranici mezi uměním a řemeslem ještě více rozostřily.

Třetí problém souvisí s dvěma předchozími. Na jedné straně se nám předkládají různé teorie bez komentářů a vysvětlení, proč se jimi zabýváme. Na straně druhé nám Freelandová překládá mnoho svých zážitků z výstav, z konferencí, z návštěv původních obyvatel neindustriálního světa, z čtení theoretických knih, ze studování obrazů apod. Často pak tyto kulturní fenomény či vědecké studie hodnotí: „Já osobně považuji Silvestrovu ranou kritiku, co se týče interpretace Baronova díla, za neadekvátní.“ (s. 126)

Jako by po celou dobu text nerozlišoval mezi vědeckou studií o teoriích umění a vlastní interpretací umění samého, nerozlišuje ani mezi zážitkem a interpretací, a už vůbec text nerozlišuje mezi nejdůležitějšími pojmy, jako je umění, umění užité, suvenýr. Tyto a další pojmy (performance, kánon, klasické, avantgardní umění) nikde autorka nijak nerozlišuje a pojednává chvilku o jednom, chvilku zase o jiném. Nehledě na to, že popisované fenomény někdy jsou a jindy zase nejsou

konfrontovány s různými teoriemi, někdy jsou pouze interpretovány autorkou samou, jindy jsou zmíněné dvě tři interpretace jiných teoretiků a autorka se k těmto interpretacím vyjadřuje.

Myšlenková roztříštěnost se projevuje v rychlém střídání témat, metod „výzkumu“, ve střídání svěťadílů, které autorka navštěvuje, ale i v tom, že se neustále odbočuje k věcem, které s teorií umění nesouvisejí. Blábolivost textu podporuje vyprávění příhod, které autorka sama zažila: „Jako příklad uvedu svoji přímou zkušenost s africkými fetišovými soškami [...] Můj počáteční vjem se změnil, když jsem se dozvěděla vnější fakta [...]“ (s. 60); neukázněnost textu zase dodává vyprávění příhod ze života umělců. Vrcholem této směsi autorčina nezakrytě velmi nadšeného prožívání tématu a její velké sečtěllosti jsou místa, kde Freelandová vnáší do příhod umělců svůj vlastní komentář: „Tintorettoho dcera Maria Robustiová (1560–1590) pracovala v jeho dílně po boku ostatních. Je dost dobře možné, že je autorkou některých jeho prací, nebo dokonce celých obrazů, bohužel zemřela mladá při porodu (v minulosti byl porod pro ženu vždy riskantní). Středověké umění vytvářeli jak muži, tak ženy (...).“ (s. 114) Příhoda s Tintorettoho dcerou je jistě zajímavá, ale nepřispívá k tématu knihy ani kapitoly, která „se bude věnovat tomu, jakou roli hraje v umění gender a sexualita“ (s. 103). A komentář k porodu je nejen něco, co sem nepatří, nejen něco, co snad víme, ale zejména něco, co je vrcholně trapné a co text ještě více shazuje.

Neuspořádanost, nejasnost v tom, co vlastně chce sdělit, i v tom, komu je celá takřečená studie určena, začíná i končí u nesmírné stylistické rozkolísanosti a neobratnosti: „V této kapitole hodlám osvětlit rozdílnost uměleckých forem a rolí umění v západním světě. Udělám to tak, že vás virtuálně provedu pěti obdobími...“ (s. 35); a u neadekvátnosti vsuvek a komentářů, vedle poznámky o porodech, je tu ještě jedna perlička: „Shermanová, mladá umělkyně nezajímavého vzhledu, začala být známá v 80. letech [...]“ (s. 117)

Abychom však byli poctiví, kniha má v tomto ohledu i působivá místa. Ke konci například Freelandová fascinovaně píše o tom, že si můžeme pouštět Bacha na CD, nebo že můžeme sedíce u počítače projít Louvre (zvětšovat pomocí ZOOMu obrazy

apod.). Následně se pak dopustí poměrně zajímavé úvahy o tom, jak (by) se na tyto možnosti dívali někteří teoretici, jak to může ovlivnit náš vztah k umění. Bohužel je to zamyšlení krátké a opět trochu upovídané a nedomyšlené. Některé zásadní otázky si autorka na této stránce a půl ani nestihne položit: Ovlivňuje digitalizace hledání významu uměleckých děl? Ovlivňuje digitalizace naše vnímání, umenšuje/prohlubuje digitalizace vliv umění na estetické rozvíjení člověka?

Největší újmou celé práce je pak to, že se tu a tam objeví zajímavé problémy, kterým není věnována pozornost. Jen mimochodem se otevírají otázky vztahu umění a náboženství, krásy a víry, krásy a morálky nebo krásy v umění a krásy

přírody. Výzvy těchto témat ale nejsou vyslyšeny.

Knihy je zajímavá pouze ve dvou ohledech. Zaprvé jednotlivosti typu dopis Felixe Medelssohna o tom, že jeho sestra by se neměla věnovat umění, protože je žena, jsou rozhodně zábavné. Zadruhé jako celek je to učebnicová ukázka toho, jak nemá vypadat odborná studie, kterou je možné využít při výuce odborného psaní na vysoké škole. Freelandové text není ani teorií, ani o nich nepojednává, a nepojednává ani o umění jako takovém. Svědčí spíše o tom, že autorka ráda cestuje, ráda studentům na seminářích vypráví zajímavé historky, a ke svému tématu má opravdu citový vztah.

Radim Ošmera