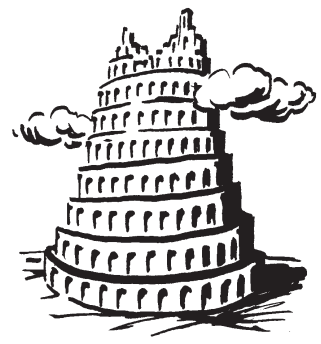
LITERÁRNÍ A VÝTVARNÁ PŘÍLOHA

3-4/XX



Sběratel Rusalek

Kádrový dotazník režiséra Rudolfa Roučka

Rudolf Rouček a Vít Zavadil v Mariinském divadle v Petrohradě

Pane režisére, kdy a kde jste se narodil?

20. srpna v roce 1941 v Praze v 6 hodin ráno. Takže jsem dvojitý lev.

Vyrůstal jste tedy v Praze a chodil jste zde také do školy?

Ano. Ale školní docházku jsem započal v září 1947 v Kašperských Horách, kam jsme s rodiči jezdili na „letní byt“. Jsem Pražák křtěný Vltavou, mám zde hluboce zapuštěné kořeny. Oba moji pradědečkové byli lékaři, dědeček, po němž nesu své jméno, byl sekčním šéfem na ministerstvu zemědělství a díky němu vlastně mohu dnes absolvovat své zahraniční cesty a věnovat se v současné době plně své mánii cestovat za operou. Dědeček totiž nechal postavit činžovní dům ve Strašnicích a ten nám byl coby dědicům po „sametové revoluci“ vrácen.

Takže k důchodu máte nájemné?

Na to brázdit svět všemi možnými dopravními prostředky by důchod plus nájemné nestačily, proto jsme se rozhodli společně se sestrou postupně prodávat jeden byt za druhým. I tak se však musím v nákladech hlídat, nemohu žít nijak na vysoké noze.

Takže rodinu nemáte?

Nemám, jsem už i zřejmě jako lev předurčen k tomu být samotář, a to mi v podstatě vyhovuje. Navíc trpím určitou schizoidní deviací, což znamená na jedné straně tendenci k výstřednosti, na druhé straně k určité zanedbanosti.

No, to je na vás vidět ze všech stran...

Dalo by se říct, že jsem svým způsobem v podstatě nepraktický člověk, i když na druhé straně si často vynucuju, aby bylo všechno po mém.

Jak?

Kamkoli přijdu, mám potřebu věci organizovat, zkrátka mám potřebu mít všude první a poslední slovo. Samozřejmě tím narážím na všelijaké překážky a bariéry, zejména pokud jde o mé názory a stanoviska.

Vraťme se k vaší rodině. Máte tedy jen sestru?

Ano, jsme poslední potomci naší rodiny, která s námi vymře, protože sestra děti rovněž nemá. Ale byla mi vždycky oporou a po smrti rodičů se o mne dokázala postarat, vyřizovala mi korespondenci, dělala vše spojené se správou již zmíněné nemovitosti, vedla domácnost atd. Dnes je bohužel velmi nemocná a musím všechno zařizovat sám, což mě značně vyčerpává. Občas mne sestra pověřovala všelijakými nákupy. Hlavně když zjistila, že mají někde něco zlevněného. Jednou mě poslala koupit máslo do Tesca někam na periférii Prahy. Musel jsem si vzít taxi a řekl jsem si: když už, tak už, a koupil jsem celé dvě krabice másel.

Kolik toho bylo?

Čtyřicet másel. Pak už mě podobnými úkoly nepověřovala.

Mluvil jste zatím o vašich prapradičích a dědečkovi. Co rodiče?

Otec mě samozřejmě, jak už to bývá, velice ovlivnil. Byl to kunsthistorik, celý život byl zaměstnaný jako kurátor v Národní galerii a jeho specializací bylo moderní umění 20. století. Publikoval odborné stati, kritiky a má i několik knih. Ne že by obrazy a sochy přímo sbíral, ale nashromáždil v podstatě náhodně cennou sbírku, např. Ludvíka Kubu, Vincence Beneše, Miloslava Holého, Jana Kojana, Jana Slavíčka, Oldřicha Blažíčka a obdivovali jsme také jedinečné ženské akty Břetislava Bendy a Karla Kotrby. Byla to špičková díla těchto sochařů, o kterých otec psal. A k tomu přibyl Emil Filla, kterého dostala sestra jako svatební dar od Iši Krejčího, Fillova švagra, našeho rodinného přítele. Ten mě také velmi názorově ovlivnil. Denně chodil na hřbitov k hrobu manželky a já vždycky čekal se psem před bránou. Byl to skvělý člověk, významný skladatel, dirigent, šéf opery v Olomouci a Českých Budějovicích, také dramaturg opery Národního divadla. Naše debaty o opeře i estetice by vydaly na několik svazků knih. A sestře šel za svědka na svatbu. Ale zpátky k otcově sbírce. Perlou byl obraz slavného francouzského malíře Dufyho a nádherné barokní plátno Madony s děťátkem anonymního autora.

Tak to máte další zdroj na své cesty.

Většina z toho je již pryč, něco rozprodal otec ještě za svého života, něco jsme prodali postupem doby a zbytky jsou v zastavárně. Už jsou dávno přeplacené, ale nemůžu si už kvůli sestře dovolit, aby tento rodinný majetek prohučel, takže zastavárny se na nás pěkně napakovaly.

No nazdar hodiny, ale vraťme se k otci.

Otec se jmenoval také Rudolf a zbožňoval mimo jiné i hudbu. Spíše koncerty, ale i operu. Nikdy nezapomenu na den, kdy mě, bylo mi asi 10 let, přivedl na odpolední představení Beethovenova *Fidelia* v Národním divadle. To bylo pro mne osudové a opeře, potažmo divadlu, jsem už zůstal po celý život věrný. Otec žil tak trochu svým životem a o mě se příliš nestaral. Mně to tak vyhovovalo, třebaže mě někdy mrzelo, že ho vůbec nezajímá, jak jsem třeba dopadl u maturity. A na promoci jsem musel v podstatě rodiče dotlačit, abych neměl mezi kolegy ostudu, že o mě naši nemají zájem. A to jsem byl vedle čtyř holek jediný kluk, co obdržel červený diplom.

Co to přesně bylo?

No, to jste musel mít z hlavního oboru samé výborné, trojka z vedlejšího oboru mohla být jen jedna a celkově nesměl průměr známek přesáhnout 1,5.

A to museli být na vás rodiče pyšní, ne?

No, maminka možná, ale otcovi to bylo šumafuk. Ale duševně jsme si s otcem dobře rozuměli a když jsem se dostal do nějakého společenského dilematu, byl mi oporou a rádcem.

A co maminka?

Matka byla dobrou duší naší rodiny, po svatbě se starala o domácnost a měla vždy pro všechny mé „úlety“ pochopení a porozumění. Byl to vlastně osud. Matka byla sestrou otcova kolegy a přítele, také kunsthistorika a profesora dějin umění Františka Kovárny, který si s otcem notoval a zřejmě ho i názorově ovlivňoval.

Není to ten Kovárna, kterého in memoriam vyznamenal Václav Havel Řádem T.G.Masaryka?

Přesně, je to on. Strýc se exponoval v únorových událostech, byl snad dokonce coby politický exponent národně socialistické strany designován jako ministr kultury, protože všichni věřili, že prezident Beneš demisi ministrů nepřijme. Všichni víme, jak to dopadlo, a tak si s holým zadkem a rodinou stěží zachránili život. Zprvu žil strýc ve Francii a později v New Yorku. Záhy však zemřel, ve svých sedmačtyřiceti letech. Tady byl mezitím in contumatiam odsouzen k trestu smrti. Obvinili ho, že se podílel na atentátu na majora Schramma, který velel četě, jež vtrhla do bytu Jana Masaryka a zřejmě byla příčinou jeho smrti. Nevěřím, že by strýc něco takového udělal, ale v politice to už tak bývá. My jsme se celou dobu třásli, jak to odneseme. Otec nesměl cestovat do zahraničí, ani když se pořádal výlet zaměstnanců NG za Rembrandtem do Amsterodamu, ba dokonce ani do Drážďan.

Ale vám bylo přece studium na vysoké škole umožněno.

Bylo. A i když se po celý život držím zásady nelhat, tehdy jsem to porušil a v přihlášce na vysokou školu jsem strýce zamlčel. Evidentně to neprasklo a tak jsem se studiem na vysoké škole neměl problémy.

Co jste tedy vlastně studoval?

Už během střední školy mne přitahovalo divadlo a vábila mě dráha režiséra. Nějak jsem v sobě cítil náboj realizovat své divadelní představy, ale měl jsem smůlu. Nebo to tak bylo dobře. Přihlásil jsem se na AMU na režii, ale zkoušky jsem neudělal. Předložili mi jakýsi obrázek polonahé ženy a měl jsem k tomu vymyslet určitý příběh. Zřejmě čekali nějaké erotické pikantérie a chtěli se bavit, jak se budu červenat. Já jsem řekl, že na onu ležící ženu někdo koukal za plotem, a ta když to zjistila, utekla do domu. Pro komisi to znamenalo, že nemám dostatek fantazie. Ve svých 17 letech jsem vypadal na 14 a když se mě zeptali, jaké mám erotické zkušenosti a jak bych režíroval milostné scény, přiznal jsem, že jsem sice ještě panic, ale mám představy z literatury. Jen kroutili hlavami, a tím celé přijímačky zvadly.

Ale jste přece režisér?

K režírování jsem se dostal až mnohem později. Přihlásil jsem se posléze na filozofickou fakultu, chtěl jsem studovat divadelní vědu, ale ta zrovna ten rok nebyla otevřená, tak jsem začal se studiem češtiny a historie. A příští rok jsem si studium rozšířil o třetí obor, teatrologii. Myslím si, že to bylo k mému prospěchu. Získal jsem širší rozhled a hlubší znalosti.

A při studiu jste ale snad nemohl chodit denně na operu?

Ale mohl, dokonce jsem nakazil i spoustu ostatních, takže jsme chodili korporativně. Já jsem ovšem na rozdíl od jiných nezastával studentské krédo, že „risk je zisk“, a protože jsem většinu zkoušek nestíhal v termínu, odkládal je, dokud jsem látku nezvládl. Měl jsem takový zvyk: před zkouškou na operu, před spaním prolistovat celou látku třeba až do rána. Jednou mi to nevyšlo, byla to novověká historie, a když jsem examinátora prosil o odklad, že si musím ještě látku projít a srovnat v hlavě, ptal se: „Tak na kdy to chcete?“

„Odpoledne ve tři, stačí mi dvě hodiny.“

„Vy jste se zbláznil?“

Přišel až v pět, chtěl mě evidentně zkoupat, ale neměl šanci.

Co jste dělal po ukončení studia?

Asi jedenáct let, nevím už přesně, jsem působil v Ústavu pro českou a světovou literaturu na Strahově a plně jsem se zaměřoval na drama, tehdy z pohledu literárního. Zajímaly mě zejména otázky žánru, a pak jsem se věnoval problematice komedie v druhé polovině 19. století.

A kdy jste se dostal k režii?

Byla to souhra okolností. Z Akademie jsem musel v podstatě z politických důvodů odejít. Tehdejší vedení potřebovalo místo pro své lidi. Znemožnili mi obhájit kandidátskou práci a tak jsem se octl víceméně na dlažbě.

Neříkejte, prosím vás?

Když mě nějaká ta komise v ústavu grilovala a nakonec oznámila, že mi smlouvu neprodlouží (v té době platila novelizace speciálně pro akademii věd, že vědečtí pracovníci musí mít toliko termínované smlouvy), bylo to jako blesk s nebe. Ale jak už to v životě bývá, všechno zlé je pro něco dobré. Na vědeckou práci jsem zřejmě neměl ten správný *sitzfleisch* a divadlo mě mocně přitahovalo, lákalo jak ďáblovo pokušení. Přesto jsem se naštval, ortel komise jsem vůbec netušil.

A jak jste reagoval?

Řekl jsem jim své, už si přesně nepamatuju co, a půl roku jsem se tam neobjevil. Plat jsem si nechal posílat poštou. Tak jsem měl docela dobrou půlroční placenou dovolenou.

A co jste potom dělal ?

Stále jsem publikoval v různých periodikách a když mě odněkud „vyhnali“, našel jsem si naštěstí prostor jinde.

Tak jste to také neměl tak úplně jednoduché?

Neměl, jako ostatně v té době každý. Nedokázal jsem se řídit oním osvědčeným příslovím: „Když chceš něco říct, tak mlč!“ a vždycky jsem dřív nebo později se svými názory a kritickými soudy narazil. Při hodnocení představení mě zajímala vždycky kvalita, navíc názor kritika jsem považoval za čistě subjektivní. Nakonec pravda je vždycky relativní. Ale když se podivíte nad tím, proč zpívá zpěvačka místo autorem předepsaného „h“ v exponovaném místě „a“, je to celkem jasné. A pro pravdu se lidé nejvíce zlobí.

Tak jste se setkal s odvetou potrefených?

Reakce jsou různé podle nátury, některé „potrefené husy“ se mě snažily zkorumpovat, všelijak podplatit, jiné vytáhly do boje. Dřív nebo později se jim to podařilo, jeden režisér, dnes už odpočívá na pravdě boží nebo se smaží v pekelném kotli, mě dokonce osobně vykazoval z hlediště ústeckého divadla. A jedna zpěvačka, která měla prominentní postavení, ale byla na štíru s výškami, mě dokonce způsobila, že jsem měl načas s psaním utrum. Pak se objevila v seznamech jako agentka StB, což zpětně vysvětlilo mnohé. Já se na ni ale nezlobím, každý má právo na sebeobranu, byla to už taková doba.

A co jste potom dělal?

No, svým způsobem jsem měl pocit zadostiučinění, časem to vyšumělo do ztracena a našli se lidé, kteří mě ochotně, po dobu, co jsem nemohl publikovat, propůjčili své jméno a samozřejmě, s vědomím redakce, jsem mohl ono embargo přečkat.

Ale pak jste nakonec zakotvil u divadla, nemýlím se ?

Naskytla se mi možnost nastoupit jako dramaturg, myslím v roce 1976, do Krajského divadla v Příbrami. Zde jsem se taky po několika letech dostal konečně k režii. Splnil se mi tak můj životní sen a bylo mi jedno, že se tehdy říkalo, že sláva příbramského divadla končí u benzínové pumpy. Ostatně většinu mých inscenací jsme odehráli i v Praze.

Měl jste tedy možnost pracovat svobodně v době normalizace?

Jak se to vezme. Samozřejmě jsme jako krajské zařízení byli pod trvalým dohledem, ale vždycky se našla možnost realizace mých představ, aniž by člověk zradil sám sebe. Šlo o to, aby se člověk neponížil příliš a neobtížil své svědomí a aby zůstalo ono biblické: „Dej císařovi, co jest císařovo, a Bohu, co jest Boží.“

Měl jste nějaký „program“? A co jste třeba hráli?

V té době bylo v módě divadlo „malých forem“, tzv. sklepní divadla s poetikou civilismu a s představou, že herec „jde“ za sebe a tlumočí prostřednictvím divadelní formy jakési generační názory a myšlenky. Já jsem měl představy jiné. Snad to ovlivnila i má láska k opeře. Miloval jsem tedy naopak divadlo „velkých forem“ a tudíž velká plátna a klasiku.

To mi ale na Příbram moc nesedí.

Bylo tam velké jeviště. Větší než např. ve Stavovském divadle. Ale máte pravdu – se svým názorem jsem vybočoval z běžného stylu tehdejší doby.

To jest…

V první řadě jsem respektoval autorův záměr a styl. Snad se zde projevila i má strukturalistická příslušnost. Jsem jedním z posledních žáků Jana Mukařovského a zastáncem jeho názoru, že primárním obsahotvorným i formotvorným apelem ke vzniku jakéhokoliv uměleckého díla je tzv. sémantické gesto, které tvoří hierarchii jednotlivých složek a určuje v tom kterém díle jejich vzájemný poměr.

Jak se to projevilo v přístupu k režii?

Jsem přesvědčen, že režisér je interpretem díla, a tudíž jsem se snažil v prvé řadě rozkrýt všechny myšlenkové i tematické vrstvy určitého díla a poté je převést do divadelních obrazů.

A v čem jste tedy narážel?

Stál jsem někde jinde, než bylo v té době – a patrně i dosud je – běžné a obvyklé. Prakticky jsem v textech autorů neškrtal. S pokorou jsem přistupoval ke každé větě a každé myšlence díla. Nerežíroval jsem s hodinkami v ruce a tak představení, kde jsem nechával prostor i na pauzy a doznění, dosahovala na tehdejší dobu neobvyklé délky. V Příbrami byla představa, že už dvě hodiny je moc dlouho a víc že divák nevydrží. Má představení trvala v průměru přes tři hodiny, což je naprosto běžný čas. Má první režie – Zeyerův *Radúz a Mahulena*, také i díky Sukově hudbě – dokonce trvala tři a tři čtvrtě hodiny. A to bylo pozdvižení. A o to větší překvapení, že diváci neprotestovali. Dokonce se *Radúz* hrál i pro základní školy a děti ani nedutaly. Taky vadilo, že jsem požadoval bohatou účast komparsu, který jsem zakomponovával do jevištního obrazu tam, kde jsem to cítil.

A jak jste to řešil?

Často jsem si musel kompars zaplatit ze svého, samozřejmě že tajně. Dokonce k *Radúzovi*, kde mi ředitelka navrhovala z „ekonomických“ důvodů pouhý klavír, jsem si zaplatil orchestrální nahrávku, kterou mi udělal za přijatelnou cenu Rudolf Krečmer s hradeckým orchestrem. A na to jsem si musel půjčit od známých i ze spořitelny.

A měl jste nějaké dramaturgické záliby, které ovlivňovaly i váš režijní rukopis?

Dával jsem přednost klasice, ale režíroval jsem i soudobé hry, naše i zahraniční. Vždycky v mých představeních dominovala jistá hyperbolizace, z duše mi bylo protivné tehdy oblíbené, že „méně je více“. Přitahoval mě vždy opulentní divadelní výraz, divadelně exponované situace i herecká nadsázka. Proto mi byla bližší stylizace a divadelní barvitost, i když na druhé straně jsem vždy hledal výrazný, dá se říci, až naturalistický detail, který zmnožoval myšlenku a téma dané hry, dané situace. Slabost jsem měl především pro situační komedie, ze všeho nejvíce jsem miloval frašky a vůbec důmyslné divadelní konstrukce, ať už šlo o frašky francouzské provenience nebo slavnou detektivní komedii Agathy Christie *Deset malých černoušků*. Zde jsem vyžadoval na pár minut absolutní tmu, nevíte ani, jaký to byl problém, hlavně na zájezdech, vypnout i nouzová světla.

Měl jste ovšem svou hlavu?

To je pravda. Často se mi tou „tvrdou hlavou“ zeď stávajících praktik podařilo prorazit. O délce představení již byla řeč, poprask také způsobilo, že jsem požadoval namísto jednoho autobusu na zájezdy, kvůli komparsu, aby jely autobusy dva, do jednoho se prostě můj kompars nevešel. Dokonce jsem v určité věci zřejmě předběhl dobu.

dokončení na str. III

Komu není shůry dáno, v apatyce nekoupí

Nad festivalem OPERA 2011

Vždycky s nadcházejícím jarem jednou za dva roky se koná přehlídka českých, moravských a slezských (tedy přesněji jednoho moravsko-slezského a jednoho slezského) operních souborů. Akce, která má už svou tradici, nesla výmluvný název OPERA 2011. Pořádala ji opět *Jednota hudebního divadla*. Většina představení se odehrála na scénách ND v Praze. Letos „netrucovalo" Brno, a tak se v již 10. ročníku festivalu prezentovalo všech deset tuzemských stálých operních scén. Tentokrát ovšem chyběla školní představení i všelijaké alternativní projekty, zřejmě se tu už podepsala „rozpočtová zodpovědnost", která na kulturu a umělecké školství dopadla málem jako tsunami.

Operní festival byl zároveň také prověrkou úrovně jednotlivých souborů (představení si vybírají samy) i naší opery jako celku. A ukázalo se, že situace není co do úrovně tak hrozná, jak se zdálo, a že i s omezeným rozpočtem se dá dělat dobré divadlo. Ovšem v tomto směru budeme mít určitě primát: aby bylo na předražené státní zakázky, musí se to vzít jinde a nad operou, která se všude na světě velkoryse dotuje, visí neustále knuta zeštíhlování, ba dokonce i rušení či násilného fúzování souborů. Opera není levná záležitost, na tom se prostě vydělat nedá. Platí tady víc než jinde, že za málo peněz není hodně muziky. Ale na druhé straně festival OPERA 2011 ukázal, že úsilí a entuziasmus dokáží hory přenášet.

Nejprve tedy k dramaturgii festivalu. Převažovaly sice návštěvnické „tutovky", i když třeba takový Dvořákův *Jakobín,* dřívější stálice, načas zmizel i z ND (příští sezóna to má napravit). Byly tu ovšem Bizetova *Carmen*, Verdiho *Traviata*, Offenbachovy *Hoffmannovy povídky*, dále pak ve světě sice běžné tituly kmenového repertoáru, ale u nás pro mnohé diváky vzácné, jako byl Massenetův *Werther* a Saint-Saënsova opera *Samson a Dalila*. Za raritu dnes už nelze považovat ani *Hry o Marii* Bohuslava Martinů, ale rozhodně to platilo o Pucciniho *Edgarovi* a Haydnově *Lékárnikovi*. Shodou okolností z deseti představení byla čtyři francouzské provenience, což limitovalo i náročnost. Francouzská opera je totiž náročná na kolektivní tělesa, především sbor, předpokládá dokonalé postižení hudebně-dramatické atmosféry, vypjaté scény se vznícenou citovostí a sugestivními melodiemi, které se až zarývají pod kůži, nešetří sentimentalitou ani patosem, což jsou pro operu příznačné atributy, ale moderní interpreti (více režiséři než dirigenti) se jich obávají jako čert kříže.

Všechny zmíněné inscenace, myslím, našly ten správný poměr mezi touto polaritou (sentimentalita + patos), popouštěly uzdu emocím a na druhé straně si zachovávaly odstup, permanentně vyvažující sentiment nutnou dávkou ironie a burlesknosti.

Týkalo se to i olomoucké *Carmen* v režii **Michaela Taranta**, který důsledně zachovával žánr *opéra comique* s důrazem na rozpracovaný detail v akcích komparsu, rozehrával prostor a nešetřil přitom dramatickými akcenty. Jistě, někdy se ocitl na samé hraně naturalismu, jindy zase teatrálnosti v okázalé gestice.

Ještě nápaditěji si vedl **Tomaš Šimerda** při ústeckých *Hoffmannových povídkách,* využil možnosti scénografie rozehrát jednotlivé výstupy ve dvou podlažích, stejně tak vytěžil maximum z potenciální groteskní jednotlivých scén. Přitom každá z „povídek" našla svůj osobitý ráz, svůj nezastupitelný výraz. Vůbec nevadilo, že – jak už to u *Hoffmannových povídek* bývá – nejúspěšnější byla čísla, která Offenbach vůbec nenapsal (respektive byla posmrtně vytvořena na motivy jeho hudby), a to Dapertuttova árie i grand septet, obojí v benátském obraze.

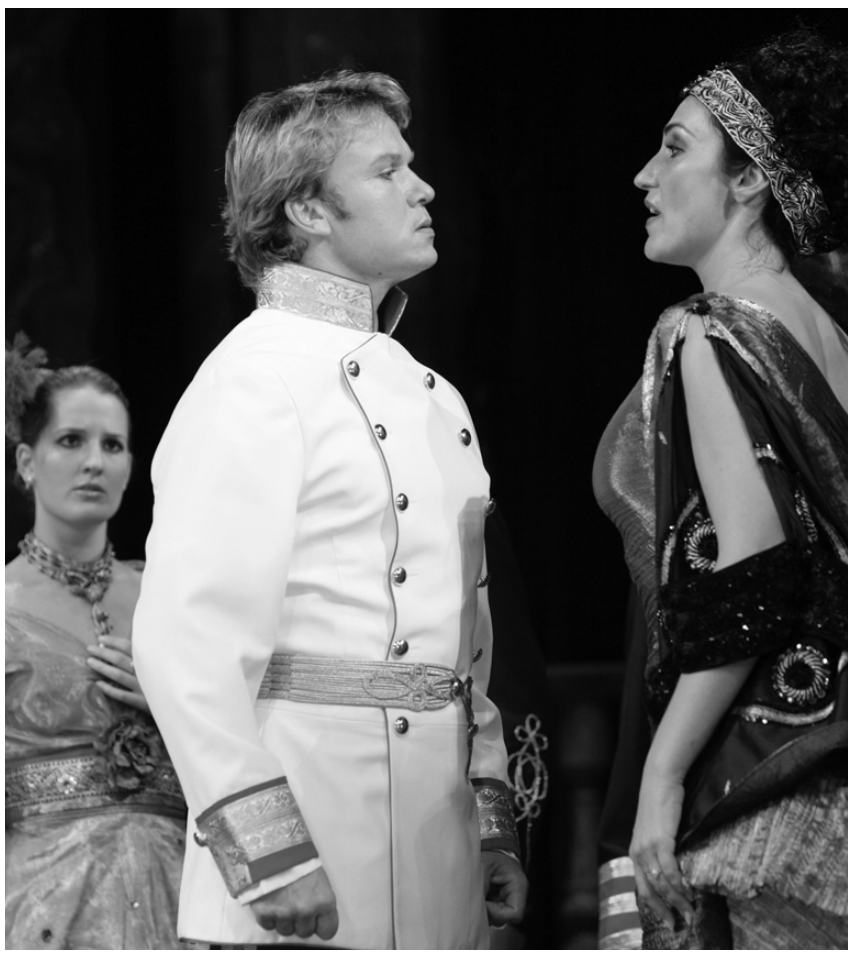
V ostravském *Wertherovi* nechal **Jiří Nekvasil** emocionalní prožitek rovněž obestřít ironickým nadhledem, s velkou invencí a přitom uměřeností vystavěl jednotlivé mizanscény a nikdy neupadl do poloh konvenčního operního klišé.

Opavská inscenace *Samsona a Dalily* dala také dílu, což jeho jest, patos i lyriku, dramatické napětí a biblickou mystičnost. Scény s Dalilou měly nebývalé erotické napětí, jinak až hrozivě působila náboženská nesnášenlivost soupeřících komunit, Filištínští i Židé se nenávistí a záští doslova zalykali. Osud Samsona, oslepeného a pozdě litujícího svého selhání, byl ovšem sugestivní, už jsme se těšili, jak Filištínské pohřbí v troskách chrámu. Režisérka **Jana Andělová-Pletichová** zřejmě nechtěla oslňovat nějakými extravagantními „koncepcemi", vycházela z díla a dokázala dramaticky vygradovat sólové výstupy i sborové scény.

Zbývají ještě tři italské opery. Liberecký *Edgar* (režie **Martin Otava**) se stal nejen působivou inscenací u nás zcela neznámého Pucciniho díla, které již nese v zárodku všechny znaky stylu operního génia, ale i naznačil, kudy by se měla ubírat dnešní interpretace klasických děl. Samozřejmě, že i tady lze vystopovat příznačnou Pucciniho sentimentalitu dojímající až k slzám, ale také důsledné prostoupení emocionality a dramatického napětí. V *Edgarovi* ještě nejde o typický verismus propojující uzavřená hudební čísla s naturalistickými detaily a doširoka rozvětvenými epizodickými, v podstatě konverzačními scénkami. *Edgar* je totiž romantickou operou par excellence, v jednotlivých partiích přinesl exponované polohy, vyžadující „velké hlasy" i pěveckou virtuozitu. Martin Otava si našel svůj rukopis, jevištní akce koncipuje v sevřených mizanscénách, sborovým scénám dává architektonické dimenze tvarující jevištní prostor.

U českobudějovického *Otella* (režie **Martin Glaser**) jsme naopak měli pocit nezvládnutí vnitřní dynamiky jednotlivých scén, většinu z nich vyznačovala statická strnulost. Úvodní scéna bouře postrádala dramatické vzrušení a rovněž tak vedení klíčových postav bylo ploché a nevynalézavé.

Traviata režiséra **Arnauda Bernarda** měla jiné problémy. Kostýmy rozhodně nebyly současné, ale rovněž nevhodně volené. Sbor v černém a hlavní figury a sluhové v bílém. Toto potlačení barevnosti přináší uniformitu, navíc scéna neodpovídá situacím příběhu. Budoár hlavní postavy



Aleš Briscein jako Edwin v Kálmánově operetě Čardášová princezna (HD Karlín)

v 1. jednání působil jako nějaká předsíň v úřadě či hala v hotelu, obrovská pohovka v centru scény svou masivností znemožňovala rozehrání akcí, také si lze jen těžko představit, že by příslušníci společenské elity měli ve scéně loučení jsouce stále v místnosti na hlavách klobouky. Stejně tak bylo s podivem, že zatímco u Violetty zachovávali všichni společenské dekórum, u Flory ve 3. obraze se to hemžilo hetérami nahoře „bez" a jedna dokonce byla „bez" i dole. Alfredo zcela nevhodně přichází opilý s lahví v ruce a dokonce ani poslední dějství neodpovídá životní realitě: stěží lze uvěřit, že by na smrt nemocná Violetta neměla doma postel.

Navíc nápady režiséra posouvají sociální postavení hrdinky jinam, než to odpovídá obsahu díla. Zde se již při předehře chová jako prostitutka, od barona požaduje zaplatit a vůbec celá podlaha je pokryta bankovkami, k nimž baronovy peníze lehkomyslně přihodí, poté je sluhové v krabicích kamsi odnášejí. Jde zřejmě o jakousi scénickou metaforu, ale vzhledem k tomu, že se krátce nato dostává Violetta do finančních problémů, působí tato scénická metafora naprosto nevhodně.

Ještě hůře ovšem dopadl po režijní stránce plzeňský *Jakobín*. Režisérka **Magdalena Švecová** si nevěděla rady s prostorem, se sborem i sólisty pracuje konvenčně, nedokáže vůbec aranžmá zakomponovat funkčně do prostoru scény. Nápady naštěstí nehýřila, ale pokud chtěla nějak „vybočit" z tradice, bylo to vždycky jako pěst na oko. V úvodní scéně nechala zpívat Bohuše před revuálkou, kde promítala jakési video s přírodními krásami, na začátku školní scény děti ležely na jakýchsi palandách a učitel Benda si svou „samochválu" na vlastní skladbu musel zpívat pro sebe, v jistých scénách dokonce nechala zpívat sólisty v přízemní lóži, což bylo i akusticky zcela nevyhovující.

Hry o Marii zřejmě považuje soudobé vedení opery ND za úspěšnou inscenaci. Hudebně jistě, pokud ještě představení řídil **Jiří Bělohlávek**, to tak určitě bylo, ale režie se s dílem míjí značně. **Jiří Heřman** má dar sugestivně navodit pocit, že přijde něco originálního, neobvyklého, co objeví doposud nepoznané stránky interpretovaného díla. Ovšem zatím bohužel výsledný efekt nepřesvědčil. Zvolená „koncepce" se totiž dřív nebo později dostává do rozporu s ideově-tematickým základem díla, s jeho stylovou rovinou danou hudbou i textem. Ve *Hrách o Marii* jde o dílo tematicky jen volně spojující čtyři biblické příběhy, stylově je každá z těchto „her" dosti odlišná, třebaže hudební rukopis Bohuslava Martinů zůstává identický. V zásadě jde o komorní díla, která jsou spíše subtilní, než okázale divadelní, poetika Bohuslava Martinů spojuje religiozitu s folklórem, střídá se tu próza se zpěvem, děj se často komentuje, ať už ve sborových pasážích, nebo pomocí vypravěče, a do toho jsou vkládány téměř naturalistické epizody (obchodníci s oleji, výstupy šenkýře, kováře a jeho bezruké dcery apod.). Nešťastné bylo umístění sboru do lóží, inscenace dostala příliš opulentní rámec, který neumožňuje právě onen přechod sboru od komentování do aktivní účasti v ději (což je zejména důležité v *Mariken z Nimègue*).

První, úvodní „hra" *Panny moudré a panny pošetilé* je sugestivní, ale povýtce metaforická, abstraktní. U Heřmana panny moudré namísto, aby čekaly na příchod ženicha – Krista, pracují jako omývačky mrtvol – mladých mužů. Nic proti tomu, že Heřman využívá nahoty. Je to dnes mód a. Scéna omývání se téměř identicky odehrávala v berlínské inscenaci Poulencových *Dialogů karmelitek*. Zde ovšem bylo oněch sedm či osm nebožtíků skutečně nahých, v Praze mají jakési „šortky". Když už, tak už, ne?

V *Mariken z Nimègue* se zase vůbec nepodařilo najít inscenační klíč, který by transparentně ilustroval akcí vypravěčův popis a formou „střihu" přecházel v dramatické situace, takže nebylo vůbec jasné, že Mariken zemřela. Také chyběla jarmareční scéna „divadla na divadle", čímž se setřel půvab této „hry" i myšlenka spasení, která se z předváděné jarmareční scény přehoupne do jednání a uvažování Mariken, a v důsledku její duši vyrve z drápů moci pekelné.

Také *Narození Páně* ztratilo půvab oživení lidových tradic barokních betlémů s nezbytnými jesličkami, šenkýř a kovář podobně jako obchodníci s oleji v první hře nebyli vůbec do jevištní mizanscény zakomponováni.

Nejlépe dopadla *Sestra Paskalina* . Zde se Heřmanovi za pět minut dvanáct podařilo konečně propojit abstraktní religiozitu s konkrétním scénickým děním, stylizovaný gestický projev korespondoval s tanečními akcemi, barokní naddimenzovanost našla spojitost s folklórními vložkami. Škoda, že se podobně stylově nepodařilo propojit „obsah a formu" i u předchozích „her".

O tom, jak se může „režie" neblaze podepsat na celkovém výsledku, ovšem ještě daleko názorněji ukázalo poslední představení festivalu.

Brněnská inscenace Haydnova *Lékárníka* se sympaticky pokusila oživit jednu z oper autora, který proslul coby skladatel symfonií, a na jeho opery se celkem pozapomnělo. Až nedávné Haydnovo kulaté výročí inspirovalo operní divadla k jejich restituci a ukázalo se, že jeho tvorba, především v oblasti komické opery, sice nedosahuje geniality Mozarta, Rossiniho či Donizettiho, přesto však může obohatit stávající repertoár. Joseph Haydn totiž mnohdy triviální operní děje ironizuje, dává jim jiskru a říz, banalitu v milostných syžetech spíše zdůrazňuje, než by ji potlačoval, od situací si zachovává odstup a laskavý nadhled, pro to všelijaké milostné hašteření má shovívavé pochopení, nikdy zde nejde o to, kdo s koho, ale o paralelně sdílené osudy postav, kde se milostný cit nedílně spojuje s uspokojením jejich sociálních potřeb a společenských tužeb. Snad proto režisér **Tomáš Studený** oživuje situace *Lékárníka* tím, že je záměrně shazuje, postavy si stále na něco hrají, opravdový citový prožitek je jim nahony vzdálený. Kamenem úrazu je ovšem aktualizace tohoto díla. Co snad bylo před dvaceti třiceti lety originální, se dnes stalo pouhou konvencí, navíc se tímto způsobem stírá divadelní barvitost. Dosud nikdo nedokázal diváky přesvědčit, proč je vhodnější namísto dobových kostýmů hrát příběh v dnešních oděvech. Veškeré dění se tak stalo nicotné, nejapné. Navíc prozaické vsuvky v češtině narušovaly hudební formu, chtít přesvědčit, že životnímu stylu dnešní omladiny odpovídá cembalo a koloratury, je falešné. Dnes žije mládež jinak, chodí na diskotéky a miluje techno, cembalo a koloraturní ozdoby patří minulosti. Samozřejmě, toto „vybočení", vyšinutí z vazby, může znamenat prostředek, jak vyzdvihnout či podtrhnout jisté ideově-tematické vazby nebo polohy díla. Tuto možnost patrně *Lékárník* neposkytl, nikde ji režisér Studený nevyužil. Ukázala se jako naprosto pochybná snaha hledat a priori, o čem dílo dneska hrát. Nejde přece o to „o čem", ale „jak". O čem dílo pojednává, určili skladatel a libretista, to žádný režisér nemůže změnit. Svou koncepcí může ovšem dílu prospět, aktualizuje-li jeho vnitřní podstatu, vhodně zvolenými akcenty nikoliv mechanickým přenesením do současnosti.

Stupidita ovšem vyhřezla na celé čáře v průběžně promítaných titulcích. Nejenže neměly s dílem nic společného, ale ani nekorespondovaly s dějem, s jednotlivými replikami. Byla to snůška reklam, obligátních banalit a obscénností. Tím dostalo představení „ránu z milosti", texty titulků navíc znevážily i kulturní niveau celého festivalu a potažmo pokálely i jeho pořadatele.

Shrňme tedy: deset představení ukázalo nesporně jeden pozitivní jev. Zatímco ještě přežívá představa, že být „in", znamená vše oblékat do současných kostýmů, z oněch deseti inscenací byly do současných kostýmů oblečeny pouhé tři: *Hoffmannovy povídky*,*Werther* a *Lékárník*. To je radostné zjištění. Obecenstvo to jistě s povděkem kvitovalo, protože až dosud bylo díky své „lásce k opeře" drženo coby rukojmí všem těm inscenačním posunům, které se až dosud považovaly za alfu a omegu režijní práce. Že podstata je někde jinde, rovněž ukázal festival jako celek.

Pravdivost emocionálního prožitku, nápaditost ne ve vnější aktualizaci, ale ve výstavbě situací a přesně voleném detailu, ukázaly, že to jsou atributy, které mají větší váhu než vnější ambaláž. Proto mezi úspěšná představení lze zařadit *Hoffmannovy povídky* a *Werthera*, i když měly soudobé kostýmy, v případě *Werthera* byla i nepochopitelná lokalizace díla do galerie, mezi obrazy, vypolstrované sametové sedačky a uniformované zřízence. Scéna, pokud iluzivně neilustruje dané prostředí a jednotlivé dramatické polohy i časové úseky a s tím související odpovídající nábytek či stromy a keře, se stává pouhým prostorem. Ale prosím,nic proti tomu. O to víc vynikne vlastní jednání dramatických postav.

Je až směšné, jak se režiséři a scénografové bojí popisnosti, která samozřejmě u realistických děl musí mít svou míru. Na jedné straně sledujeme nesmyslné akce, viz peníze, které hází Violetta na podlahu, nebo Alfreda s lahví v ruce, na druhé straně pouhý scénický náznak, který jistě v scénografii má svou vývojovou etapu, nesmí znemožnit pravdivost klíčových scén. Je třeba běžné, že scénografové nedokáží na jevišti umístit postel, a postavy se ukládají k spánku na zem nebo do křesel, což zvláště pitoreskně působilo tentokrát u českobudějovického *Otella* a pražské *Traviaty*. Stejně tak je pro mě nepochopitelný nápad udělat z Otella namísto mouřenína bělocha anebo namísto školních lavic při vyučování nechat děti polehávat. Tady nejde o „nápady", ale naprosté zhůvěřilosti, navíc živené myšlenkou, že režisér může prostě všechno.

Doufám jakožto teatrolog a milovník opery, že brzy vezme za své představa, že režiséři zachraňují operu a že ta by jinak upadla v zapomnění. Tato představa se sice v posledním čtvrtstoletí hluboce zakořenila a je všelijakými radami a „kmotrovstvím" kritiků, dramaturgů a intendantů přiživována, zatímco obecenstvo, jak již jsem podotkl, se stává díky své lásce k opeře pouhými rukojmími, jimž jsou násilně tyto scestné ideje a koncepce vnucovány. Jistě, obecenstvo by mohlo přestat na takovéto inscenace chodit, popřípadě se i zvednout a odejít, ale láska k hudbě a opeře je tady silnější a rozhodující. I proto se poslední dobou tak rozmáhají všelijaká koncertní provedení oper, která mají často podobu tzv. „halbszenisch", což znamená, že si sólisté sami, zpívajíce zpaměti, aranžují své výstupy s nezbytnými akcemi, režiséři jsou zbyteční, úspěch je obrovský a divadlo ještě ušetří. Jistě bude ještě chvíli trvat, než se pokorně vrátíme k přesvědčení, že operní představení je především hudebně-dramatická záležitost a vše ostatní, co na jevišti vidíme a sledujeme, by se mělo odvíjet od sepětí hudby a textu, vše pod taktovkou dirigenta, který v první řadě udává jednotlivým představením patřičný temporytmus. Zajímalo by mě, když už byla vypsána divácká anketa, divácké hodnocení představení, jak daleko postmoderní tendence u nás zapustily své kořeny a ovlivnily apercepci jednotlivých děl. Jistě, v operním představení hrají roli různé komponenty, výkon dirigenta a zpěváků, ač si to málokdo dnes uvědomuje, sehrávají roli prvořadou. Naproti tomu musím říci, že samotné zařazení děje do současnosti ještě nemusí znamenat naprostý „propadák". Naopak. Pokud režisér pracuje s takovou emocionalitou a vztahy mezi postavami navodí přesvědčivě, situace vybaví espritem a pointami, jako tomu bylo u ústeckého a ostravského představení, rádi mu současný kostým odpustíme a představení vnímáme v podstatě jako jednu z hlavních zkoušek, která, jak je v divadelní praxi běžné, se odehraje bez kostýmů. Přitom, jak ukázal plzeňský *Jakobín*, dobové kostýmy kvalitní představení samy o sobě ještě nezaručí.

Takže to nejdůležitější nakonec. Dirigenti měli velkou zásluhu na úspěchu jednotlivých představení. Vesměs pochopili hudebně-dramatickou představu skladatele, realizovali ji v odpovídajícím temporytmu, nebrali v potaz civilizační tendence ani přílišnou abstraktnost, ale řídili se hudebně- dramatickou stavbou díla, ať už šlo o prezentaci lyrických prodlev, nebo monumentalizující patetické vyznění dramatických kulminací a příslušných finále. Za vrchol bych považoval výkon dirigenta **Roberta Jindry** ve *Wertherovi*. Přesně odhadl míru zpěvnosti a deklamace, které jsou pro Masseneta a vůbec francouzskou operu klíčové, nebojí se dynamicky vyhrotit orchestrální zvuk, kde to je třeba, Massenet tak vyzněl v symfonicky hutném orchestrálním toku samozřejmě s patřičnými ztišeními a zklidněními. Jindra také plně pochopil důležitost sentimentality a patosu, kterým dává vždy výrazný dramatický akcent. Ostatní jakoby ze strachu, že budou krýt pěvce, orchestr všelijak tlumili. Jistě je dobře, když jsou pěvci za všech okolností slyšet, ale nemělo by to být na úkor celkového dynamického rozpětí a barvitosti orchestrálního zvuku. Dirigentské kreace hodné obdivu přinesli i mnozí další. Tak především **Martin Doubravský** v Pucciniho *Edgarovi* doslova exceloval. Stejně tak má zřejmě k partituře Dvořákova *Jakobína* vřelý vztah dirigent **Ivan Pařík**, který rozvinul především Dvořákovu zpěvnost a lyrické momenty díla i humornou stránku opery, dramatickým scénám a především ansámblům jako by však scházela patřičná údernost a dynamičnost, snad to bylo i z výše popsaných obav, aby orchestr nekryl zpěváky. Také **Miriam Němcová** v *Hoffmannových povídkách*, **Martin Peschík** v *Otellovi*, **Damiano Binnetti** v *Samsonu a Dalile*, jakož i **Richard Hein** v *Traviatě* prokázali nejen kapelnickou zručnost, ale i pochopení pro náležitosti romantické opery. Příliš mne neoslovila dirigentská kreace **Petra Šumníka** v olomoucké *Carmen* a už vůbec ne **Ondrej Oros** při provedení Haydnova *Lékárníka*. Nechce se věřit, že by takto podprůměrné představení mělo být reprezentativním vzorkem úrovně brněnského Národního divadla.

V klíčových partiích, což je nová skutečnost, vypomohli často cizinci. Werthera zpíval jedinečně Američan **Steven Harrison**, který zde uplatnil lyrický potenciál svého hlasu i dramatické akcenty v jednotlivých pěveckých frázích. Stejně tak i čínský tenorista **WeiLong Tao** zaujal jak nevšední barvou hlasu , tak pěvecky vytříbeným projevem. Zpíval dva dni po sobě hlavní role v *Hoffmannových povídkách* a *Otellovi*. Úspěšný byl také Rus – barytonista **Nikolaj Někrassov** jako představitel čtyř zloduchů v *Hoffmannových povídkách* a velekněz v *Samsonu a Dalile* a Ukrajinci – **Anatolij Orel** (Frank v *Edgarovi*), **Jevhen Šokalo** (purkrabí Filip) i **Alexandr Beň** (Jago), který sice neměl takový hlasový volumen, ale zato strhující dramatický výraz. Jedinečný byl Korejec **Kisun Kim** (Samson), hlasově dominoval Mexičan **Rafael Alvarez** v titulní postavě *Edgara*, třebaže byl občas na štíru s výškami. Také charizmatický Brazilec **Miguelangelo Cavalcanti** jako Giorgio Germont nebyl po pěvecké stránce zcela perfektní. Z dam to byly především Francouzka **Frédérique Friess** jako Desdemona, Ruska **Valeria Vaygant** jako Giulietta v *Hoffmannových povídkách* a Polka **Agnieszka Bochenek-Osiecka** jako Sophie ve *Wertherovi*. Tuto plejádu zahraničních pěvců doplňovali jak čeští, tak slovenští umělci. Připomeňme alespoň ty nejvýraznější: **Alžbětu Poláčkovou** (Mariken,Maria) a **Danu Burešovou** (Paskalina) ve *Hrách o Marii*, **Jiřího Hájka** (Bohuš), **Ivanu Šakovou** (Julie), **Jana Ježka** (Benda) a **Pavla Horáčka** (hrabě) v *Jakobínu*, **Jakuba Kettnera** hned ve dvou skvělých výkonech (Albert ve *Wertherovi,* Escamillo v *Carmen*), nadějné výkony podaly perspektivní pěvkyně **Anna Klamo** jako Olympia v *Hoffmannových povídkách*, **Barbora Polášková** v titulní roli *Carmen*, **Jana Sibera** v titulní roli *Traviaty* i mezzosopranistky – **Ilona Kaplová** jako Dalila a **Kateři-**

dokončení na následující straně

Nad operetou se smráká

Hned úvodem je třeba říci, že pro operetu jsem nikdy příliš nehoroval. Snad pro její podbízivost, triviálnost milostných zápletek a dalších klišé, suma sumárum pro zbytnělou a přitom nezakrývanou míru zábavnosti. Totéž platí ještě v daleko větší míře pro muzikály, na ty už vůbec nechodím (až na klasiku jako je *My Fair Lady, Loď komediantů, Šumař na střeše* a samozřejmě celý Bernstein). Na těch dnešních mi vadí jejich vtíravá komerčnost, pop-musicové nešvary, zpívání na mikroporty či dokonce na playback, jejich výroba připomínající běžící pás. Ale opereta má své kouzlo, je-li profesionálně dobře ukotvená a obsazená odpovídajícími interprety i s potřebami žánru obeznámenými inscenátory. Těch dnes už klasických titulů zas není tolik, ale mají své nezastupitelné místo v souhrnu „rodinného stříbra" dramaturgie hudebního divadla.

Kam s operetou?

Proč tak široký úvod? Protože opereta se u nás zas tak trochu stává popelkou, nechtěným nemanželským dítětem. Mluvme o situaci u nás. V padesátých letech byla sice tato lehkonohá múza hanobena coby typicky buržoazní výtvor, kde mít majetek a vliv v koncipování dějových příběhů bylo terno, nikoliv Kainovo znamení, a tak v těch všech milostných příbězích, které až na pozdní Lehárovy „tragické operety" končily zákonitě *happyendem*, hrdinové netrpěli nikdy materiální nouzí, ale byl to oblíbený „lidový" žánr, a tak záhy prožívala opereta obrovský *boom*. V Praze vznikla hned dvě operetní divadla – v Karlíně a Nuslích –, která se později spojila v jedno, samostatný operetní soubor mělo Kladno, Teplice, samozřejmě Bratislava, v rámci vícesouborových divadel vznikly autonomní operetní soubory s vlastním orchestrem, sborem a sólisty. Tak tomu bylo v Brně, Plzni, Olomouci a Ostravě. Jedině Liberec, Opava a České Budějovice zařazovaly zpravidla jednou za sezónu do operního repertoáru jeden operetní titul. Stát byl štědrý na kulturu, která patřila do sféry ideologie, v této oblasti se nešetřilo, už proto se operetě dařilo. O obecenstvo nebyla nikdy nouze, a tak se hrály operety o sto šest. Záhy se ovšem ukázalo, že nenáročnost publika a tolerance ředitelů a uměleckých šéfů způsobily pokles kvality. A tak divácký úspěch operetních představení byl často z nouze ctnost.

Škrty v rozpočtech a muzikálový byznys

Po listopadové „sametovce" se začalo nad operetou smrákat. V rozpočtu najednou scházely na kulturu peníze, začalo se škrtat a škrtat. Pole ovládli zcela muzikálový byznysmeni, pro něž není kvalita uměleckého projevu vůbec žádnou nebo pramalou inspirací. Dokladem toho je Horáčkův a Hapkův umělecký paskvil *Kudykam*, který se díky přímé intervenci a zřejmě i dalším nepochopitelným vazbám dostal až do zlatých portálů Státní opery, zde prezentuje už po řadu měsíců svou hudebně-dramatickou nemohoucnost (jak to výstižně popsala Jana Machalická v *Lidových novinách*) a stále se tu drží. Takové odstrašující projekty mají zelenou. Muzikál vytlačil operetu i z karlínského divadla, kam se po letech s velkým návštěvnickým ohlasem vrátila inscenacemi *Čardášové princezny* a *Polské krve*. *Netopýra* po vzoru slavných operních domů hraje po řadu let Státní opera Praha, celkem nesmyslný pokus spojit v jeden večer tři různá operetní díla pod názvem *Vivat opereta!*, ač inscenačně vtipně pojednaný, nevyšel. Do Státní opery takovýto slepenec nepatřil a obecenstvo se k němu naštěstí obrátilo zády, protože to už byl krok k typu estrádních skládaček, kde jediný dramaturgický záměr je stará osvědčená divadelní praxe, že „pauza spojí všechno".

Opereta strádá a chřadne

Autonomní operetní soubory byly postupně rušeny či, lépe řečeno, splývaly s operními soubory, a zdálo se, že nejen operetním umělcům, ale i operetě jako takové zvoní hrana. A publikum se, dá se říci, v podstatě s daným stavem smířilo, dočasně rezignovalo. Nechme procesu volný vývoj, o klasickou operetu nemám strach, protože tady platí okřídlený bonmot, že „dobré zboží se chválí samo".

S kvalitou se nedá kupčit

Shodou okolností jsem se ocitl v Ostravě, kde ve vícesouborovém Národním divadle moravskoslezském nastoupilo nové vedení – jako ředitel Jiří Nekvasil a jako hudební ředitel opery Robert Jindra. Ambiciózní, dosud mladí umělci, kteří si cestu na vedoucí posty museli „vyšlapat" usilovnou, cílevědomou a uvážlivou prací, kdy v našich poměrech (pro nedostatek financí, ale i z jiných důvodů) neobstojíte jenom s imperativem umělecké kvality, ale musíte stále vážit řešení ve stylu „menšího zla". Prokletím naší kultury totiž je, že opravdovou „kvalitu" nikdo nevyžaduje. Ani vedení divadel, ani obecenstvo, ani ti, co kulturu financují, ba ani kritici, protože ti mnohdy až na výjimky divadelní dění vysvětlují, analyzují, často pochybné koncepce všelijak vykládají, ale v podstatě nehodnotí. Nemají se totiž o co opřít. Povědomí kvality vymizelo. Celá léta jsme byli nuceni si vystačit sami, dnes se tu sice uchytí leckdo, ale zpravidla proto, že nesehnal uplatnění jinde. Se zahraničními pěvci se roztrhl pytel, ale kvalitu to vesměs nepozvedlo, bývají většinou slabší než ti naši. A ti skutečně dobří nacházejí uplatnění za hranicemi, kde se narozdíl od nás za kvalitu platí. A tak pěvce, kteří zpívají v Drážďanech, Lipsku, Düsseldorfu, Kolíně nad Rýnem, Frankfurtu nebo Curychu, si u nás nemůžeme dovolit zaplatit. To vše se neblaze promítlo ještě s větším handicapem do existence operetních souborů, potažmo operetních představení, protože sem zpravidla spadli ti, co už z těch či oněch důvodů nestačili na „operu".

Aleš Briscein jako Tamino v Mozartově opeře Kouzelná flétna (ND Praha) foto Hana Smejkalová

Ostrava – – poslední operetní mohykán

V rámci šetření padl na nové vedení ostravského divadla nezáviděníhodný úkol zlikvidovat operetní soubor, ušetřit za gáže a zvýšit automaticky kvalitu operetních představení (podobně jako již předtím v Plzni, Brně a jinde) tím, že alespoň jeden klasický operetní titul provede operní soubor (ve stávající sezóně to je *Orfeus v podsvětí*).

V Ostravě je situace poněkud odlišná. Zde má opereta věrnou a zřejmě i bojovně naladěnou diváckou obec. Tito diváci operetu milují, nevím, jestli chodí na operu a činohru, ale stačí vyprodat každé představení. Chtějí slyšet tento žánr hudebně-zábavného divadla, s kterým se sžili a pro nějž by přinesli zřejmě i materiální oběť v podobě zvýšeného vstupného. Ale rozhodnutí naštěstí ještě nepadlo. Podařilo se najít cestu, jak vyhovět potřebám šetření a jak zároveň nerozladit stabilní kádr operetních diváků a milovníků tohoto žánru. Podařila se určitá restrukturalizace, což znamená, že poněkud zredukovaný provoz samostatného souboru zůstal v podstatě zachován s tím, že ty nejnáročnější operetní tituly půjdou na vrub operního souboru. Operetní soubor kromě takzvané lidové operety bude i nadále uvádět oblíbené muzikály.

Rudolf Rouček

dokončení ze strany I

A to bylo ?

Měl jsem v jedné inscenaci nahého herce. Dnes je nahota v módě a nahými muži i ženami se inscenace doslova hemží. Já jsem přímo zbožňoval frašky a situační komedie vůbec. Fascinoval mě ten mechanismus, ono sepětí zákonitosti náhod a omylů, nepravděpodobnosti a „spuštěné motyky". Hodilo se mi – šlo o Feydeauova *Brouka v hlavě* –, aby jeden muž, notně vyplašený, vběhl na scénu úplně nahý, při pohledu na publikum se lekl, rukama si zakryl „nádobíčko" a odběhl. Byl to tehdy šok, tzv. komický šok, ale právě to jsem potřeboval. To je v komedii, a ve frašce tuplem, cílem předchozího jednání, zápletka se zamotává a rozmotává vždy od jednoho gagu k druhému. Strukturou komedie jsem se zabýval deset let ještě v akademii. Tady se mi moje poznatky z vývoje tohoto žánru dobře hodily.

A to jste v té době nenarazil?

Publikum řičelo smíchy, ale hned druhý den po premiéře přišel z krajského výboru strany příkaz toho nahého chlapa zakrýt.

Co vy na to?

No, nerad ustupuji, tak jsem se snažil orgány a potažmo i ředitele, který mi to dal příkazem, obejít. Z domova jsem přinesl takový kostkovaný ručník, herec si ho držel před sebou a pak se jako lekl publika a jeden cíp pustil. Všichni věděli, která bije, ředitel Kamínek, jinak opravdu slušný člověk, dělal mrtvého brouka.

A co ten herec, ten se nebál?

Víte, v divadle, a to platilo i za normalizace, je nepsaným zákonem, že maminka a režisér mají vždycky pravdu. A pak herec se nesmí na jevišti stydět, to je podstata profese, každý se rád předvádí, každý je tak trochu exhibicionista. A, teď už to můžu přiznat, v nesnázích pomáhají i „peníze". Role byla alternovaná a jeden z nich chtěl po divadle příplatek za to, že se ukazuje, jak ho pánbůh stvořil – ve filmu a v televizi to tak v té době chodilo. Já jsem pochopitelně v této situaci nemohl po divadle něco takového požadovat.

A jak jste to vyřešil?

No, jako obvykle v takových situacích. Holt jsem sáhl do kapsy a byl jsem každé představení o padesátikorunu chudší.

A jak jste dlouho v Příbrami působil?

Zůstal jsem zde plných 14 let, což je kus života, a na řadu představení i na spolupráci s herci a výtvarníky dodnes rád vzpomínám.

To jste ale nemohl být každý večer v opeře, jak činíte posledních dvacet let? Dalo se to vůbec vydržet?

To jsem samozřejmě nemohl, šel jsem z režie do režie, příprava na zkoušky byla náročná a navíc jsem na zájezdech nikomu nepřenechával režijní dozor, chtěl jsem si každé představení ohlídat sám. Přesto jsem každý volný večer v Praze využil k návštěvě opery a také jsme měli v Příbrami možnost organizovat divadelním autobusem pravidelné divadelní zájezdy do Drážďan, Berlína, Lipska, Chemnitz (tehdy Karl-Marx-Stadt) či Budapešti. Lidi jezdili povětšinou za nákupy a já se s hrstkou „věrných" dobýval do operních domů. A každým rokem nejméně jednou jsme využívali možnosti jezdit za divadlem do tehdejšího Sovětského svazu a Polska za výhodných finančních podmínek. To byly pro mne injekce a zážitky, z nichž jsem žil vždycky dlouhou dobu.

V Příbrami jste tedy skončil po roce 1989? A jak k tomu došlo?

Jak už to v divadle bývá, měl jsem samozřejmě v divadle své příznivce i odpůrce. Co se týče kvality jsem neznal bratra a zastával jsem názor, že obecenstvo chce kvalitní výkon, charismatické herce, a nezajímá ho ani politická, ani sexuální orientace, ba ani to, jak je na tom ten který herec či herečka s kázní nebo s alkoholem. V divadle totiž zbavit někoho práce znamená dotknout se ho na nejcitlivějším místě. To se stalo i mně, protože shodou okolností se dostali po „sametové revoluci" k moci dva z herců, kteří si se mnou potřebovali vyřídit osobní účty. A tehdejší ředitel neměl odvahu tomu čelit. Tak jsem jako dárek ke svým padesátinám dostal výpověď. Ale přijal jsem to se stoickým klidem. Ještě dva roky jsem dostal příležitost působit v Klicperově divadle v Praze-Kobylisích, než ho dostali zpátky Salesiáni, chvíli jsem byl na podpoře v nezaměstnanosti, ale začal jsem znovu psát kritiky a záhy jsme dostali zpátky barák. Začal jsem jezdit za operou po Evropě: nejdřív to byla Vídeň, Drážďany, Berlín a Mnichov, samozřejmě všechny důležité letní festivaly a posléze občas i Metropolitní opera. Do Příbrami jsem se ještě jednou vrátil na režii Molierova *Zdravého nemocného*, kde si mne protagonista Rudolf Leitner vymohl jako režiséra představení ke svým šedesátinám. Z toho jsem měl dobrý pocit.

Ale to už jste měl zpátky barák…

Ano, vždyť také mnozí závistí pukali. Hlavně ti, kteří mě chtěli vidět někde v kanále. A já se vrátil do Příbrami jako multimilionář.

Na začátku rozhovoru jste říkal, že tak tak vyjdete.

To je pravda. Chybí mi likvidní kapitál, z kritik by si člověk nevydělal ani na slanou vodu. Na jednu stranu jsem rád, že mohu publikovat svobodně své názory, ale často zadarmo či za pár šupů. Také mi pomohla náhoda, že jsem potkal člověka těžce závislého na hazardu a ten mě přivedl do kasina. Ale za mnohé mu vděčím, mockrát mi pomohl i jinak.

To jste teda dvojka, vy jste těžce závislej na opeře a on zase na hře…

To asi jo. Nevidím sice na displeje, ale mám v sobě nějakou intuici. Vytuším často čísla, která padnou, a hlavně vím, kdy přestat. Je to samozřejmě riziko, ale jsem jako jeden z mála, kterému v době nouze štěstí přeje. Jednou jsem z náhodné výhry ve Varšavě dokázal žít prakticky celý rok.

Není pohyb v hernách nebezpečný?

Jistěže je. Ve Varšavě za mnou přišla ochranka kasina s tím, že s výhrou nedojdeme živí ani k východu. Ale že oni nás ochrání. Dokonce mě doprovázeli i na záchod a při odchodu se vytvořila celá fronta zaměstnanců kasina s nastavenou dlaní. Až když jsem zjistil, že ti první jdou do fronty znovu, zavřel jsem peněženku a oni mezitím zavolali taxi, že prý bychom nepřešli ani náměstí. Neměl jsem ovšem důvěru ani k taxikáři, a tak jsem ho nechal přejet pouze náměstí, kde jsme měli své auto, a pod určitou záminkou jsme rychle přesedli do našeho vozu. Ujížděli jsme co nejrychleji z města. Můj řidič trpící paranoiou byl přesvědčen, že nás neustále někdo pronásleduje, ale asi tomu tak nebylo. Problém byl ten, že v té době nebraly naše banky polské zloté a my jsme museli tak jednou měsíčně jezdit do Polska a vyměňovat je za marky.

Jak vás znám, přesto jste často bez peněz.

Máte pravdu, nejsem zvyklý počítat a jakýkoli obnos dokáži rychle prošustrovat, ani nevím jak. Nepíšu na počítači a jenom to mně stojí opravdu dost.

Takže teď to hlavní: vaše závislost na opeře. Dáváte některým titulům přednost anebo jen hltáte představení do počtu?

Takových lidí, co jezdí po operách po světě, znám celou řadu. Někteří, jako třeba pánové Bazire nebo Mattes, jezdí výhradně po raritách, jedna dáma z Vídně, Frau Holzer, zase miluje moderní extravagantní režie. Jiní jen touží po tom sledovat významné operní pěvce a jezdí všude za nimi. Každá hvězda má své fankluby, ať už organizované, či nikoliv, a ti zaručují svým způsobem její věhlas. Najdou se i takoví, pro které je návštěva opery jen „čárkou na pažbě", takového znám taky. Je to jeden pán z Drážďan, který si na cesty přivydělává tak, že nabízí na určité trasy místo podílníkům v autě, a ten se mi chlubí, že má v počtu shlédnutých představení rekord. Jezdí ovšem i na balety a stíhá to proto, že se snaží navštívit odpolední i večerní představení v jednom dni, což si vyžádá důkladné plánování. Já toho stihnu také dost, nemám ani prázdniny. Tehdy se konají prestižní operní festivaly, ty jsou pro mě nejnáročnější a i tak zápasím neustále s časem. Já osobně se řídím samozřejmě touhou poznávat tituly málo hrané či vůbec nehrané, barokní operu i soudobou operu. Ale to všechno musím mít prošpikované operními evergreeny, samozřejmě ve špičkovém provedení. Nepohrdnu ani takovou *Toscou* nebo *Traviatou*, což výše jmenovaní pánové nedokážou pochopit. Navíc rád srovnávám inscenační přístupy k českým operám a tak se snažím stíhat všechny janáčkovské inscenace, *Rusalky* a *Prodané nevěsty*. Dnes se zejména s *Rusalkami* roztrhl doslova pytel.

Dá se tedy říct, že sbíráte *Rusalky*, to je zvláštní typ sběratelství…

Sbírám, co k tomu dodat. Navíc musím mít z každého představení program. Ale k tomu, spočítat kolik představení jsem už viděl, jsem se ještě nedostal. Programů mám tak na dva stěhováky, zatím je to ve sklepích a navíc něco mi po dobu provizorního uskladnění v pronajatých garážích sežraly myši. Přesto mám stále představu, že tyto materiály ještě někdy nějak zpracuju.

Takže jinými slovy, hodláte žít ještě dalších sto let.

Jsem vděčný za každý den života, ale mnozí mi říkají, že se chovám, jako bych tu už zítra neměl být. Ale tak to neberu. Jsem odevzdán osudu a rozhodně, pokud to půjde, tak se operních představení nehodlám vzdát. Nechtěl bych ovšem dopadnout jako ten stopětiletý stařec z Werflova románu *Verdi*, který si jenom dělal čárky do notesu a bylo mu jedno, na čem je – jen když byl denně v opeře. I když nezapírám, že k tomu nemám daleko. Jsem-li v Praze, jdu vždycky, ať hrají, co hrají, bez ohledu na to, kdo zpívá a kdo diriguje. Prostě každý večer musím být na opeře.

Nejsem psychiatr a nevím, zda byla popsána závislost na opeře…

To vám sám neřeknu, ale podle mne závislost může být prakticky na čemkoli. Ostatně to vidíte sám… Jo, když už jsme u těch závislostí. Nevím, kdy to vlastně vzniklo, ale jsem také těžce závislej na kávě. Piju ji zásadně černou, na mléko jsem od dětství alergický, smetánky nosím sestře, která je sbírá, ale cukr si dám.

A kolik těch kafí za den uděláte?

No, přesně to spočítaný nemám, ale tak dvacet třicet jich bude.

Proboha, to vás ještě neklepla pepka?

Ráno, hned jak vstanu, na lačno si dám dvojitýho „smrťáka" a pak už to jde jak na běžícím pásu, a když shodou okolností nemám možnost si kafe dát, mám těžký absťák, třese se mi mozek a asi i ruce.

Jak taková závislost vůbec mohla vzniknout?

No, když jsem byl ještě mladší, tak jsem psal zásadně v noci, a tady to asi vzniklo. V šest ráno jsem zalehl a vstával až po poledni. Prostě jsem noční pták.

V divadle to ovšem nešlo?

Raději jsem zkoušel odpoledne, ale samozřejmě běžně se zkouší dopoledne, aby měli odpoledne herci čas na rozhlas a jiné kšefty. Dabing se tehdy odbýval před zkouškama, časně ráno. V Příbrami se zkoušelo běžně od devíti do jedný, do dvou. Rekvizitářky, Boženka Reslerová nebo Marie Střelová, měly za úkol hlídat a kontrolovat moje kafe, jakmile jsem jedno dopil, přinesly další. Ani nevíte, pane doktore, jak mi to kafe pomáhalo, vybudilo mi mozek k maximální výkonnosti.

A kolik jste jich udělal za takovou zkoušku?

No, já to nepočítal, dělaly si čárky, platilo se vždycky až při gáži. Dnes už jich vypiju patrně méně, ale při představeních musím mít vždycky jedno předem a pak o každé pauze další.

A to můžete potom vůbec usnout?

Na spaní nemá u mě kafe žádný vliv, naučil jsem se spát na povel, jako když Stanislavskij učil adepty herectví na povel se rozplakat.

A co tomu říká váš krevní tlak?

No, ten asi trpí, mám tlak totiž kolísavý. Onehdy, když nás honila policie za překročenou rychlost a řidič předstíral, že mám zřejmě infarkt, tak mi v ústecký nemocnici naměřili 250. Beru samozřejmě prášky, ale je mi po nich spíše hůře – zřejmě mi ten tlak srážej moc.

A co alkohol ?

Alkohol mi nikdy problémy nedělal, i když samozřejmě nejsem abstinent. Nikdy jsem nevypil najednou víc jak tři piva. Chutná mi červené víno. Doporučuje mi ho lékař i zdravotně. Nepohrdnu ani panákem anebo dobrým šampaňským, přímo zbožňuju vaječný koňak.

A co jídlo ?

Dokud jsem byl mladší, tak jsem se s gustem přejídal. Vycházel jsem totiž z toho – a v době totality to bylo jakési modus vivendi –, že to, co člověk sní a uvidí, to mu nikdo nevezme. Všechno ostatní vám mohli vzít.

Takže přejídání je další vaší velkou vášní.

Ano, ale dnes už to nezvládám. Ale přece jsem ani v mládí nedosáhl takového formátu jako skladatel Rossini, který přišel do restaurace, objednal si tucet jídel, a když se ho ptali, kdy už přijde ta společnost, aby mohli začít servírovat, řekl: Společnost jsem já, můžete nosit na stůl.

zaznamenáno na přelomu března a dubna 2011

otázky kladl Vít Zavadil

---

dokončení z předchozí strany

na Jalovcová jako Tigrana v *Edgarovi*. Z těch slovenských zazářili především **Peter Berger** jako Alfredo v *Traviatě* a **Zuzana Šveda** jako Charlotte ve *Wertherovi*. Je sympatické, že už jednotlivá divadla nebazírují na soběstačnosti vlastních uměleckých souborů, že nenutí své sólisty zpívat role přesahující jejich možnosti a naopak neváhají využít potenciálu zahraničních pěvců, jak je to ostatně již dávno běžné na celém světě. Zvláště, když se prosadila dlouho diváky odmítaná praxe uvádět operní tituly v jejich originálním jazyce, lze využít plně zahraničních pěvců, kteří vesměs mají představované úlohy ve svém repertoáru. To všechno zvyšuje úroveň jednotlivých představení i prestiž operních domů.

A tak se dostáváme k problému, který by se dal nazvat případně kvadraturou kruhu. Kvalita potřebuje peníze a je jedno, zda je poskytuje stát, města či movití sponzoři. Opera je drahá záležitost a jistě není dobré, když nad jednotlivými soubory, zvláště těch menších měst, visí Damoklův meč hrozby jejich zrušení. Ředitelé a šéfové tak mají mnohdy svázané ruce a jenom zázrakem se dosud daří udržet operní provoz v České republice alespoň na přijatelné úrovni. Operní festival na jedné straně potvrdil, že dobré výsledky tady jsou. Návštěvnický zájem byl až nečekaný, přesvědčil, že i naše obecenstvo má operu rádo a že ji považuje za nezbytnou součást kulturního vyžití i společenského uplatnění. Na druhé straně pochopitelně nelze mhouřit oči nad postmoderními lapsy, které ženou jednotlivá divadla do diskutabilních inscenačních koncepcí. Příklad brněnského *Lékárníka* ukázal, že není všechno zlatem, co se třpytí, že je potřeba uměleckou prestiž toho kterého divadla obhajovat stále znovu a znovu každou inscenací, každým představením.

Rudolf Rouček

divadelní režisér a publicista

Sedm večerů s Alešem Brisceinem

Dráhu Aleše Brisceina do souhvězdí mezinárodně uznávaných tenoristů sleduji dlouho. Byla tvrdě a poctivě „vyšlapaná“ přes malé role ke stále větším a větším, důkladnou přípravou, vnitřní kázní i vrozenou intuicí, kterou obnažoval svět svých hrdinů, samozřejmě v souladu s koncepcemi dirigentů a režisérů. Dnes může sklízet plody svého dlouhodobého snažení, ve kterém se snoubí vjedno talent a usilovná práce na sobě. Dokladem toho byl úspěch na nedávné premiéře *Rusalky* ve Vídni (obávaný operní časopis *Merker* píše obdivně o „krásném tenoru z Prahy“) i před pár týdny premiéra Donizettiho *Nápoje lásky* v Národním divadle, která odhalila další dosud netušené hlasové i výrazové Brisceinovy možnosti.

Dovolil jsem si nahlédnout do umělcova diáře a v neuvěřitelně krátké době pouhých 10 dnů absolvoval všech jeho 7 představení. Chtělo by se mluvit o rekordu, svým způsobem se potvrdil jeden z Hegelových dialektických zákonů, že totiž „kvantita přerůstá v kvalitu“.

Tak tedy hod Boží vánoční. *Prodaná nevěsta* v Národním divadle. Publikum tvoří jednak rodiny s dětmi, jednak turisté žádostiví slyšet naši stále nejpopulárnější operu v autentickém provedení. K samotné inscenaci (režie: Magdalena Švecová, scéna: Petr Matásek, kostýmy: Zuzana Přidalová) lze mít jisté negativní připomínky, zejména ruší „pracovní ráz“ pouťového dne, ale alespoň to není v dnešním civilu, jak je teď obvyklé. Aleš Briscein má za sebou už Jeníka v Paříži i Valencii, ale, jak je vidět, na roli stále pracuje. Zejména dotváří recitativy, které nabývají nebývale dramatické účinnosti, často jemně cizelované v dávkách sarkasmu a ironie, na druhé straně lyrickou polohu role rozvíjí v kantiléně i citově jímavém prožitku. Zvlášť objevně zní již k závěru se blížící ariózo „Utiš se, dívko...“, zejména pak fráze „syn Míchův tebe miluje“ a následující pasáž, kde vykouzlí hlasově podmanivý melodický oblouk v momentech, kdy jsme už zvyklí, že se toto místo spíše jen „sjíždí“. Překvapí i držený vysokým „C“ v samém závěru (psaném pouze pro Mařenku). Ale proč ne? Smetana se v hrobě jistě obracet nebude.

Hned druhý den „na Štěpána“ Hudební divadlo Karlín. Přiznám se bez mučení, že opereta nikdy nebyla mým pravým šálkem kávy, snad pro neukočírovatelnou míru zábavnosti. Ale je-li provedena v odpovídající profesionální úrovni, nic proti tomu. Kálmánova *Čardášová princezna* jistě patří k tzv. rodinnému stříbru a divácký úspěch představení dokazuje, že má klasická opereta stále co říci i vedle záplavy sériově hraných muzikálů.

Aleš Briscein zpíval Edwina s přehledem a nezbytnou rutinou. Spojení zpěvu, tanečních exhibic i mluvené prózy, kde prokázal pro mě nečekaný herecký dar pointovat dialogy, nemalovat slova, ale jednat ve větách, umožňovalo propojit jednotlivé složky výrazu v barvitý celek, syntézu balancující neustále na hraně lyriky a ironie. Pěvecká bravura byla pro každé hudební číslo vítaným osvěžením. A také to, jak umí nosit uniformu i frak, není jistě k zahození. Nedivím se, že se operetě věnuje průběžně a že už má těch rolí za sebou pěknou řádku.

Den pauza a následovala *Traviata*, tentokrát v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě. Zde nový hudební ředitel opery Robert Jindra hned po svém nástupu zvolil důmyslnou strategii propojit objevnou dramaturgii s operními evergreeny, které „vytáhl“ ze skladu, obsadil částečně novými pěvci, většinou z Prahy nebo Bratislavy, dal zkušební prostor i důkladnému hudebnímu opracování. A vida: *Traviata* na volnou kasu totálně vyprodaná, málem jsem se na představení nedostal.

Aleš Briscein nebyl sám, kdo exceloval, po jeho boku strhujícím způsobem ztvárnila titulní roli Agnieszka Bochenek-Osiecka a Alfredova otce Ivan Kusnjer, někdejší sólista ostravské opery, pro nějž je Giorgio Germont životní rolí (však ji zpíval i ve Státní opeře ve Vídni). Aleš Briscein cítí „belcantovou“ roli dramaticky, obdařuje ji

Aleš Briscein jako princ v Dvořákově Rusalce (SOP Praha)

emocionálně vypjatými scénami i hluboce pravdivým prožitkem. Zaujal především ve strettě, která se ve Státní opeře škrtá, Ostrava tu hodila Praze svým způsobem rukavici. Pěvecky náročné místo vyšlo Brisceinovi neobyčejně dobře, však také aplaus obecenstva nebral konce.

Totéž se dalo říci i o Nemorinovi v *Nápoji lásky*, kterého zpíval na Silvestra v Národním divadle. Režie (Simone Sandroni) i výprava (Lenka Flory) jsou sice krajně nepovedené, ale Aleš Briscein si tu prostor přece našel. Nemorinovu naivitu i bezelstnost prokrvuje prudkými citovými vzplanutími, udivuje, jak detailně, intuitivně i racionálně, pracoval s dynamikou i výrazem, jak jeho četná diminuenda a crescenda i jemné nuance výrazové palety od plačtivé sebelítosti přes umanutou milostnou vášeň až k živelným výbuchům hněvu a vzdoru dokázaly přebít všechny ty nesmyslné nápady s motorovými vozidly i hučícím pásem a upoutat tím hlavním: nenuceným espritem a magickým kouzlem italského bel canta. Není divu, že slavná Nemorinova árie „Una furtiva lagrima“ vyvolala volání „bravo, bis, bis!“. V cizině by musel opakovat, u nás to není zvykem.

Na Nový rok zase *Prodaná nevěsta*, tentokrát v Ostravě. Podobně jako u *Traviaty* jde o retroinscenaci (režie: Ilja Racek, výprava: Alexander Babraj), ale jedinečnou právě v uchopení stylu, rozehrání citových i veseloherních poloh, v postižení „sváteční“ atmosféry díla. *Prodaná nevěsta* v krojích a stylizovaném obraze vesnické pouti s návsí, hospodou i kostelíkem. Inscenace, která by do fialova rozběsnila všechny ty zastánce postmodernismu, kteří jsou „okouzleni“ nesmysly a nelogičnostmi, jen když je to „jinak“.

Briscein měl navíc znamenitý den, s partem Jeníka si mohl skutečně pohrát, bylo radostí sledovat jenom jeho výraz obličeje, celou škálu úsměvů i pohledů očí, tu sršatých a ironických, tu bezelstně pohodových, tu eroticky vyzývavých. Vše to jako celek činí jeho Jeníka tak plastickou, přímo vzorovou smetanovskou kreací.

Představení končilo po sedmé, tak utíkám honem na vlak a zpátky do Prahy. Zde čekala následující den Aleše Brisceina *Kouzelná flétna* ve Stavovském divadle, zpívaná česky. (Briscein zpívá samozřejmě Tamina běžně i německy v SOP a ve světě.) Mozart je jeho obor snad vůbec nejvlastnější. Jeho instrumentální sloh plně vyhovuje Brisceinovým pěveckým dispozicím, lapidárnost výrazu, citová opalizace i mírná výrazová nadsázka – to vše je tu váženo jak na lékárnických váhách. Nikdy není nedomrlý, nikdy není prázdně konvenční, nikdy není nabubřelý. Prostě všeho s mírou. To se nedá naučit. To musí mít člověk v sobě, ale zároveň to je třeba léta pěstovat, oživovat a neustále korigovat. Záleží i na velikosti prostoru, kde vystupuje. Dokonalá akustika Stavovského divadla umožňuje ty nejjemnější nuance a nic se neztratí.

Desetidenní maratón končí ve Státní opeře Praha *Rusalkou*. V současnosti, již několik let, je Dvořákova *Rusalka* jednou z nejhranějších oper. Jen tuto sezónu ji vedle Vídně hlásí nejméně šest německých operních scén, chystá ji i Moskva. V Praze hrají *Rusalku* obě operní scény, v SOP je to dokonce jediná česká opera na repertoáru. Dlužno říci, že díky režii Zdeňka Trošky i výpravě (scéna: Milan Ferenčík, kostýmy: Josef Jelínek) to je snad jediná klasicky vyložená inscenace, respektující při vší dramatické závažnosti jednotlivých tematických motivů, že Dvořák s Kvapilem napsali především „lyrickou pohádku“. Do této interpretace zapadá i Brisceinův princ, který splňuje romantickou představu okouzlujícího mladého muže působivého zjevu, ale zároveň prostoupeného údělem lidské nestálosti. Briscein prezentuje prince v jeho vnitřní složitosti, hluboká láska i přelétavost jsou u něho rubem a lícem jedné mince. To vše vyjadřuje s neobyčejnou tónovou a výrazovou přesností a účinností. Jeho princ si podmaňuje diváky svou citovou rozpolceností i sexuální přitažlivostí v každé scéně, v závěru pak dosahuje ve scénách pokání a usmíření jedinečné dramatické katarze. Obávané výšky i zapeklité přechodové tóny jsou naprostou samozřejmostí. Už jenom to, že hlas nezní ani po tak vypjatém desetidenním maratónu unaveně, je jistě důkazem pěvecké techniky a zřejmě i odpovídající životosprávy. Ale to už bychom se dostali do poloh spekulací. Jisté je, že je dnes Aleš Briscein na uměleckém výsluní a můžeme se jen těšit na další jeho představení i role.

Rudolf Rouček

Bilancování janáčkovského festivalu

Leoš Janáček a Brno. Dnes světoznámý a jeden z nejhranějších skladatelů prožil v moravské metropoli prakticky celý život, byť se narodil a zemřel na severní Moravě. Brno se ovšem ke svému Mistrovi vždycky hlásilo, a to i v době, kdy ještě nebylo jeho dílo návštěvnicky zcela prosazeno tak, jako je tomu dnes, kdy je každé představení jeho oper ve světě prakticky vyprodané. Těžko bychom našli divadlo, které by nehrálo alespoň jedno z jeho stěžejních děl, a tak už samotný fakt, že brněnská opera má ve svém repertoáru vždycky nějakého Janáčka, sám o sobě nestačí. Proto byl šťastný nápad současného vedení brněnského Národního divadla přijít s myšlenkou pravidelných janáčkovských festivalů vždy jednou za dva roky.

V této sezóně proběhl již druhý ročník nově koncipovaného projektu janáčkovského festivalu, který vedle operní tvorby zahrnuje i koncerty a další kulturní aktivity. Zaujala především dramaturgie. Soubor brněnské opery, dnes tedy jedno z těles **Národního divadla v Brně**, připravil pro milovníky Janáčkova díla nemalá překvapení. Zařadili na festival dosud nehrané první verze Janáčkových oper: první díl jeho později rozšířených *Výletů páně Broučkových – Výlet pana Broučka do Měsíce*, který původně Janáček zamýšlel jako samostatnou operu. K tomu byla uvedena ještě první verze rovněž dosud neprovedené Janáčkovy prvotiny *Šárka* (poloscénicky, tedy koncertně s hereckou akcí) a zároveň byl festival doplněn o pohostinské vystoupení z Ostravy, kde bylo možno spatřit rovněž *Šárku*, ovšem Janáčkem již revidovanou do scénické podoby, v níž se běžně uvádí. **Národní divadlo** z Prahy přivezlo inscenaci *Káti Kabanové* v režii Roberta Wilsona, která nesporně přinesla v hudebním provedení dirigenta Roberta Jindry a několika sólových výkonech jedinečný zážitek, avšak znovu vyvolala diskusi, zda právě formalistní Wilsonova režie, která prakticky nepracuje se situačními ani psychologickými zvraty hudebně-dramaticky vypjatého Janáčkova pojetí tragického Kátina osudu, ale jenom na prázdné scéně s třemi židlemi posouvá zpěváky jako loutky, je doopravdy „ta pravá“. Rovněž také vítaným obohacením festivalu byla inscenace *Věci Makropulos* moskevského hudebního divadla **Helikon-Opera** Dmitrije Bertmana.

Téma janáčkovského festivalu neslo název ***Janáček versus expresionismus,*** a z toho důvodu byla jistě pro srovnání vhodná volba vrcholných děl rakouských expresionistů jak na koncertním podiu, tak i v jevištním provedení Bergovy *Lulu* se souborem operní scény v Essenu. Zastavme se u tří představení Janáčkových děl, která vzbudila nejvíce diskusí i protichůdných kritických názorů, jakož i nadšení Janáčkových obdivovatelů.

Helikon-Opera Moskva přivezla na festival *Věc Makropulos*. Byl to jistě přínos, měli jsme možnost konfrontace, porovnat interpretaci nezatíženou domácí tradicí ani soudobými postmoderními tendencemi bujícími ve světě. Inscenaci osobitou, stylově dotaženou a zároveň originální. O představení byl veliký zájem a právem. Moskevský soubor dokázal, že Janáčka lze interpretovat i jinak, než je u nás zvykem. Režie (Dmitrij Bertman) zvýraznila typovou odlišnost jednotlivých postav, pohybově korespondovala s dramatickými situacemi a přinášela expresivní vyznění dramatických scén. Vše se odehrávalo na pozadí výtvarně bohaté, ale nikoli přeplácané scény (Igor Nežny), která spolu s kostýmy (Tatiana Tulubjeva) vytvářela zcela výstižně atmosféru něčeho, co ještě přežívá, ale již do tohoto světa jaksi nepatří. Doslova objevná byla práce s jednotlivými hudebními frázemi. Z čistě deklamačního stylu, který sice plně respektuje Janáčkovu „nápěvkovou“ metodu, tedy inspiraci přirozenou melodikou jednotlivých vět a frází, na to šli Moskvané z opačného konce. Hudební fráze koncipovali ani ne tak v janáčkovském rytmu, jako v dlouhých melodických obloucích, které překvapivě přecházely jeden ve druhý, navazovaly na sebe a již ve shodě s Janáčkovou kompozicí kulminovaly, gradovaly a dramaticky explodovaly. Dirigent Vladimír Ponkin nechal rovněž naplno rozeznít orchestr. Ten tu nebyl pouhým „doprovodem“ pěveckých frází, ale stal se rovnocenným partnerem pěvců, ba někdy i přebíral klíčovou roli. Handicapem byla jeho souhra na začátku představení – to se však asi po dvaceti minutách srovnalo. Jednalo se rozhodně o zdařilý večer, který po všech stránkách dokázal, že se Janáček dá dobře dělat i zcela jinak.

O to větší zklamání přinesla inscenace domácího souboru, na niž jsme se tolik těšili. Již zařazení Janáčkovy *Sinfonietty* (Sinfonietta video ART) podle koncepce, režie, choreografie, kamery i scény Pavla Hejného a Toma Rychetského bylo přinejmenším sporné. Suma sumarum, a to bylo nesporné, vyznění video ARTu nemělo v některých pasážích daleko ke kýči. Z původního konceptu Jiřího Kyliána byla do video ARTu včleněna pouze 3. věta *Sinfonietty*. Ale stěžejním dílem tohoto večera byla dosud neprovedená první verze Janáčkovy opery *Výlet pana Broučka do Měsíce*. Představení samotné hodnotila již řada kritiků. Objevily se i názory, zda vůbec uvádět operu v podobě, kterou skladatel posléze přehodnotil a později významně přepracoval. Osobně se domnívám, že takové rarity na Janáčkův festival rozhodně patří a že jejich zařazení lze naopak ocenit vysoce pozitivně. Rovněž kladně lze hodnotit i dirigentskou práci Jaroslava Kyzlinka a výkony většiny pěvců. Jen za všechny nelze opomenout Jaroslava Březinu coby Broučka, který již svým zjevem i vystupováním ke ztvárnění hlavní postavy opery přímo vybízí (nemluvě o velmi dobrém pěveckém výkonu). Ne tak jednoznačně lze akceptovat kostýmy, scénu a režii hostující anglické scénografky a režisérky Pamely Howard. Postava pana Broučka se ztrácela ve změti přebujelé taškařice, která byla i prostorově nepřehledná. Lyrické scény Málinky a Mazala postrádaly citové napětí, humor hostů z Vikárky byl bezduchý. Přes některé nesporně invenční nápady inscenace se již samo přenesení děje o několik desetiletí dopředu (do roku 1920) jeví jako samoúčelné. Jednotlivé složky po stylové i výrazové stránce do sebe nezapadaly. Scéna svou revuálností v měsíčním obraze by ani tak nevadila, kdyby byla pojata přehledně. V přehršli jednotlivých výstupů se tloukly různé stylové postupy, takže výstupy na Měsíci působily chaoticky a přeplácaně. Argument, že se jedná o sen opilého člověka, v němž je přece možné vše, by obstál v kontrastu umírněnějších a transparentnějších obrazů ze staré Prahy. To se však nestalo. Režisérka přenesla děj z 19. století do doby vzniku opery. Údajně proto, aby zdůraznila, že Brouček nepatří ani do starého, ani do nového světa. Vznikaly tak pouze komické nelogičnosti, které není možné vyložit jinak než nepochopením díla. V opeře např. lamentuje Broučkova hospodyně: „náš pán jezdí v noci domů v truhle“ a na scéně leží opilý Brouček v autě. Dále: část obyvatel Měsíce vystupuje ve vojenských maskáčích a kanadách. Maskáče je moderní používat leckde, avšak je to namístě? Nemá smysl hlouběji rozebírat jednotlivé scény. Většinou to nějak začalo a žádoucí pointa se vytratila. To platilo jak ve výstupu s básníkem Blankytným a ve scénách dalších měsíčních umělců včetně měsíční hymny, tak i v málo zdůrazněném kontrastu Broučkovy „pozemské primitivnosti“ ;s přebujelou přepjatostí v chování Měsíčňanů. S nostalgií jsem vzpomínal na inscenaci *Výletů páně Broučkových* v pražském Národním divadle tvůrčího týmu Dvořák/Nekvasil, který, přes jisté drobnější neobratnosti, dal dílu, co mu patří.

Dalším představením byla inscenace Janáčkovy *Šárky* spolu s poslední operou Bohuslava Martinů *Ariadnou* v provedení **Národního divadla moravskoslezského** z Ostravy. Obě opery nespojuje v podstatě nic: námětově jsou si dosti vzdálené a vznikly v časovém odstupu sedmdesáti let. Snad opravdu jen to, že hlavní hrdinkou je vždy žena, ale hledat společného jmenovatele světoznámého antického námětu s tématem dívčí války je sice možné, ale těžko vysvětlitelné. Co se týče *Šárky*, namísto dramatického díla předvedl režisér a scénograf Rocc kostýmové „mysterium“, pohybově zřejmě ovlivněné Wilsonovou metodou loutkovitých gest a posunů po jevišti v pravidelných přímkách a pravoúhlých otočkách. Horizontální rozdělení scény se ukázalo jako nefunkční, torzo stromu, kde zřejmě měla být připoutána Šárka, nebylo využito. Šárka připoutána nebyla a se Ctiradem komunikovala bez jakékoli dramatické logiky a vývoje situace. Ctirad nebyl zabit. Šárka na scéně také nezemřela. Iniciály křestních jmen, jimiž byly postavy dozdobeny, bily do očí a působily jako na výchovném koncertě (snad aby se divák poučil a lépe orientoval, když se na jevišti nedělo téměř nic). Scénu opticky ovládal růžový býk či vůl bez jakékoli spojitosti s dějem.

O poznání lépe a propracovaněji působila *Ariadna*, kde alespoň klíčové scény Thesea a Ariadny vyzněly přesvědčivě. Snad i proto, že ztvárnit toto sevřené dílo je scénicky vděčnější a zřejmě i snazší. Také černé torzo býka vzhůru nohama navozovalo představu přemoženého Minotaura, byť šlo pouze o dekoraci, která nebyla nijak propojena se scénickými akcemi. Avšak výtvarně byla účinná. Kostýmy byly v *Ariadně* civilní, byť ne zcela všední. Rozhodně však neevokovaly antickou báji. V tomto směru zůstává scénograf a režisér Rocc věren postmoderním konvencím, aniž by se zamyslel nad otázkou, zda to již není okoukané. Obě díla byla provedena na poměrně slušné hudební i pěvecké úrovni, i když dlužno říci, že ostravský soubor podává i lepší výkony. Když jsem se však nedávno dočetl, že by snad měl být slovinský režisér Rok Rappl, uměleckého jména Rocc, v nové sezóně šéfem opery v Praze a jeho úkolem by mělo být sloučení Národního divadla se Státní operou Praha, zděsil jsem se při představě, že by mohly vznikat inscenace na naší jediné pražské operní scéně v duchu *Šárky*. Bude potom v Praze na operu ještě někdo chodit?

Vít Zavadil

fotografie z archivu Aleše Brisceina

Mávání motýmími křídly v Karavankách

Rozhovor s nakladatelem Lojzem Wieserem

Korutanský Slovinec Lojze Wieser se narodil v roce 1954 v Celovci. Od roku 1987 vlastní nakladatelství Wieser-Verlag, zaměřené především na překlady z východo- a středoevropských jazyků, ale i na současnou rakouskou literaturu. Publikoval například celou řadu děl Jana Skácela.

Jak došlo k založení Vašeho nakladatelství?

(smích) Opravdu nevím. Proč dělat knížky? Proč je číst? Proč psát? Přání přiblížit veřejnosti texty mého zeměpisného a kulturního prostředí bylo určitě silnou motivací. Snad se ví, že z Korutan pochází celá řada dobrých básníků, ať to je Gert Jonke, Ingeborg Bachmann, Florjan Lipuš nebo Peter Handke. O sousedící jiné zajímavé literatuře ze Slovinska a Furlandska se dlouhý čas ale nevědělo vůbec nic. Hory – Karavanky – tu byly synonymem zúženého pohledu. Leželo mi na srdci tento prostor literárně otevřít. Pak jsem byl vtažen do vídeňského studentského hnutí, byť jako nestudent. Šlo o zabránění stavbě atomové elektrárny Zwentendorf. To byl také trošičku začátek mých úvah o tom, že je důležité tisknout a publikovat.

Hovoříme o konci šedesátých a o začátku sedmdesátých let?

Ano. To jsme tiskli spíš jen letáky a brožury. Ale seznámil jsem se tak s provozovately tiskáren. Začátek mé práce jako nakladatele padl do roku 1980 publikací knihy *Gamzi na plazu* (*Gemsen auf der Lawine / Kamzíci na lavině*) Karla Prušnika-Gašpera o korutanském partizánském boji. Měli jsme dílo v provizorním překladu, jehož se chopila řada nadšenců – mezi nimi i již jmenovaný Florjan Lipuš. Dotáhli překlad do takového stadia, že jsem měl za to, že se musí vydat. Vlastní nakladatelství jsem tenkrát neměl, a tak jsem hledal, na koho bych se obrátil, až jsem se dopátral podniku, který byl ochotný do toho jít, ale jen pod podmínkou, že finanční rizika ponesu já. Tak jsem přišel na to, že být nakladatelem znamená především starat se o náklady. A když už jsem začal shánět peníze, tak jsem je chtěl používat na knížky, o nichž jsem byl opravdu přesvědčen, že stojí za to je vydat. Řeknu to slovy přítele nakladatele Klause Wagenbacha: „Nechceme dělat knihy, které lidé číst chtějí, nýbrž které číst mají."

Dnes slýcháme od nakladatelů většinou pravý opak.

Jistě. Existuje čím dál víc nakladatelství, jež nejdříve provedou výzkum, co by čtenáře nejvíce zajímalo, pak si najdou elegantní tvář, která by to téma vhodně prezentovala v televizních pořadech. A konečně si najdou *ghostwritera*, aby to napsal. To je literatura jako obchodní model. Na nic.

Dostával jste ve svých začátcích veřejné podpory?

Na začátku vůbec. Ale hodně jsem se snažil nacházet pro svoje knížky takové pozice v literárním světě, aby se o nich diskutovalo. O *Kamzících na lavině* bylo i pojednání v televizi. To mě velice překvapilo. Byla to tehdy, v roce 1980, v německy mluvícím prostředí totiž první ze slovinštiny přeložená věc. Prodej jsem koordinoval z obýváku a během půl roku byl rozebrán první náklad dvou tisíc kusů.

Máte ve svém programu pravidelně i svazky současné poezie. Obecně se však zdá, že si stále méně nakladatelství na poezii troufá, prý proto, že dnes už nikoho nezajímá.

Samozřejmě víme, že to není žádný prodejový šlágr. Zlatý nos si básněmi nikdo nevydělá. Ale dobrá lyrika ostří vnímání a jazyk. Proto bude pro poezii v našem programu místo vždy. Některé věci se prostě musí financovat přes prodejnější knížky v sortimentu. Nakladatelství specializovaná pouze na poezii by se však dnes asi jen tak neudržela.

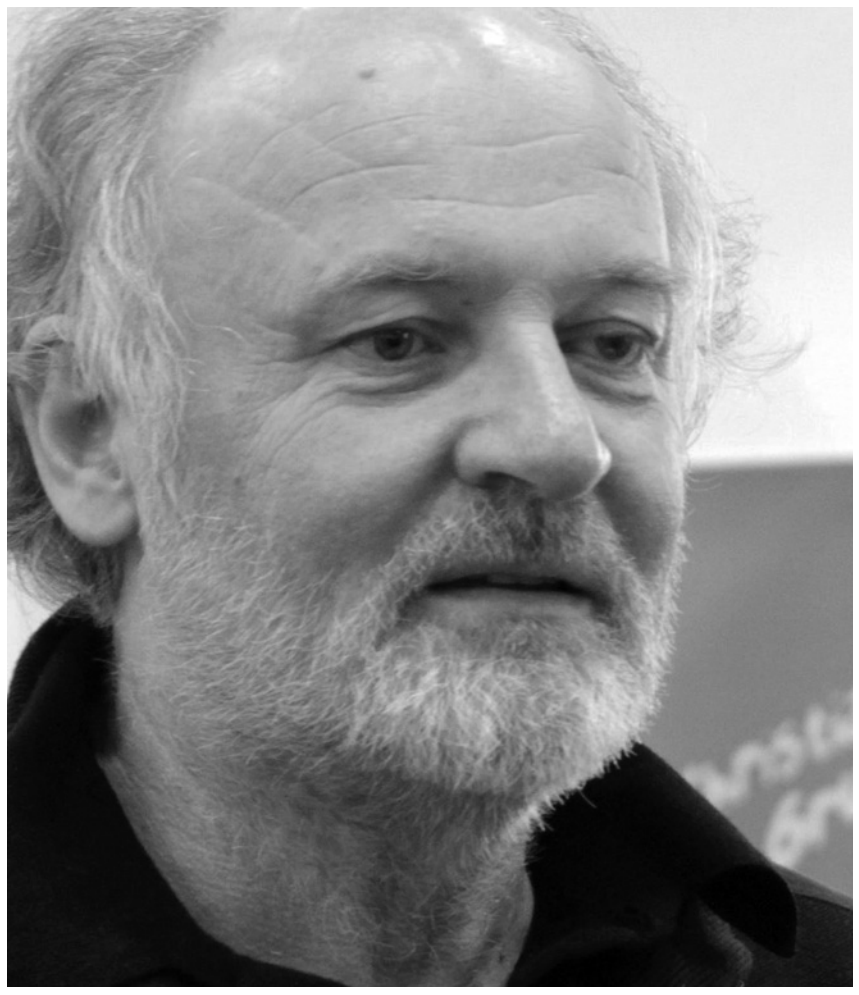
Domníváte se, že je vzduch pro básně dnes řidší než dříve?

Prodávat lyriku bylo těžké vždy. Za časů Paula Celana a Ingeborg Bachmann to bylo těžké a určitě i za časů Heinricha Heineho. Ale určitě existují jisté konjunktury. Na začátku devadesátých let jsme vydali sbírku sonetů slovinského lyrika Milana Mesina, ve slovinštině. Tolik Slovinců snad ani není a přesto jsme tenkrát během tří měsíců prodali skoro čtyři tisíce kusů. Inflace v Jugoslávii nám sice spolkla všechen zisk, ale Jesihovy verše se ve Slovinsku citovaly na ulici třeba místo pozdravu. I to se může stát.

Nemyslíte, že existuje ve Slovinsku trošku otevřenější přístup k lyrice než v Rakousku a vůbec všude, kde se mluví německy?

O nás Slovanech se říká, že máme měkké srdce. A možná mají slovanské jazyky se svou zvukomalebností a melodičností lehčí přístup k lyrickému výrazu, než někdy tvrdý německý jazyk filosofů. Ale když se podívám na výbornou prózu Josefa Winklera nebo Ingrama Hartingerda, tak najdu řeč, která se svou obrazotvorbostí a svým zpěvným projevem tento předsudek vůči němčině vůbec nepotvrzuje.

Jiná otázka k rozdílu mezi slovanskými a německy mluvícími zeměmi: Nemáte dojem, že se s literaturou, o níž by se dalo říci, že je surrealistická nebo surrealismem inspirovaná, jednalo v Rakousku a Německu vždy dost macešsky? Dogma realismu, zrovna když je řeč o tak zvané vážné literatuře, se u nás zdá být velice dominantní. Vidíte to podobně?



(Lojze Wieser asi minutu mlčí) Kdy se jisté estetické směry prosadí, souvisí vždy se společenskou situací. Jistě lze konstatovat, že různé umělecké vývoje, jež spojujeme s pojmem moderny, nastaly v některých zemích východní Evropy o něco dříve než na Západě, když pomineme Francii, samozřejmě. Ale nejpozději po druhé světové válce se s H. C. Artmannem, celou skupinou *Wiener Gruppe*, Michaelem Guttenbrunnerem ozvaly i v Rakousku hlasy, jež otevřely okna zpuchřelým tradicím. Jenže se, pravda, nikdy neprosadily do široka.

Byl Váš slovinský původ podnětem pro snahu přiblížit slovinskou literaturu v překladech rakouskému publiku?

My neděláme vůbec jen slovinské knihy. Vlastně jde především o to, že tu máme v našem vnímání zeď, dělící Evropu na dvě. Máme tu předsudky proti všemu slovanskému, jež se tu zřejmě tradují minimálně několik století: Učebnice nám předkládají stále ty samé lži o korutanské a slovinské historii. A pak se přeci pořád dokola říká, že Slované vůbec nepíší, tak proč se jimi zabývat. A když se člověk tomuto předsudku postaví s dobrými příklady, pak uslyší další blokádu: že přeci není nic přeloženo. Proto jsme vynalezli řadu *Europa erlesen* (*Vybraná, vyčtená Evropa*). Je to vždy jedna antologie o jedné krajině nebo jednom městu a je poskládaná z děl různých autorů z celé Evropy nebo z celého světa, kteří o dané oblasti něco napsali.

Tato řada ve Vašem edičním plánu hraje očividně důležitou roli.

Existuje již čtrnáct let a máme 160 titulů. Přitom jsme na začátku doufali, že přežije aspoň dva, tři roky. Nápad na tuto sérii jsem dostal, když jsme byli v největším průseru – chodily nám dopisové bomby a vražedné hrozby. Aspoň jsme měli tu čest, že nás 24 hodin opatrovala policie.

Měly ty pokusy zastrašování nějaký konkrétní důvod?

Ani ne. Byl to účet za naše *slovinské působení*, jak to nazvala *Bajuwarische Befreiungsarmee*. To jsou takoví pravicoví teroristé. V naší řadě *Europa erlesen* máme autory z východu vedle známých západních autorů, takže se může čtenář přesvědčit o kvalitě sám a nikdo ho nepřesvědčuje tím, že se ten či onen musí nebo nesmí číst kvůli své národnosti.

Jak byste porovnal německou literaturu s rakouskou?

Jak pravil Karl Kraus: *Co dělí Rakušany a Němce, je jejich společný jazyk.* Musím říct, že jsem v posledním čase žádnou aktuální literaturu z Německa nenašel, s níž bych mohl něco začít. Vše se mi zdá být takovým mělkým čvachtáním bez substance. Dobrá literatura se píše na periferii, kde existuje tření mezi různými kulturami, kde se kladou životní otázky. Německo se podle mě utopilo v takové jednotvárné bažinatosti. Z té se jen tak už nic nového nevynoří. (Smích)

Máte určitou rudou nit vinoucí se Vaším programem?

Jistě, takovou potřebuje každé nakladatelství. Pro nás to jsou, jak jsem již pravil, překlady východo- a především jihovýchodoevropské literatury. Vydali jsme i velkou část díla Jana Skácela a soustředíme se například i na lužickosrbské autory. Hodně knížek vydáváme dvojjazyčně, aby si Rakušané konečně zvykli na diakritiku. Vydali jsme lexikon východoevropských jazyků. Věřím, že se nám podařil kus opožděné průkopnické práce, a doufám, že to tak půjde dál.

A jak to vypadá ve Vašem programu s rakouskou literaturou?

Čím více se velká nakladatelství omezují na prodejné autory, jejichž knížky mohou tisknout v desetitisícových nákladech, tím více zajímavých autorů zůstane pro nás. Marie-Thérèse Kerschbaumer, jíž si velice vážím a jež je podle mě na stejné úrovni jako Friederike Mayröcker nebo Elfriede Jelinek, u nás publikovala celé své sebrané spisy. Mohl bych uvést ještě řadu dalších jmen, ta si ale můžete najít sami. Co se dostane mezi desky knihy, na to se snad nezapomene. Co však zůstane v šuplíku, časem zmizí. Dáváme vybraným autorům šanci na přežití. Snažíme se ukázat, že je literatura v pohybu. Věříme, že mávnutí motýlího křídla dokáže vyvolat orkán.

rozhovor vedl Anatol Vitouch
přeložil Ondřej Cikán

---

rakouské kulturní fórum prg

Naše malá, ale pilná literární skupina Die Gruppe (Skupina) se sídlem ve Vídni (a trochu i v Praze) byla pověřena úkolem, pořídit část přílohy Babylonu věnované rakouské literatuře, což nám je samozřejmě velikou ctí. Hned na začátku je ovšem nutno uvést, že nás tento úkol postavil před nemalý problém, protože v němčině sami píšeme. Tím pádem jsme předpojati naším vlastním míněním o tom, jak by se mělo psát a jak ne, a to o to více, že se Die Gruppe už při svém založení v roce 2002 zapřisáhla následovat cesty surrealismu a českého poetismu. Jakkoli se poetismus v Českých zemích zdá být zastaralý, v německy mluvících zemích jsou jeho ideje stále dost nové a nevyzkoušené. Míníme tím čerpání z volné obrazotvornosti, ze snové logiky, a také vyhýbání se frázím, které se dnes v Německu a v Rakousku znovu rozlézají s rozmachem škol tvůrčího psaní, jež stále staví na realistickém solidním vypravěčství. Na druhou stranu míníme poetismem čerpání z veškerých možností jazyka, přičemž se držíme podobného argumentu jako čeští básníci při svém odvratu od francouzského surrealismu ve třicátých letech, kdy se shodli na tom, že český jazyk není ještě dostatečně „opráskaný", aby bylo žádoucí opovrhnout všemi možnostmi rytmu a zvukomalebností poezie. Podobně trváme i my na tom, že se německý jazyk ještě zdaleka formálně nevyčerpal, a že by bylo tedy hloupé vzdát se veškeré formy. Našimi politickými představami nebudeme ctěné čtenáře na tomto místě obtěžovat. Jistěže existují.

Z tohoto hlediska zde nechceme vykreslit vývoj rakouské literatury, nýbrž se pokusíme stručně představit autory, kteří nás ve vysoké míře ovlivnili nebo se nám prostě a jednoduše líbí. Bohužel to budou většinou autoři, jejichž díla nejsou vhodná pro jednoduchý překlad. To vyplývá z toho, že tito autoři dovedli němčinu, která je ponejvíce uznávána jen jako jazyk vhodný pro exaktní filosofický nebo vědecký diskurs, zrovna k takové zvučnosti a síle.

Jen žádný sádlo, povidám!

Výběr rakouských básníků 20. století

Rainer Maria Rilke
(1875 Praha – 1926 Valmont u Montreux)

I když se Rilke narodil v Praze, dovolujeme si tohoto známého básníka zařadit mezi rakouské autory. Jeho jméno se většinou uvádí, když se hledá příklad autora, jenž se musel teprve časem a s potížemi naučit pořádně psát. Plyne to i z jeho vlastního pokorného posouzení své rané tvorby. Jeho první básně jsou prý nic neříkající, zbytečně afektované a naivní. S tím nesouhlasíme. Z jeho prvních textů je často cítit to, co německé literatuře někdy schází: takřka jinošská divokost, radost z jazyka, vůle zaujmout publikum a nikoli snaha jej naštvat. Jako příklad pro jeho naivitu se cituje často jeho sbírka *Larenopfer* (*Oběti Larům)*, v níž mile kombinuje němčinu s češtinou a zabývá se českou historií i současností, a to v čase, kdy se v Praze mezi nahlouplými nacionalisty téměř střílelo. To není naivita, jedná se o snahu o sblížení dvou kultur. Ovšem, že Rilkovy *Sonette an Orpheus* (*Sonety Orfeovi)*, pojednávající o vztazích mezi světem božským, lidským a světem mrtvých, mají jinou hloubku.

Textem, který nejvíc vyvrací tvrzení o Rilkově mladistvé nešikovnosti, je *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (*Píseň o lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka)* neboli krátce: *Cornet*. Jedná se, jak již naznačuje název, o báseň, psanou ovšem nikoli ve verších, nýbrž ve slokách souvislého textu. Děj lze popsat stručně: Mladík zemře na cestě do války. Podstatnější jsou obrazy, a dále protagonistovy vzpomínky na domov, na lásku, na matku, jež jsou jen lehce naznačené, jako by se již ztrácely, a přesto dominují celému vyprávění. Aspoň až do té doby, než dojde těsně před koncem k veselce na jednom hradě, kdy mladík náznakem okusí první milostné zážitky.

Představy mladého Corneta jsou v silném kontrastu s realitou zaprášené krajiny. Když umírá, nevidí kolem sebe turecké vojsko, nýbrž pestré zahrady. A především obohacuje text čtenářovo vnímání svou lehkou, jakoby náhodnou zvukomalebností a obrazotvorností. Kdyby se tento text, tak blízký Máchovu Máji, byť pocházející až z roku 1899, stal hlavní inspirací německé a rakouské literatury, možná by německé země bývala více ovlivnila francouzská moderna.

Velice, velice doporučujeme krásnou nahrávku textu známého rakouského herce Oskara Wernera z roku 1952, stále lehce dostupnou.

Příklad pro aliterace a snové vnímání protagonistovo (všechny překlady do češtiny v tomto článku jsou doslovné a tedy spíše nebásnické):

*Und das **F**est ist **f**ern. Und das **L**icht **l**ügt. Und die **N**acht ist **n**ahe um ihn und kühl. Und er **f**ragt eine **F**rau, die sich zu ihm **n**eigt: Bist du die **N**acht?*

(A veselka je daleko. A světlo lže. A noc je blízká okolo něj a chladná. A on se ptá jedné ženy, jež se k němu nakládá: Jsi noc?)

Příklad pro rytmus a vnitřní rýmy:

***Rast**! **Gast** sein einmal. Nicht immer selbst seine Wünsche bewirten mit kärglicher Kost. Nicht immer feindlich nach allem **fassen**; einmal sich alles gefallen **lassen** und wissen: was geschieht, ist **gut**. Auch der **Mut** muß einmal sich **strecken** und sich am Saume seidener **Decken** in sich selber über**schlagen**. Nicht immer **Soldat sein**. Einmal die Locken offen **tragen** und den weiten offenen **Kragen** und in seidenen Sesseln **sitzen** und bis in die Finger**spitzen** so: nach dem **Bad sein**.*

(Oddech! Jednou být hostem. Neobsluhovat svá přání vždy chudými pokrmy sám. Nesahat po všem vždy nepřátelsky; jednou si nechat všechno líbit a vědět: co se děje, je dobré. I odvaha si musí jednou lehnout a převalit se sama v sobě u lemu hedvábných dek. Nebýt vždy vojákem. Jednou mít kadeře otevřené a široký bílý límec a sedět v hedvábných křeslech a až po konečky prstů být tak: po koupeli.)

Georg Trakl *(1887 Salcburk – 1914 Krakov)*

Traklova matka byla Češka, jež však ke svým dětem i z psychicky zdravotních důvodů neměla dobrý vztah. Trakl nepoznal tedy české básně a pohádky, zato však začátky moderní francouzské poezie, a to přes svou francouzskou chůvu. Stal se farmaceutem, celý život bojoval s depresemi a se závislostí na léky. Deprese u něj vyvrcholily poté, co byl za první světové války nasazen na východní frontu, kde složil svou známou báseň *Grodek* a zemřel.

Před válkou se stihl spřátelit například s Karlem Krausem, Oskarem Kokoschkou a Adolfem Loosem, jimž věnoval několik básní. Nejvíce zaujímá síla jeho obrazů a kompozice básní téměř hudebními oblouky silného napětí a uvolnění. Dobrý příklad je báseň *Gewitterabend* (*Večer bouře)*, kde v prvních třech slokách nejdříve buduje napětí divokými obrazy předbouřkového napětí: hořící blížící se jezdci, racci na parapetu, tančící prach ve smradu ulice atd. V posledním verši čtvrté sloky pak konečně padne toužebně očekávaný déšť:

Kranke kreischen im Spitale.
Bläulich schwirrt der Nacht Gefieder.
Glitzernd braust mit einem Male
Regen auf die Dächer nieder.

*(Nemocní ječí ve špitále.
Modře se třese peří noci.
A v tom lesklým třeskem přistál
Na střechách domů déšť.)*

Paul Celan
(1920 Černovice – 1970 Paříž)

I Paula Celana, židovského básníka narozeného na bývalém území Rakouska-Uherska si dovolujeme (jako Rilkeho) zařadit mezi rakouské autory. Během druhé světové války ztratil rodiče a sám strávil dva roky v rumunských pracovních táborech. Po válce se přestěhoval nejdříve do Vídně a odtud již v roce 1948 do Paříže. S básnířkou Ingeborg Bachmann jej pojil dlouholetý milenecký vztah.

Jeho nejznámější a asi nejvýznamnější báseň je *Todesfuge* (*Fuga smrti)*, v níž v rychlém, většinou daktylském rytmu opakuje stále a stále variace na silné, dost surreální, o nichž však sám tvrdí, že nejsou nijak nadrealistické, nýbrž do jedné převzaty ze skutečnosti pracovních táborů. Tak je *černé mléko rána* jistě obraz pro holokaust, zároveň se však tímto výrazem označovalo v táboře prostě i na černo obstarané mléko. Každopádně se Celanovi podařilo popsat hrůzu holokaustu bez doslovných zmínek o plynových komorách atd., jež by se lehce mohly stát frázemi. Sloky jsou většinou zakončeny velice zpěvným dvouverším, vztahujícím se na takřka ideální manželku německé literatury, Goethovu Gretchen, a její předchůdkyni z Písně písní Šulamítku:

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*

*(Černé mléko rána, my pijem tě v noci
my pijem tě zrána a ve dne my pijem tě večer
pijeme pijeme
A muž bydlí v domě ten hraje si s hady ten píše*

pokračování na straně VII

Ondřej Cikán - Menandros a Thaïs

několik úryvků z románu přeložil Martin Žárský

Vzývání múzy

Už celé dny sedím v tomhle kupé. Venku se střídají průmyslové oblasti a daleká pole. Průvodčí mi nedokáže říct, kdy dorazíme do konečné zastávky.
- Ještě chvíli. Mějte trpělivost, říká a jeho oči mají zvláštní stříbřitý lesk.
Po ostatních cestujících ani vidu ani slechu. V restauračním voze mají jen sladkosti, jen zákusky. Cesta ubíhá téměř neslyšně. Tu náhle, k mému velkému překvapení, vyrostl ve dveřích kupé ohromný platan. Barevné květiny všeho druhu rázem obrůstají sedadla. Z koše pod oknem vyrazil průzračný vodní pramen. Hmyz bzučí, ptáci štěbetají, jelen troubí. V ledově studené vodě pramene nadskakuje hrnec plný voňavé vroucí polévky.
Teplý závan mě pohladí po tváři, něco mě zatahalo za košili. Do mé ruky klidně spočívající na opěradle se cosi položilo. Cosi jako ženský prs. Není pochyb, že do vlaku přistoupila jedna z múz. Napínám všechny své smysly, ostřím svého ducha, otvírám své srdce. Je to tak. Něžný hlas bohyně mi šeptá do ucha mocná slova. Pozvedám svůj hlas k modlitbě:
- Múzo! Pokud ses doposud těšila z krátkých básniček, jež ti, jak často to jen jde, nabízím, pokud máš ráda vůni řízků, jež ti každý týden obětuji, pokud cítíš vášnivou lásku, jíž k tobě hořím i tam nahoře ve svém dalekém sídle, promluv nyní pomalu a srozumitelně, aby mi jediná slabika z tvých rozkošných úst neunikla. A polib mé ucho, aby mu narostla křídla, dotkni se svými štíhlými prsty mé duše a vzdal tak ode mě matný spánek a smrt, alespoň na tak dlouho, dokud tvá řeč neskončí a poslední písmeno nebude vsazeno.
- Zmlkni! Poslouchej! K velkým dílům nikdy nedospěješ. Spíš hrou než vážně ti přesto zasadím do duše tři výhonky. Z prvního výhonku vyroste třešeň. Z té si natrháš třešně a budeš je jíst. Druhý výhonek vyroste jako skořicovník, v jehož kůru bude vryt dobrodružný příběh jednoho mileneckého páru, a to vskutku peprný. Z třetího výhonku se ale stane trnitý keř. Ten ti ukáže, co máš cítit a prožívat ty sám. Bohyně mi zaryla do ucha zahradnický rýč, prokopala chodbu k srdci, vsadila do něj výhonky a zalila je skrze mé oči zlatou konví. Thaïs byla dívka z bohaté athénské rodiny. Byla plavovlasá. Její otec Aristoboulos vlastnil zlatý důl a šlechtil koně. Vydržoval městu dvacet triér a tragédiemi, jež pravidelně financoval, získával u Dionysií téměř pokaždé hlavní cenu. Její matka se jmenovala Kallirhoe a měla také něco do sebe.

Menandros a král Aorsů

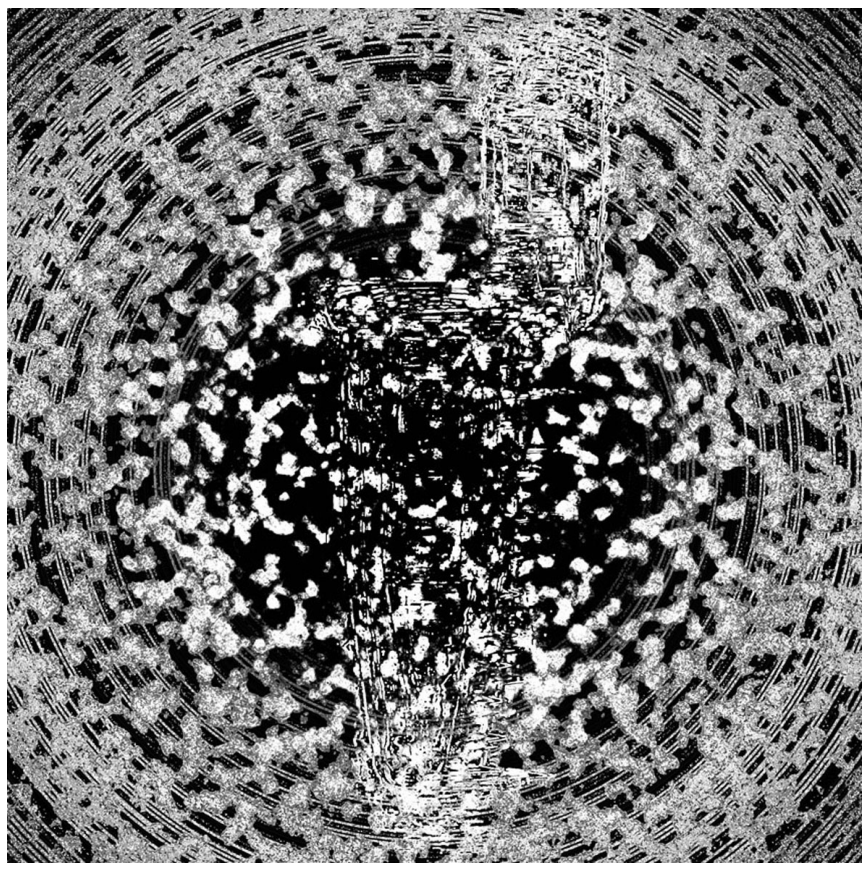
Tu spatřil v davu před sebou krále Aorsů v železném šupinovém brnění. Ze špičky jeho helmice vlál koňský ohon a do hřívy jeho lesklého vraníka byly vpleteny žluté plstěné pentle.
Bojoval neobyčejným zahnutým mečem, jejž zřejmě ukořistil během jedné z loupežných výprav do dalekých zemí. Menandros lehce přejel Rézi po slabinách ostruhami vyrobenými z lidských spodních čelistí a ozbrojen jen dýkou vyrazil cvalem vstříc králi. Když ho míjel, zasadil mu dýkou ránu do levé paže, otočil koně, a už viděl záblesk meče, jímž se král právě rozmachoval. Menandros nechal Rézi provést úkrok křížem na stranu, obrátil se rameny zpět, aby ho rána minula, a hned na to namířil úder nepříteli na krk. Ten jej ale pohotově vykryl levou rukou. Kůň aorského krále ustoupil pár kroků vzad, on sám však pozvedl svůj hlas a pravil:
- Tak ty jsi tedy obávaný Menandros! Včera dospěl a dnes už se prohání po bojišti! Co tě pobízí k tomu, že pustošíš celé krajiny, zabíjíš muže a přinášíš neštěstí jejich ženám? Nic než zloba a krvelačnost, domnívám se. Neboť jsem si jist, a bohové jsou určitě se mnou, že ty, chlapečku, ani nevíš, jak nakládá muž se ženou nebo otrokyní.
Toto ponižování zanechalo Menandra chladným, přesto odpověděl ohnivě:
- Jak to se ženami umím, ti naneštěstí nepředvedu, protože nyní zemřeš. Ale tvá královská manželka bude zítra první, kdo můj um v slzách zakusí.
Aors pobídl svého vraníka. Menandros děkoval bohům za to, že mu pomohli odrazit tvrdý úder kolem cválajícího krále i přestát v sedle následující ránu pěstí do tváře. Oba jezdci obrátili své koně. Král zasyčel, a ani hrdlo ani jazyk ani ústa nevytvářely jeho slova, nýbrž v hloubi jeho srdce nenávist sama.
- Má manželka mi poděkuje za tvou smrt. Pokud ale ty máš ženu, po níž toužíš, modlí se ta v tento okamžik, abys padl mou rukou. O kom si myslíš, že tě miluje, ten svou lásku jen předstírá. Nesmrtelní bohové tě matou nepravými znameními přízně. Kdo se zprotiví celému světu, dopadne špatně, ať má nejsilnější paži a nejlepšího koně.
Menandros mlčel. Řeč nepřítele ho znejistěla a zarmoutila. Nikdy ho nenapadlo, že by byl nucen někdy během boje zadržovat slzy. Chápal, že se z něho stal trochu netvor. Rád by s Aorsem pohovořil déle, rád by mu vysvětlil, jak moc jeho srdce a smysly sžírá neukojená vášeň, jeho velká, nešťastná láska k Thaïdě. Napadlo ho nechat nepřítele naživu, opustit bojiště, odejít do míst kde… do jakých míst? Že by měl král pravdu? Přála Thaïs konec svému muži, jenž už neznal lásku, ale jen chtíč? Menandros svíral jílec dýky v neklidné pěsti. Přece jen se nemohl dočkat, až toho přechytračelého krále pošle na smrt. Znovu se proti sobě rozjeli.
Ve svém zápalu a zlosti se Menandros úplně zapomněl krýt. Aorsův meč otevřel hluboký průsek zející od Menandrova ramena přes hruď až na bok. Ti z můžu na bojišti kteří to spatřili, považovali to za konec obávaného vojevůdce. Jedni smutně svěsili hlavy, ostatní se radovali v očekávání brzkého vítězství. Avšak Menandros už necítil žádnou bolest, jeho silná duše ještě dlouho nebrala zranění jako smrtelné a nemyslela na to, že by měla opustit své sídlo tak brzy.
Král se napřahoval k další ráně. Když v tom ho Menandros popadl levou rukou za bradu a stlačil jeho hlavu dolů, až se temeno dotklo zádě jeho koně, jenž vylekaně vyhodil zadníma nohama. Pravou rukou mu Menandros prořízl hrdlo a několika ráznými seky a řezy oddělil hlavu i s helmou. Uchopil ji za krční obratle a zvedl do vzduchu. Rézi se vzpřímila na zadních tak mocně, že její trup visel kolmo ve vzduchu jako nehybné kyvadlo.

Menandros jako Skythský vojevůdce

Milá Thaïdo, sedím ve svém stanu v hlavním městě Královských Skythů u stolu, jejž jsem si postavil z lebek, na jedné ze čtyř židlí, jež jsou vyrobeny také z tohoto materiálu a dívám se na svou sbírku nejkrásnějších a nejdrahocennějších lebek ve skříni z lebečních úlomků. Celé krajiny jsem zbažinatil krví cizích národů, ač se proti mně nijak neprovinily. Protože tě nemohu najít… Thaïdo. Řecké kolonisty jsem vsadil do želez a jako mečící ovce je vedl vstříc strašlivému bohu války. Protože nevím kde jsi, moje milá Thaïdo.
Lehnu si k Rézi do slaměného lože. Začínám se bát, že mám k tomu koni blíže než k lidem. Ano, snad dokonce, bojím se to vyslovit, blíže než k tobě. Už jenom zřídka tě vídám ve svých vzpomínkách jasně, pomalu se mi rozpouštíš a ztrácíš. Nevím už, co bych o tobě chtěl snít, nevím co bych mohl. Už jenom tuším, že tvá vůně je úplně jiná než nudný vánek končícího jara, a tuším, že se tvé hebké ruce každý den dotýkají mnohých věcí, ke mně však nedosáhnou.

Thaïs v bordelu

Voják nechal svou purpurovou suknici padnout na podlahu a snaží se vysvobodit hlavu z helmy. Dívám se do okna. Noc. Noc. Přesto se sem deštěm blíží slunce a potichu otvírá okenice. Naplňuje pokoj prvními jemnými červánky a kousek po kousku barví strop na modro. Poslední černé mráčky se bělají a měkce proplouvají kolem mých tváří. Je tu šťavnatý svah a na něm bečící ovce. Hrdličky vrkají na větvi vavřínu, a ty jdeš po úzké pěšině a směješ se a já trhám na louce květiny a pletu věnec. Necháme mráčky o samotě, opouštíme louku a ještě jednou naposled se zaleskne slunce v okenních tabulkách, ještě jednou se semafor zazelená. A my jdeme ruku v ruce ulicí a ještě jednou nám zazvoní tramvaj na rozloučenou, a my jí zamáváme. Navštívíme náš strom v zahradě. Stojíme pod ním a bílé květy nám padají do vlasů. A ty, ty mi dáš ten jeden lehký polibek na čelo a já ti z tváře odhrnu černý pramínek a helma padá na zem.
Už padá, už tupě dopadla na prkna podlahy, už stojí voják před postelí a dlouhý krk se napřimuje a pštrosí hlava na jeho konci otvírá zobák, oko na mě mžourá. Třesu se. Skulím se z polštáře, položím se na stranu, pokouším se chvějícíma se rukama otevřít lahvičku. Vypadne mi z rukou, hledám ji pod přikrývkou. Důstojník už je v posteli, už cítím na rameni jeho dech. Ulomím hrdlo lahvičky a nadzvednu hlavu. Naliji si černou tekutinu do úst. Lahvička je prázdná. Leží na kraji postele, padá z kraje postele a roztříští se. Pálí mě jazyk, pálí mě patro, pálí mě v krku a já ležím v hejnu vran, stovky křídel kolem mě kmitají, křičí a bijí mě a já už nemohu pryč. Hrubý písek mi odírá záda, pokouším se ležet klidně, ale třesu se dál a krystalky písku se zavrtávají hloub a hloub do kůže a… A teď. Teď jsem dostala strach. Mé rty ztratily barvu, rtěnka zšedla, je mi zima. Strašně se potím, husí kůže, prázdný pohled a ty. A já už nevím, už nevím, mraky táhnou pryč a slunce pálí a pálí a pálí luční trávu. A ty: Co když jsi teď na cestě sem? Co když ráno přijdeš, abys mě osvobodil? Už budu pod zemí. A ty? A teď: Jed je vypit. Měla jsem to vydržet. Ty by ses na mě nezlobil. Ty bys věděl, že jsem to nechtěla. Vydržela bych to a ty bys zítra nebo pozítří přišel a vysvobodil mě a šli bychom spolu přes ulici. A tramvaj. A kolo opřené o zeď. A strom. A houpačky na hřišti. A někde. A něco. Ale. A teď… Leží na přikrývce. Leží na přikrývce v posteli. Leží na přikrývce a chvěje a třese se. A pot. Voják se nad ní naklání. Dívá se na ni. Skloní svůj ret k jejím ústům. Zakleje. Vezme ji za ňadro. Jeho ruka zmrzne. Vezme její levou nohu a posune ji na stranu. Zakleje. Vyskočí z postele a kleje, kvapně se obléká a vybíhá z pokoje a volá a shání pasáka. Chce zpátky peníze.
- Takhle se třásla. A pak! Takový smrad! Z pusy jako rozkládající se hroch a mezi nohama jako Nil plný mrtvol a všechno studené a mokré. A studené! Chci zpátky svoje peníze!



Basil Schu

Čarodějnicí oživený Thaïdin otec

- Neobsadíte Babylon a nikdo z vás se zpátky do Skythie nenavrátí. Neboť perská přesila je blízko! Kdo nepadne mečem, zemře na poušti žízní, kdo nezemře na poušti žízní, toho Peršané přibijí na kříž. Jejich strašlivé vojsko překročí Kaukasos, vesnice lehnou popelem a všechny ženy a děti budou zotročeny. Jenom několika málo se podaří uprchnout daleko na sever a zachránit si tak život. Čarodějnice se odporně zachechtala. Všichni se ulekli a král Udo se ptá:
- Co máme tedy učinit, ó otče bohyně?
- Nic. Vaše tažení bude brzy u konce. Bohové jsou proti vám.
- A Thaïs? ptá se znovu Menandros. Uvidím ji ještě? Aspoň na chvíli?
Měsíční paprsek dopadl na tchánův znetvořený obličej a každý rozpoznal, jak jeho tvář ještě více ztemněla.
- Bylo by mi milejší, být zpátky pod zemí, abych ti to všechno nemusel říkat. Ale moc hrozné bohyně, jež mě probudila, mi zakazuje mlčet. Ano, ano můj synu, uvidíte se znovu a vrátíte se spolu do Athén a povedete tam nějaký čas spokojený manželský život. Menandros se nad touto věštbou zaradoval. Ani hrozný osud celé zbylé armády a všeho skythského národa nemůže zkalit jeho radost. Ale mrtvý pokračuje dál a z jeho bezmasých úst proudí hrozivá slova.
- Čarodějnice, Menandre, má poddanou, která tě chce. Znáš ji, je to hetéra a jmenuje se Chryseïs. Do této chvíle tě stále ochraňovala a bude tě ochraňovat dál, opatruje pro tebe i tvou Thaïs. Způsobí ti ale velkou trýzeň, jen proto, aby tě z ní mohla vymanit a abys ty jí za to pak byl vděčný. Stále tě bude pronásledovat a nikdy tě nenechá jít. Každou noc budeš ve spánku vídat černé kadeře jejích vlasů, veliké oči a rudá smějící se ústa. Její pokožka tě bude stále pálit na tvářích. A já vidím jak Thaïs, moje dcera, zhluboka a klidně dýchá po tvém boku, klidná, zahalená vonícími přikrývkami. Rozkošně se usmívá ze spaní a nic ji netrápí. Oknem svítí měsíc jako teď skrze dým. Ty vstaneš, jdeš do kuchyně, uvaříš si čaj. Dlouho sedíš u stolku. Čaj nechladne. Teplá ruka tě víská ve vlasech a teplé rty ti líbají obočí a zavřená víčka. Na ulici vyjí psi. Postavíš se k oknu, dopiješ čaj a jdeš zpátky do postele. A jako každou noc nevnímají tvé smysly tvou ženu spící vedle tebe, tvé oči vidí jiný obraz. Dvě děti ti dá moje Thaïs. Ale ani ty ti nezabrání, abys jednou v noci opustil dům a spěchal deštěm dlouho a daleko až k domu s dubovými vraty. Bušíš na ně, voláš, jedno z křídel se otevře a ty vcházíš dovnitř. Za tebou zapadla těžká závora. Stojíš ve dvoře. Sbíráš kamínky a házíš je do oken. Ale ta svůdnice neotevře hned, má tě už polapeného ve svém dvoře a nechá tě naříkat a nechá sílit tvou touhu. A její dvůr je celý svět, i zvuk startujícího auta, i běžící motor, co onění za zatáčkou, i ten malý bod na konci aleje, jenž se pomalu ztrácí v mlze, tam kde začínají hory a les. Odlesk ve skle jejích oken se stal tvým vězením, stejně jako záclona za nimi, co se nepohnula už celé týdny. Vždycky jí budeš posedlý. Proto tě bude Chryseïs ochraňovat před čarodějnicí. Kvůli tomu se postará o to, abyste se s Thaïdou znovu sjednotili, aby zbytky tvé touhy po mé dceři byly ukojeny, aby nakonec zcela vyprchaly. Ona vaši lásku zničí. Dá si načas. Je trpělivá.
- Ale Thaïs je naživu, to je přece dobře! A já ji najdu a odvedu zpět do Athén!
- Popravdě bych byl radši, kdyby už nežila, když už nejsi mrtvý ty, což by mi bylo nejmilejší. Neboť zloba Chryseïdy je dokonalá. Dožene mou Thaïdu k šílenství, má dcera zadusí své děti polštářem a pak skočí z okna. Ale nezemře. Po zbytek života bude žít v chudobě a neštěstí, bude ochrnutá, tělo znetvořené a polámané. Nebude nikoho, kdo by o ni s láskou pečoval. A ty mou dceru zapřeš a vytěsníš z mysli její osud.
- Ne! To neudělám! Osedlám svou Rézi. Nasadím brnění, zabiju čarodějnici a Chryseïdu rozsekám na kousky. Okamžitě vyrazím na sever, přivedu Thaïdu a ochráním ji. A tato má paže zabije každého, kdo jí ublíží.
- Tak začni sám u sebe! Kdybych znal budoucnost o pár let dříve, nikdy bych nesouhlasil s vaší svatbou a tebe bych, Menandre, poslal do vyhnanství. Jenomže jsem tehdy budoucnost neznal. Ale pokud člověk dokáže změnit osud a vzdorovat vůli nesmrtelných bohů, chci se o to já pokusit právě teď.
Pomalu se přibližuje k Menandrovi a napřahuje k němu zbytky svých rukou. Pohled jeho očí bez víček je strašlivý. Menandros už cítí jeho dech na obličeji, jedovatý vzduch stoupající z bažin, hrozivě vysoký křik netopýra a úder jeho křídel, zvuk tříštící se Panovy flétny, chladnou páru vody ve vaně mísící se s krví nejmilovanější. Už cítí Menandros dotek rozkládající se mrtvoly jako pálící vyrážku, už ho polil kdosi vroucím mlékem. A tu zaslechne trouby a bubny a ví, že nepřátelské vojsko vniká do tábora.

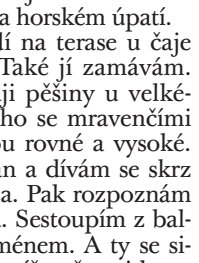
Vypravěč

Ležel jsem jednou v posteli. Ne sám, ale s Juditou. Bylo to dávno. Každopádně byla tma. Postel byla malá, přikrývka úzká a venku bušily kapky deště na listy ořechu. To jsem ale neslyšel, protože to nejhorší, nejkrásnější, protože to nejpravdivější byl sen. Ráno jsme pili kávu a přikusovali k ní bábovku.

Vypravěč tě najde

A já jdu lesem lesní pěšinou, předsíní, bytovými dveřmi na chodbu a pak na ulici a pak vchodovými dveřmi vily na zahradu, a zahradními vrátky na jezerní promenádu a od jezera jdu do lesa a lesem na lesní pěšinu na horském úpatí.
Judita mi mává. Sedí na terase u čaje se strýcem a tetou. Také jí zamávám. A pak stojím na kraji pěšiny u velkého balvanu černajícího se mravenčími stezkami. Stromy jsou rovné a vysoké. Postavím se na balvan a dívám se skrz stromy do hlouby lesa. Pak rozpoznám tebe a tvého manžela. Sestoupím z balvanu a zavolám tě jménem. A ty se sice usměješ a pozdravíš mě, zajdeme na kávu a porozprávíme o minulosti a mrznoucí rose na listech ořechu, potom se zastavíme u klobás a pak se rozejdeme každý k sobě domů. Další den se sice potkáme znovu, protože telefonní budka fungovala, a opijeme se každý šesti nebo osmi pivy. Ale…
Ale ve snu se ode mě odvracíš a zíráš na kůru vysokých, rovných stromů. A co mám dělat já. Ten lehký polibek na čelo, na pozdrav, jsem nechal v šatníku mezi prádlem. Nenašel jsem si cestu zdivočelou zvěří a teď… teď visí na ramínku mezi černou a bledě modrou košilí. Nemám s sebou polibek.
Vezmeš svého muže za ruku a sejdete z úzké lesní pěšiny. Spěcháš ze svahu, a tvoje šaty se splývají v dálce s křovím a padlými kmeny stromů.

Ondřej Cikán: Menandros und Thaïs



První román ve Vídni žijícího autora z Prahy **Ondřeje Cikána** (1985) mile překvapil milovníky trochu šílenější, poetičtější prózy. Kdo si v Rakousku nebo Německu přeje přestávku od klidného, realistického vyprávění o tak zvaných velkých lidských konfliktech typu: na předměstí stojí dům a bydlí v něm tři úplně různé rodiny, už nemusí sahat jen po překladech Borise Viana nebo bratří Strugačtích. I Cikánův román ***Menandros a Thaïs***, inspirovaný starořeckou šesťákovou prózou, je pln nápaditých anomálií.

Děj *nejdivočejšího starověkého milostného románu všech dob* je vlastně jednoduchý: Thaïs je ve své svatební noci s Menandrem unesena piráty z Athén a jako otrokyně prodána po Perské říše. Ženich se vydá ji vysvobodit a oba novomanželé zažívají různá dobrodružství, potkávají dívkožrouty, nadrogované trpaslíky, nebezpečné kavkazské kozy, nebo polobohy z Baikonuru, než se konečně najdou v dalekém indském městě Taxila, kde shodou okolností vládnou zrovna ti muži, již Thaïdu unesli. Stali se z nich však mezitím mírumilovní šlechtiči králíků. Vše končí po krvavé bitvě zdánlivě kýčovitě v dešti vánkem poletujících květů. Ale je tu za prvé zlý plán kurtizánky Chryseïdy, jenž se, jak čtenář ví, v bližší budoucnosti naplní. A za druhé je tu paralelní děj v současnosti, v němž je vypravěč na cestě za svou vlastní dávno vdanou životní láskou. Potká ji na úpatí Alp *v lese vysokých rovných stromů* a jde s ní na kávu. Tak tomu je v realitě. Ve snu však milá mizí *v podrostu mezi popadanými kmeny* a je pryč. A to vše proto, že vypravěčovi zabránila zdivočelá domácí zvěř vrátit se do bytu, a vzít s sebou na cestu ten jeden určitý polibek na čelo, jenž tím pádem zůstal viset ve skříni mezi košilemi.

Cikán řekl v jednom rozhovoru, že starověký děj s krutými bitvami (Menandros se stane vojevůdcem obávaných Skythů) a se z antické literatury převzatými toposy idylických krajin, otroctví, mořských netvorů atd. vnímá jako obraz pro milostnou touhu, vyskytující se ve vášnivé podobě i dnes. Prý tuto úvahu převzal přímo z Máchova *Máje*, kde většina textu, popis krajiny, je právě obrazem kontrastujícím zmařenou lidskou lásku. *Menandros und Thaïs* je románem, který velice pobaví a obohatí svými nápady čtenářovu fantazii. Vedlejším efektem skutečnosti, že Cikán studuje latinu a starořečtinu, je, že se publikum i něčemu přiučí. Tím, že autor sám sebe a své protagonisty nebere vždy úplně vážně, je román přes dlouhé pasáže vtipný. Na otázku, proč nepíše česky, Ondřej Cikán uvedl, že se brzy začal soustředit na psaní v němčině, aby kamarádkám a kamarádům ve škole mohl překládat českou poezii. Tak si prý vyvinul češtinou inspirovaný styl zvučné a rytmické němčiny. A kdyby měl psát ve své mateřštině, musel by se naučit všechno znova. „Je mi to líto," řekl, „ale kvůli tomu špatnému svědomí aspoň co nejvíce překládám." Plody této snahy jsou překlady mimo jiné básní Březiny, Hlaváčka, Nerudy, ale i Erbenova *Vodníka* (viz povídka A. Vitoucha *Po povodni* v této příloze) a Máchova *Máje*.

Herman Cerwenka

Ondřej Cikán, Menandros und Thaïs, Labor-Verlag 2011, 256 str.

9. dubna četl Cikán ze svého románu dvojjazyčně v Praze. Určitě to nebyla poslední dvojjazyčná akce.

Ondřej Cikán
Die Unterscheidung

Bestimmt ist er nicht wenig, der Herr.
Bestimmt liegt er doch im Unterschied
Zwischen Margerite und Gewehr,
Zwischen meinem Gekrächz und einem Lied,

Zwischen Zeit und Ewigkeit,
Zwischen dem Keltern
Von schlechtem Wein und der Gerechtigkeit,
Zwischen Ziegelsteinen und Eltern.

Solche Unterschiede bestehen
In jeder neuen Erfindung,
Sie waren immer da in jeder ihrer Verbindung
Und werden nicht vergehen.

Sie lassen Bäume brennen,
Machen einzelne Menschen zu halben,
Lassen Kühe kalben
Und lassen uns die Kühe und Kälber beim Namen nennen.

Ondřej Cikán
Rozlišování

Určitě není Pán jen malým jevem.
Určitě vězí v rozlišování
Mezi kopretinou a zbraní,
Mezi krákoráním mým a zpěvem,

Mezi časem zde a věčností,
Mezi vratkou
Vůní v lisu špatného vína a spravedlností,
Mezi cihlou a matkou.

Tyto rozdíly jsou
Ve vynálezu každém, v každém stvoření,
Vždycky už byly v každém jejich spojení
A nikdy nepřejdou.

Tyto rozdíly stromům hořet velí,
A určují, že jeden člověk je jen polovina,
Že krávy se telí,
A že stromům, kravám a telatům dáváme jména jiná.

Ondřej Cikán
Nicht nie wieder, sondern nie

Die Sonne war längst fort, fort alles, was einst strahlte,
Die Hausmauern atmeten schwer auf dem finsteren Hang.
Doch plötzlich war etwas da, was in die Tusche malte,
Als hell der erste Schlag am Turm erklang.

Düsteres leises Pfeifen im Schlaf, dazu ein lichtes Weinen
Dort zwischen Pflaster und Brüstung – etwas leuchtete lang,
Sekundenlang – zwei Blicke, die dem Tod sich einen,
Seitdem der zweite Schlag am Turm erklang.

Rasend schlug es – ich hörte, wie schrecklich langsam es schrie,
Nur ahnte ich nichts und wartete weiter im halbdunklen Gang,
Bis schließlich zum ersten Mal der Mund sich öffnete und sang:
Die, die du niemals sahst, die siehst du nie.

Den, der sie stieß, den Gusseisenton, den wollte ich dann suchen,
Diesen willenlosen, unhöflichen, ekelhaften Zwang,
Diese gesprungenen Zähne, die den kleinen Kindern fluchen,
Weil längst der letzte Schlag am Turm erklang.

Ondřej Cikán
Ne víckrát ne, nýbrž nikdy

Slunce bylo pryč, pryč vše, co světlé bylo,
Na setmělém svahu jedině dech těžkých budov bděl.
Však v tom se zjevilo něco, co do husté tuše rylo,
Když jasně z věže první úder zněl.

Temný, tichý ve spánku pískot, jenž s kmitem pláče se drtí,
Tam mezi dlažbou a zábradlím – dlouhý záblesku pel,
Vteřiny dlouhé – dvě oči, jež přibližují se smrti,
Když dávno z věže druhý úder zněl.

Šíleně bušilo – já slyšel, jak strašně pomalu řvalo a padalo níž,
Jen netuše nic jsem čekal v polotmě chodby, jíž jednou jsem šel,
Až konečně poprvé jazyk svá otevřel ústa a děl:
Nikdy neznals ji a nikdy neuzříš.

Toho, kdo ji shodil, ten litinový tón, pak hledat jsem chtěl,
Ten nerozhodný, nezdvořilý, přeodporný tlak,
Ty zlámané zuby, zaklínající malých dětí zrak,
Od doby té, kdy z věže poslední úder zněl.

Basil Schu

Clemens J. Setz:
Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes

Clemens J. Setz vyhrál se svou sbírkou povídek *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* (*Láska v časech Mahlstadtského dítěte*) Lipskou knižní cenu 2011.

Někdy, když dosáhne okamžik absolutní perfekce, se může stát, že se člověku zastaví srdce. Čas se pomate, zpomalí se, přestane plynout nebo se zrychlí. Internet je plný videozáznamů takovýchto okamžiků, například ten s dvojčaty, co chtějí přes ulici a zajedou je dva souběžně jedoucí autobusy. Ještě krásnější je, když člověk takové okamžiky zažije sám. A nejkrásnější, když je sám vyvolá.

Tak píše „hrdina" povídky *Die Blitzableiterin oder Éducation Sentimentale*, *Hromosvodka čili Éducation Sentimentale*. Po rozvodu, však ne po rozchodu, zažívá se svou ženou zcela novou formu sexuálního naplnění: sadomasochistickou hru, která časem pohltí i lidi z jejich prostředí.

Svět, nímž se Setzovi protagonisté pohybují, je pln lidských propastí, sloužících jednak k maximalizaci slasti a jednak fungují jako nevyzpytatelné pasti, jež postavy pohltí, aniž by se někdo ptal, jak a proč. Tak najde mladý muž mimochodem v obýváku mrtvolu a jedné paní onemocní papírové vizitky hnusnou nemocí, což vede posléze k jejich sociální izolaci.

Autor těchto temně skurilních scenárií Clemens J. Setz (1982) se narodil ve Štýrském Hradci, kde nadále žije. Má to město *docela rád* a odstěhovat se by nemělo *žádnou větší výhodu*. Už se svými romány *Söhne und Planeten* (*Synové a planety),* 2007 a *Die Frequenzen* (*Frekvence)*, 2009 byl médii podezříván, že je génius. Zdá se, že jeho nová kniha toto podezření řadě kritiků potvrdila.

Osmnáct povídek sbírky je velice různorodých, nejen co se délky týče. „Většinou jsou u mě recenze buď totálně negativní nebo totálně positivní. Jen zřídka někdo napíše: Cosi je dost dobré a jiné zas špatné," pravil Setz v jednom rozhovoru a přesně ta jeho poslední věta by pro posouzení jeho nové knihy seděla. V několika povídkách právě chybí první nebo druhý nápad, aby opravdu zaujaly.

Všem povídkám společná je hrůza pronikající do každodenního života protagonistů. V titulním textu *Láska v časech Mahlstadtského dítěte* postaví jistý umělec do jednoho maloměsta skulpturu dítěte koncipovanou jako interaktivní dílo. Obyvatelé si zvyknou na týrání nového souseda do takové míry, že vůbec nevědí, co si počít, když je socha konečně znova odstraněna.

„Každé vyprávění potřebuje trochu vyhnání z ráje," říká Setz. Zrovna ráj asi není jinde vzdálenější než v povídkách této sbírky.

Katharina Krones
překlad Ondřej Cikán

Clemens Setz, Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes, Suhrkamp 2011, 350str.

Michael Stavarič:
Brenntage

Z perspektivy osiřelého chlapce vypráví v Brně narozený a ve Vídni žijící autor **Michael Stavarič** (1972) o životě v chátrající bývalé hornické osadě, o dospívání, o dobrodružstvích v hlubokém lese a v opuštěných štolách, o živobytí s osamělým strýcem. Časem se v jeho románu ***Brenntage*** (*Dny pálení)* vyvine deprimující, avšak záhadná atmosféra. Štoly se propadají a pohlcují celé domy, lesem bloudí vojáci, o nichž nikdo neví, co vlastně hledají, duchové se objevují v korunách stromů, sousedé mizí. Osada je odříznuta od světa hlubokým příkopem, most byl dávno zbořen. Dospělí si zavedli zvláštní rituály, jako právě *Dny pálení,* kdy se likviduje nepotřebné harampádí. Ale především děti mají své někdy smrtelně nebezpečné obřady jako je *Vodní kruh*. Vyberou mezi sebou losem *Snícího* a potopí jej pod vodu, dokud omdlí. Vybraná kněžka má pak na starost, jej polibkem umělého dýchání oživit. Zdánlivě zesnulá matka píše pravidelně dopisy, v nichž navádí chlapce opustit co nejdříve osadu, kreslí mu únikové plány, které však nejsou k použití, protože se krajina dávno změnila. V jakém kraji se jednání odehrává, zůstává nevyřčeno, ale jednotlivé narážky připomínají cosi mezi poválečnými Krušnými horami a Černobylem: Stavarič popisuje zašlý, však nadále krutý hornický ráj, zpustlou civilizaci, jakousi zónu, již musí vojsko opatrovat buď před zvědavými oči měšťáků, ač by tam stejně nikdy nezabloudili, nebo jíž vojsko obsadilo jakožto budoucí dějiště prvních bitev třetí světové války.

Bohužel se zdá, že Stavarič tento svět neměl od začátku zcela promyšlený. Proč obyvatelé pálí každoročně své věci, když téměř ve všem strádají? Jak se k chlapci dostanou matčiny dopisy, když neexistuje žádná komunikace s ostatním světem? Kde se berou neoblíbení bohatí sousedé, když jsou všichni chudí? A především: Proč musíme číst téměř třístránkový recept na žemlovku, a proč je to slovo transkribované *Dzschemlovka?* Dobrá, německy se říká žemlovce *Scheiterhaufen*, tedy *hranice* na podpal, a to se samozřejmě hodí k *Dnům pálení*, ale proto hned ten dlouhatánský recept? Surrealismem a dětským vnímáním nelze ospravedlnit vše, především když dítě často uvažuje s nadhledem spíš jako vševědoucí vypravěč a když surrealismus nespočívá ve volné obrazotvornosti, ale pouze v lehkém špikování realistického vyprávění. Možná by těmto maličkostem byla pomohla důkladnější redakce. Další otázkou je, do jaké míry bylo v úmyslu *rakouského* autora užívání *velkoněmeckých* obratů, a do jaké míry to prosadilo jeho německé nakladatelství.

Každopádně je četba minimálně od konce první třetiny napínavá a zajímavá, objevují se stále další záhady a otázky, a svět románu se v nepřetržitém tempu vzdaluje a přibližuje naší realitě, aniž by ty dva světy někdy zcela splynuly.

Když je však někdo jen dítětem a bydlí v malé osadě, jak má pak rozumět světu, jenž dávno stojí v plamenech?

Herman Cerwenka

Michael Stavarič, Brenntage, C.H. Beck 2011, 232str.

dokončení ze strany V

ten píše když tmí se do Němec je zlatý tvůj vlas Margaréto
Je popel tvůj vlas Šulamitko my kopeme do vzduchu hrob
tam nebude úzko)

Ingeborg Bachmann(ová)
(1926 Celovec – 1973 Řím)

Vystudovala germanistiku, psychologii a práva, dosáhla doktorátu z filosofie, obdržela časem spoustu cen. Dnes je podle ní pojmenována jedna z nejdůležitějších literárních soutěží v německy mluvícím prostředí. Až do padesátých let měla milostný vztah s Paulem Celanem, od roku 1960 se švýcarským spisovatelem Maxem Frischem. Konec této druhé lásky v roce 1962 snášela s velikými potížemi, brala vysoké dávky analgetik. Její román *Malina* (titul je příjmení mužského protagonisty), první díl plánované románové trilogie *Todesarten* (*Způsoby smrti)*, se věnuje především této nešťastné lásce. Nachází se v něm třeba velice působivá *Pohádka o princezně z Kagranu*. Kagran je okrajová, dělnická čtvrť u Dunaje ve Vídni, což pohádce o víle-princezně hořce bere věrohodnost.

Zmínit se musíme nutně o dvou básních s nezapomenutelnými závěrečnými verši. *Die gestundete Zeit* (*Zhodinatělý čas)* se zdá na první pohled připomínat poválečný optimismus. Báseň je plná příkazů jako: *Zavaž si botu, zažeň psy, hoď ryby do moře.* Vyvrcholením se zdá být následující verš, jenž je však zvrácen jasným dodatkem:

Lösch die Lupinen!
Es kommen härtere Tage.

(Zhas lupeny!
Nastanou tvrdší dny.)

Ve smutné milostné básni *Nebelland*, tedy *Zem mlhy*, oslovuje svou milou, přičemž není jasné, jestli z mužské, nebo ze své vlastní ženské perspektivy, a jestli *její milou* není míněna třeba *milovaná bytost*. Podobně jako v Písni písní, přirovnává k oslovené milé v každé sloce jiného tvora, avšak tvora v zimní zmrzlé krajině. V poslední sloce pak konstatuje, že se milá někdy vydává i do města, ale že jejímu jazyku nerozumí. Báseň končí verši:

Nebelland hab ich gesehen.
Nebelherz hab ich gegessen.

(Zem mlhy jsem viděla.
Srdce mlhy jsem jedla.)

H.C. Artmann *(1921 Vídeň – 2000 tamtéž)*

Artmannovo dílo vyniká láskyplnou hrou s jazykem. Jeho transkripce vídeňského nářečí byla směrodatná. Ve svých vtipně dobrodružných krátkých prózách jako *Dracula, Dracula* nebo *Der aeronautische Sindbart*, tedy *Aeronautický Sindvous*, nápaditě míchá zastaralou němčinu 19. století s barokní němčinou, s latinou, se soudobou mluvou i s jinými jazyky, jichž užívá především v přímých řečech protagonistů. Tím výborně vykresluje atmosféry dobrodružných prostředí. Do vídeňského nářečí přeložil básně Françoise Villona, ale i kreslený seriál Asterixe.

Ve své básni ve vídeňštině *nua ka schmoez ned*, tedy *Nur kein Schmalz (Jen žádné sádlo),* radí mladým lidem, jak nepsat *Schmalz – sádlo*, *kraviny* nebo *kýč*. Zde první sloka:

reis s ausse dei heazz dei bluadex
und haus s owe iwa r a brukngland!
fomiaraus auf d fabidunxbaun
en otagring..
daun woat a wäu
bis s da wida zuaqoxn is des loch
des bluadeche untan schilee
und sog:
es woa nix! oda: gemma koed is s ned!
Reiß es aus, dein Herz, dein blutiges
und hau es hinunter über ein Brückengeländer!
Von mir aus auf die Verbindungsbahn
in Ottakring..
Dann warte eine Weile,
bis es dir wieder zugewachsen ist, das Loch,
das blutige, unterm Gilet,
und sage:
Es war nichts! oder: Gehen wir, kalt ist es nicht!

(vytrhni si ho, svý srdce, svý krvavý
a zahoď ho přes zábradlí mostu!
pro mě za mě na spojovací dráhu
v ottakringu..
pak chvilku počkej,
až ti zas zaroste, ta díra
ta krvavá pod žiletem
a řekni:
Nic to nebylo! nebo: deme, zima není.)

Wolfgang Bauer *(1941 Št. Hradec – 2005 tamtéž)*

Byl především dramatikem, v šedesátých letech pobuřoval hrami o rádoby intelektuální mládeži bez minulosti a bez budoucnosti jako *Magic Afternoon* nebo *Change*, jimiž se mu podařilo proniknout na zahraniční scény. Nikdy se ale nepřizpůsobil německy mluvícímu literárnímu trhu, a naopak kultivoval svůj vtipný absurdní styl. V téměř každé scéně na publikum čeká překvapení a postavy jeho her se nezdají být zrovna psychicky zdravé. Tak ku příkladu končí hra *Change* tím, že si postavy pro vzájemné pobavení podle předem daných pravidel začnou vyměňovat role. Vžijí se do svých vyměněných charakterů natolik, že se mezi sebou povraždí původně dobří přátelé a milenci, mezitím co se bývalí nepřátelé orgiasticky pomilují. V sedmdesátých letech byl Bauer téměř uznávanější v Anglii a Americe než v Rakousku a Německu. Méně známý než jeho dramatická tvorba je dopisový román *Fieberkopf* (*Horečná hlava)*. Dva muži se vydají do světa a po různých dobrodružstvích, připomínajících částečně Borise Viana a částečně Arthura Millera, skončí oba v tom samém místě – v zemi, jejímž hlavním městem je veliká hlava. Zatímco ten první ji vnímá jako krásný pulsující stroj plný života, vidí v ní ten druhý jen prázdnou lebku, jíž nevane ani mrazivý průvan.

Dále je Bauer vynálezcem tak zvaných *mikrodramat*. Zde je nejkratší z nich:

Lukrezia - Personen: Lukrezia
Die Bühne: *ist ein Tollkirschenhag im November.* (Nebel).
Lukrezia kniet, blau gekleidet, drin und lächelt düster.
Nimmt ein Einsiedeglas zur Hand, hebt es an den Mund,
flüstert hinein.
Lukrezia: Kompott ...
Vorhang. Ende.

(Lukrecia - Postavy: Lukrecia
Scéna: *je rulíkový háj v listopadu*. (Mlha). *Lukrecia klečí, oděna v modrém, a temně se usmívá. Vezme do ruky zavařovací sklenici, pozvedne ji k ústům, šeptá dovnitř.*
Lukrecia: Kompot ...
Opona. Konec.)

text i provizorní překlady úryvků do němčiny
Ondřej Cikán

Anatol Vitouch: *Po povodni*

pro C.

Běžel jsem přes most na druhý břeh, dal pozor aby mě nepřejela tramvaj a vstoupil do kavárny Slavie. C. na mě čekal u jednoho ze stolů u okna. Na zdi za ním vysela malba zelené můzy, obluzující umělce.

Odložil jsem kabát a posadil se naproti němu.

„No *ahoj,*“ řekl C., „povedlo se?“

Zavrtěl jsem hlavou a objednal si u vrchního absint.

„Šel jsem se projít na Petřín,“ řekl. „Hrozný, pořád kolem tebe někdo běhá, poněvadž všichni trénujou, a ty seš jedinej za blba, co se šel prostě jen projít.“

C. měl dlouhé plavé vlasy sepnuté vzadu na temeni hlavy. Oblečený byl v černém. Kouřil obvyklé silné cigarety a pil velké řezané.

„Ale: vzpomněl jsem si taky na tu baladu od *Erbena*, na tu s vodníkem. Taková nádhera! Jak ten vodník přivábí k sobě tu dívku k sobě dolů. Ta se už nesmí vrátit zpět a dá mu dítě. Je ale nešťastná a prosí vodníka aby se směla ještě jednou vrátit zpět ... a tak dál ... vzpomínáš? Jednou jsem ti to česky recitoval.“

„Jo, jasně,“ řekl jsem. „To už bylo po povodni.“

Upřel jsem oči na zelenost absintu, který mi právě donesl číšník. C. si povšiml mé rozmrzelosti.

„Ale jdi ty, podívej, tak špatný to s tou povodní zase není. Teď se aspoň dá psát. Před povodní jsem psal jen samý hovadiny. Vzpomínáš na tu jednu povídku, na tu s těma broukama v ústech.“

„To přece nebylo zas tak špatný“, řekl jsem.

„No jo,“ odvětil C. a pokýval hlavou ze strany na stranu, „já nevim, bylo to docela dost kitschig.“

„To s těma vlaštovkama ve vlasech, to bylo rozhodně dobrý,“ řekl jsem a podíval se na něj.

Chvíli zíral na něco na zdi. Nebo snad dumal nad další svou básní.

„Pravda – díky mistře,“ řekl a zasmál se.

Zapálil si další cigaretu a vypil doušek kávy. „Jasně, to jsem ti chtěl povyprávět,“ řekl. „Včera jsem našel jeden starej dopis, co mi napsala jedna dívka.“ Poslouchal jsem. „Píše v něm o jedné jízdě tramvají. Tramvaj se zastaví a když se ona podívá z okna, vidí dvě další tramvaje. Ty tvoří, s tou ve které sedí, trojúhelník, takže žádná z těch tří nemůže tam ani zpátky. Dobrý, ne?“ „Dobrý“, řekl jsem. „Vidíš, to bylo před povodní“, řekl C. „Před povodní“, zopakoval jsem. Pozoroval jsem malé, zelené kapky, jak stékají po vnitřní straně sklenice, a pak ustrašeně ucukávají po dotyku s hladinou ve sklenici zbylého absintu.

„Pamatuješ si ještě, jak jsme s oběma v noci seděli na náměstí, co stojí ta věž co vypadá jak raketa?“ začal jsem. „Jak jsme chlastali ten strašnej bourbon, ze kterýho jsem se málem poblil. A jak jsme pak začali jeden druhého nosit. D. řekla, ať ji nezvedám, že je to prý pro mě nebezpečné, kvůli srdeční vadě. Takže jsem musel samozřejmě zvednout všechny, abych dokázal, že jsem muž, a ty jsi taky všechny zvedal a zrovna, když jsem to byl já, strhl sis záda a to jsem přitom tak lehký ...“

Krátce jsem se zasmál. Zatímco jsem mluvil, pokýval C. sem tam hlavou, nebo se na mě na chvíli podíval, jinak hleděl z okna.

„... a ten další večer, kdy jste už chtěli jít spát a my se zas s D. sami projít do města, ale pak jste si zašukali a to vás probudilo a všichni jsme pak šli do toho hostince, kam jsi nás zavedl, do toho, ve kterém na věšáku na kabáty seděl svatý pták Loskuták. Pamatuju si ještě přesně, že D. jako jediná nepila pivo, nikdy vlastně nepila pivo – jednou jsem jí dal ochutnat ze svého, v jiné hospodě dole u řeky, ale nechutnalo jí – no a každopádně jsme v tom hostinci se skleněnými stolními deskami jedli kyselé buřty, na to si ještě vzpomínám.“

„*Utopence* jsme jedli“, upřesnil C., „hledal jsem ten lokál celou věčnost, byl přece kousek od bytu mého otce, ale nenašel jsem ho – možná už není.“

„To povodeň“, řekl jsem.

C. kývl. Vypil jsem svůj absint a oba jsme se dívali z okna ven.

„Vyprávěj mi ještě jednou jaké to tady bylo během povodně“, řekl jsem a divil se tónu svého hlasu.

„Během povodně“, začal C., „jsem tu pomáhal povodni čelit. Přijel jsem z Vídně a přihlásil se jako dobrovolník. První den jsem nosil pytle s pískem a hodně kopal. Večer jsem byl dost unavený a šel do hospody, ale neměl jsem žádné peníze. V hospodě ze mě začal loudit nějaký opilec drobné. Několik dělníků si toho všimlo a houkli na něj, ať mě nechá na pokoji, že jsem dobrovolník a že pomáhám čelit povodni. Opilec se mi omluvil, poděkoval mi, a dělníci mě pozvali na několik piv.“

Mluvil pomalu, rutinně. Ten příběh už vyprávěl mnohokrát.

„Každopádně fasády u břehu dali zpátky dohromady docela dobře.“

„Jo“, řekl C. dívaje se kdovíkam, „vlastně ... docela dobře.“

Nějaký čas jsme mlčeli.

„*Ježišmarjá*“, vykřikl C. náhle a podíval se na hodinky. „*Ty vole*“, řekl sebekriticky a praštil se do čela. „Musím pryč, úplně jsem zapomněl na babičku, *Ježišmarjá! Čau, čau ...*“ vyskočil a zmizel.

Dal jsem vrchnímu znamení. Přišel k mému stolu a já zaplatil. Pak jsem sestoupil dolů po schodech vedoucích k záchodkům. Stěny chodby byli pokryté překrásným tmavým dřevem. Ve spodní části schodů se nacházel půlkruhový prostor s kruhovým jakoby lodním okénkem a dveřmi k pánským a dámským toaletám. I tady byly stěny opatřeny pěkným dřevěným krytím. Bezděčně jsem se cítil jako v útrobách lodi. Než jsem vstoupil na toalety, prohlédl jsem si strukturu dřeva na stěnách. Zajímavé: Teprve teď při důkladné prohlídce jsem si všiml jasných povodňových škod, vyznačujících se vrásněním a zlomy v dřevěných tabulích, které by měly hned uhodit do očí. Čím pečlivěji jsem zkoumal stěny, tím nepřehlédnutelné se mi zdály škody které tu povodeň napáchala.

Basil Schu

Na zdi hned vedle lodního okénka to bylo zvlášť špatné: Dřevo se vlnilo obrovskou jizvou dozadu, což mohla způsobit jen obrovská síla, a zvětšilo tak na tom místě místnost o dobrý metr. Lampa na stropě dozadu ohnutou část pokoje osvětlovala jen spoře. Udělal jsem krok na místo, které se zpřístupnilo posunem zdi dozadu a zkoumal dřevo v místě zlomu. Nejenže bylo na mnoha místech polámané a rozbité, ale vnitřek dřeva takřka vyhřezl ven a trčel ve spirálách a divokých kruzích dopředu ze zdi, skoro jako nějaká dřevořezba. Taky se mi zdálo, že dřevěné obložení muselo být na tomto místě neobvykle tlusté. Skoro jakoby se za ním nenacházela žádná zeď a zvláštní obrazce vyrůstaly přímo z kmene lodního stěžně.

Nedokázal jsem se ovládnout a přejel rukama přes komplexní reliéf dřevěné zdi. Na omak byl příjemně drsný. Ucítil jsem bodnutí v pravém ukazováčku a ucukl zpět. Krev zkropila podlahu. Píchl jsem se o jeden ze souměrných vírů. V přítmí vyklenutí jsem zkoumal svůj prst: Zdál se být velice daleko a já si uvědomil podivnou chuť v puse. Ucítil jsem studený pot na čele. Když jsem chtěl udělat krok na stranu, moje noha vypověděla službu.

Když jsem přišel znovu k sobě, vstal jsem a vyšel z vyklenutí zpátky před toalety. Ve světle stropního osvětlení nebyla rána na mém ukazováku patrná. Bylo mi ještě trochu nevolno.

Šel jsem konečně na záchod a pak si umyl ruce a obličej. Zrcadlo ukázalo můj obligátní obličej. Nemohl jsem být v mdlobách dlouho, říkal jsem si, jinak by si mě nějaký další host všiml cestou na záchod. Když jsem se osušil, vyšel jsem nahoru po schodech zpět do kavárny. Dorazil jsem na vrchní část schodiště a strašně se zděsil:

Vzduch v kavárně se mihotal, naplněný neurčitelným zmatkem hlasů a zvuků. Téměř každý stůl byl obsazený a venku už byla tma. Bíle odění číšníci spěchali před mýma očima nahoru a dolů, přijímali objednávky, servírovali a kasírovali. Pocítil jsem znovu nevolnost a opřel se o zábradlí u schodů. Napříč ode mě se nacházel stolek, u kterého seděly dvě mladé dívky. Jedna měla husté černé lokny, tmavé oči a mluvila silným hlasem, ač byla štíhlá a spíš malá. „Bylo by snadné ji zvednout“, prolétlo mi hlavou.

Druhá byla světlejší, měla rudé líce, velká prsa a oči tvaru mandlí. Na hlavě měla leteckou čepici. Nerozuměl jsem tomu co si povídají, ale ta tmavá musela zrovna říct něco legračního, poněvadž ta světlá propukla v tak halasný, skoro až dětský smích, že se nakonec začala trochu smát i ta tmavá holka, očividně nakažená svou přítelkyní. Jako na znamení vzaly obě něco ze svých talířů a nasměrovaly to ke svým ústům: Byly to rakve, *rakvičky*, malé, bílé a z cukru, se šlehačkou navrchu. A obě holky na sebe zíraly široce otevřenýma očima, zatímco lačně žvýkaly rakve, smějíce se s plnými ústy, smály se pořád víc a ukazovaly na sebe prstem, až jim šlehačka lezla z koutků úst a jejich smích dosáhl nesnesitelné intenzity.

Musel jsem kavárnu okamžitě opustit.

Venku na ulici se mi na chvíli udělalo lépe. Byl úplně běžný večer, jezdily auta a tramvaje a na chodníku mě míjeli chodci. Šel jsem bezcílně do útrob města, jenom abych někam šel, což se ale brzy ukázalo být chybou. Čím víc jsem se vzdaloval od řeky, tím víc byly domy a ulice vtaženy povodní poškozeny. Stále méně chodců mě míjelo a budovy byly sklíčenější a znetvořenější, nakláněly se nade mnou stále níž, takže jsem nad sebou rozeznával už jen úzký cár oblohy. Necítil jsem se ale na to zastavit nebo otočit se, dokázal jsem pouze jít dál a tak mi nezbylo nic jiného, než pokračovat ve své cestě do středu města.

Přešel jsem na už úplně liduprázdný F.ovo náměstí a zahnul do T.ské ulice. Po své levé straně jsem viděl zdi domů, ze kterých povodeň uvolnila ocelové výztuhy. Zohýbané mřížoví čnělo jako těžké ostny z odlupující a rozpadající se omítky ven do ulice. Jejich hrany byly ostré jak břitva a protože se země pode mnou vlnila jako shrnutý koberec, bylo pokračování v cestě namáhavé a nikoli bez rizika. Zhruba padesát metrů dál jsem viděl po své pravé ruce dům, kterému úplně chyběla přední stěna: Jako u domečku pro panenky bylo jasně vidět do všech pokojů obrácených směrem do ulice. Všechny byly běžně zařízené a vybavené, televize na komodě, rádio na konferenčním stolku, ve všech svítilo světlo. Jenom lidi nebylo vidět žádné. Vyhnul jsem se obzvláště zákeřnému výmolu, vynořivšího se přede mnou ve zbytcích chodníku a pospíchal dál.

Zanedlouho jsem se dostal na jasně osvětlené T.ovo náměstí. Tady byla dlažba najednou v pořádku a i domy se zdály být rovné, dobře vyčištěné a upravené. Na druhé straně ale chyběl největší a nejširší dům, takže se náměstí prodloužilo téměř až do P.–ské ulice. Půdorys domu byl ještě jasně viditelný v písečném povrchu, protože tam, kde stály zdi, byla země tmavší.

C. seděl úplně sám uprostřed velkého, černě ohraničeného obdélníku, který snad kdysi byl hlavní místností jídelny. Seděl totiž u dřevěného jídelního stolu, jehož deska byla přikrytá červenobíle kostkovaným ubrusem. Stál před ním půllitr a talíř s kouřícím jídlem. C. si mě všiml už z dálky. Radostně vyskočil ze svého místa, a mávaje mi, zavolal „mistře!“. Protože jsem byl ještě daleko, posadil se znovu ke stolu a pokračoval v jídle. Přešel jsem T.ovo náměstí a překročil již nepřítomný práh povodní odplavené jídelny. Když jsem přistoupil k jeho stolu, všiml jsem si, že C. jí *svíčkovou na smetaně*. Dostal jsem hlad.

C. znovu přerušil své hodování a srdečně mě pozdravil. Byl nápadně dobře naladěn.

„Tady vědí jak správně točit pivo“, řekl, „dobře vychlazené, tak akorát bublinek. Proto sem rád chodím.“ Posadil se, já odložil svůj kabát. Když jsem se taky usadil, uviděl jsem, že na stole stojí dvě piva. Toho jsem si předtím z dálky nepovšiml. C., jenž mě očividně očekával, musel objednat pivo i pro mě. „Máš hlad, co? Dej si taky *svíčkovou* jestli chceš, ta je tu skvělá. Promiň že jsem už začal, ale celý den jsem nic nejedl“

„Podařilo se ti vyřídit tu záležitost kvůli které jsi vyrazil?“

„Jojo. Slíbil jsem své babičce že jí něco opatřím. A pak už byly skoro všechny obchody zavřené. Ale vyšlo to.“

Díval jsem se po číšníkovi, ale žádný nebyl v dohledu.

„Ty, poslechni“, pokračoval náhle C. „Cestou domů se mi něco přihodilo. Jdu takhle po ulici, v ruce tašku, když tu mi jde v ústrety nějaký muž s kloboukem a když mě míjel zašeptal: Tvoje milá je kurva! ...“

C. byl velice rozzlobený. Konečně jsem zaznamenal číšníka na druhém konci místnosti, ale nebyl otočený naším směrem.

„... co jste to řekl? zakřičím za ním, ale on jde prostě dál. Dohonil jsem ho a ze strany na něj zařval: Co jste to řekl? Klobouk měl stažený hluboko přes obličej, takže jsem mu neviděl do očí. Tak jsem mu klobouk z hlavy srazil na zem a tu vidím, že je úplně holohlavý, a najednou se rozbíhá, klobouk nechává ležet, běží pryč jak blázen. Sakra chápeš to? Takový sou dneska mravy: řekne že je moje snoubenka kurva a pak prostě zdrhne, zbabělec zbabělá!“

U vedlejšího stolu právě zazněl výbuch halasného smíchu. Všiml jsem si, že je hospoda řádně zakouřená. C. jedním rázem vyskočil ze židle.

„Zatraceně, kdybych u sebe měl svou šavli, tak bych toho čuráka vyzval na souboj! Cos to pravil o mé milé? No? Řekni to ještě jednou!“ C. napřímil svou pravici jakoby v ní držel šavli a divoce vyrazil proti zdi. Celá situace mi začala být lehce nepříjemná. „Uklidni se!“ zavolal jsem na něj. „Rušíš přece ostatní hosty, ještě nás vyhodí.“

Nejistě jsem se ohlížel, ale zdálo se, že nikdo u dalších stolů nevěnuje mě ani C. pozornost. „Máš pravdu“, řekl C., nechal rychle svou paži klesnout a znovu se ke mně otočil. „Už jsem celý zmatený.“

Shrnul si dlouhé blonďaté vlasy, jež se mu během šermířského souboje svezly do obličeje, zpátky za ucho, nasadil přátelský úsměv a pokýval hlavou na lidi po obou stranách. „Promiňte“, řekl několikrát potichu, „promiňte.“

Pak se posadil znovu na své místo, ještě pořád s úsměvem na rtech, a naklonil se ke mně: „Mimochodem: Utopil jsem hostinského ve dřezu na nádobí,“ zašeptal. „Bylo to úplně jednoduché, vůbec se nebránil.“

Ležérně jsem přikývl.

„Vyprávěj mi ještě jednou, jaké to tu bylo během povodně“, řekl jsem.

Opřel se dozadu.

„To sem ti přece vyprávěl už tolikrát,“ řekl polichocen, že chci znovu slyšet jeho příběh. „Vyprávěj mi to ještě jednou“, prosil jsem. Bezděky jsem si uvědomil, že si teď už žádnou *svíčkovou* neobjednám, teď když je hospodský mrtvý.

„Během povodně jsem ležel se svou milou v posteli. Krásně jsme si zašukali, pak jsme si uvařili kafe a v kuchyni jedli rybízový koláč. Hladil jsem svou milou po břiše. Venku bylo nádherné počasí, a tak jsme šli na výlet. Jeli jsme do Vídeňského lesa na piknik. Měli jsme s sebou: chleba, vejce, klobásu, kyselé okurky, ementál, slanečky, kůrovce, červené mravence a čokoládové sušenky. Kromě toho jsme vypili čtyři lahve piva. Moje milá mi děkovala, že se výlet tak vydařil a že nám bylo tak dobře.“

Mluvil klidně a rutinně, ten příběh už vyprávěl mnohokrát. C. dojedl. Protože mi bylo nevolno ze špatného vzduchu v místnosti, navrhl jsem abychom vyrazili. Žádný číšník nebyl v dohledu, takže nechal C. na stole něco přes sto korun, aby nechal i dostatečné dýško.

Poděkoval jsem mu za pivo a společně jsme vyšli ven z hospody. Na ulici byla zima, a vzduch byl příjemně čerstvý. C. si zapálil cigaretu. Přešli jsme T.ovo náměstí. Zopakování příběhu nás vrátilo zpátky do staré nálady a byli jsme oba zamyšlení. Nevím na co myslel C., ale já se zabýval svou vzpomínkou na to, jak jsem jednou své milé mazal po těle marmeládu. Nedokázal jsem si vzpomenout jaká marmeláda to přesně byla a byl jsem z toho velice smutný. Zas bylo vidět škody po povodni.

„Jen tak urazit mojí milou!“, vyhrkl C., „to přece není možný, ne?“

Cigaretový kouř vyrazil z jeho úst a rozplynul se v nočním vzduchu. Jen jsem souhlasně přikývl. Tak nějak jsme se potloukali povodní zpustošenými místy. Ulice byly i nadále liduprázdné. Pořád jsme museli dávat pozor, abychom si v temnotě nevrazili do oka některý z ocelových hrotů, nebo nespadli do díry v asfaltu. Nemluvili jsme, a pokračovali rychle v cestě, dokud jsme nezanechali nejnepříjemnější část za sebou a znovu se přiblížili k břehu Vltavy.

Národní divadlo krásně zlatě zářilo, osvětlené nesčetnými lampami. Vrhalo lehkou zář na řeku. C. a já jsme stáli opření o zábradlí a dívali se dolů na černě se lesknoucí hladinu řeky.

„V noci je Vltava nebezpečná, jojo“, řekl C. a znělo to zvláštně. „Hodně už se jich utopilo: Kvůli lásce, cti, vodníkům, nymfám – a kdo ví kvůli čemu ještě.“

Pauza. Začal jsem se cítit nepříjemně, stejně jako v jídelně, když začal C. svůj šermířský souboj. Přitom nebyl nikdo poblíž.

„Vyprávěj mi ještě jednou, jaké to tu bylo během povodně“, řekl jsem důrazně, jen abych něco řekl, jak jsem si hned sám uvědomil. „Během povodně“, začal C., „jsem tu pomáhal povodni čelit. Přijel jsem z Vídně a přihlásil se jako dobrovolník. První den jsem nosil pytle s pískem a hodně kopal. Večer jsem byl velice unavený a šel do hospody, ale neměl jsem žádné peníze. V hospodě mě jeden opilec –“

„Ne“, přerušil jsem ho, „pro dnešek už toho bylo dost!“

C. okamžitě zmlkl.

„Pojďme spát“, řekl jsem.

Pocítil jsem najednou, jak moc jsem unavený. Šli jsme podél břehu a zabočili na W.ův most. Byl jasně osvětlený. Pozorovali jsme s C. nesčetné Křižáky na svých pavučinách pod mostovým zábradlím. Jejich těla byla veliká a tlustá. Když se do nich ale šťouchlo prstem, vystrašeně prchali zpět na konce svých pavučin.

„*Ty vole!*“, řekl jsem jednomu z pavouků.

C. se zasmál. Pod námi proudila Vltava ve svém korytu klidně a stejnoměrně. Zítra byl další den po povodni.

přeložil **Martin Žárský**

slova psaná kurzivou jsou v německém originálu česky

Anatol Vitouch
Kaffehausweise

Die Klavierspielerin im Kaffeehaus
in dem ich nicht auf dich warte
weiß von nichts

und weiß doch schon nicht mehr
was sie noch spielen soll
die arme Klavierspielerin
so sehr liebe ich dich

in dem Kaffeehaus in dem
ich nicht auf dich warte.

Anatol Vitouch
Kavárenská

Pianistka v kavárně
v níž na tebe nečekám
o ničem neví

a neví přece již
co dál by ještě hrála
chudinka pianistka
tak moc tě miluji

v kavárně v níž
na tebe nečekám.

(překlad Ondřej Cikán)

Anatol Vitouch
Was du nicht weißt

Bei Gelegenheit
muß ich dir
etwas erzählen
was du nicht weißt:

Gestern war nämlich
ein Mann bei mir
wie war sein Name... –
egal wie er heißt:

Der hat gesagt
daß er dich liebt
(das war schon nicht mehr komisch)

Ich hab ihn mit
neun Kugeln durchsiebt
(schön, aber unökonomisch)

Anatol Vitouch
Co sotva víš

Jednou já ti
budu muset
něco říct,
co sotva víš.

Včera byl u mě
totiž muž,
Martin možná,
no, Pepíček spíš.

Že tě miluje,
smál se. Pak prosil
(Vždyť to už nebylo komické)

Já devíti kůlkami
jsem ho prosil
(Krásné, však neekonomické)

(překlad Ondřej Cikán)

Elfriede Jelinek: *Bambiland*

Nevím nevím. Každý si dejte na hlavu místo čepice zavázanou punčochu, jak to vždycky nosil můj taťka ke svému starému pracovnímu plášti při stavbě našeho rodinného domku. Nic ošklivějšího jsem v životě neviděla. Nevím, jaký zločin byste museli spáchat, abyste si za trest museli nasadit něco tak středního. Punčochu ustřihnout nebo zavázat tak, že vznikne cosi na způsob bambule, a pak dát na hlavu. To je vše.

Dík Aischilovi a jeho „Peršanům", v překladu Oskara Wernera (a v českém překladu Vladimíra Šrámka – pozn. překl.). Pro mě za mě si můžete přimyslet i trochu Nietzscheho. Zbytek ovšem taky není ode mě. Je to dílo špatných rodičů. Totiž médií.

Již vyšlo již proniká slunce, jež prvním poslem je strasti, k vládci jak jen se jmenuje, každý ví, jak se jmenuje, *pak všecka válečná síla, bořící města, přemocné vojsko, však ne mocné dost, přes hladovějící, žíznivé valí se houfce, a cestou hrozivým městem, lidu plným, nesmírný dav, hrozný bez počtu, tak zlé jejich činy, není málo, co strpí to město*, v podstatě útulné, jak leží tu v poušti, obyvatelé sluncem dávno spálení na hliněné vojsko. Jak můžem být po tom všem opět zadobře s babylónským lidem? Ať řeknem cokoli, řvou pořád dokola vodu jedině vodu jen vodu, jídlo, jen jídlo. Můj syn, můj syn, dva moji synové, tři moji synové, čtyři mí synové. Všichni pryč. Pryč. Nejradši obojí najednou: vodu i jídlo. Balíčky s jídlem, šup dolů z aut, trochu rychleji prosím, jinak nám ještě obyvatelé měst, vyvolený zástup Páně, už ne pokropený vodou, roztříští lebky a tím vyvolá celé univerzum pocitů, jak je známe jen my jedině my na Západě, a vlnu nenávisti, jakou znají jen oni. I my máme žízeň, jistě, ale máme navíc i city. Aspoň je nedáváme najevo. Nejsme totálně bezcitní, ale kam bychom s nimi přišli, s těmi city? Odkud pocházejí, kam jdou? Kam nás vedou? Vedou nás k osvobození národa. Proč teda tak vyvádějí? Copak nechtějí být svobodné? Svobodné jedině za předpokladu, že budou pochopeny? Co? ...Jim vůbec nejde o to být pochopeni? Proč se teda tak namáháme? Nám je to jedno. My si tím spíš budeme dělat, co chceme. Ne, nemůžeme si pokaždé dělat, co chceme. Ale proto se ještě nemusíme předvádět. Jsme skuteční. Když něco chceme, tak si to vezmeme. A můžem se zbláznit, když to nedostaneme. Kam se teď všechna ta ropa bez užitku poděla? Hoří. Hoří. Výbušnina kolem vrtů, kde se ropa nahromadí a bez užitku shoří. To si nedovedete představit a stěží byste to předpokládali. Tak aspoň zabijeme každého, kdo by se *z přílivu slaného* proudu zachránil. Můžou nám zapálit dům, můžou spálit obrazy našich bohů, ale nemůžou nám spálit ropu a televizi, tu si necháme, svůj oltář, ten nesmí beze stopy zmizet, sám v nás přece zanechává stopu! Je to naše světelná střela, abychom po tmě viděli. Abychom viděli i po tmě, jak do houfu nepřátelského vojska udeří blesk. A támhle je i naše munice s ochuzeným uranem, už jsem ji hledal, nutně ji totiž potřebujem. Prostými slovy vám vysvětlím proč, podívejte se: Energie, kterou výstřel vyprodukuje, se odvozuje z jeho rychlosti a hmotnosti. Nemůže přece pojídat tyčinky Mars, že. Nemůže se živit müsli-tyčinkami ani dětskými mléčnými řezy, aby znovu získal energii, kterou vydal, a aby získal energii, kterou nikdy neměl. Vůbec nemůže a nemusí jíst, má to ale štěstí. V tomhle jediném bodě, kde vzniká jeho průrazná síla a ta naše bohužel končí. Tanková děla mají velice malý průměr, ne víc než 12 cm, že, kde se tam teda má pořádná průraznost vzít? Náš problém je, že musíme na malém prostoru vyprodukovat hodně energie, a uran má holt vysokou hustotu, to je jeho smůla. Je to i naše smůla, protože z toho třeba taky onemocníme. Ale spíš je to naše štěstí, ne smůla, díváme-li se na to z hlediska války. *Údery zobcem proti mocným korábům*, na to už se dneska nehraje. Úran, ten zasáhne naplno. Stejně jako nás zasáhlo, co nám právě řekl tady ten pán. Průběžný přísun je zajištěn, ovšem sám běžet nemusí. Teda stejně mi to pořád nejde z hlavy: City už doopravdy všechny odumřely, fakt všechny? Protože jste viděli takové hrůzy a tolik utrpení nebo proč? Všechny? Vy že jste nějaké měli, a ti druzí vůbec žádné? To přece není možné! Ne, tomu nevěřím, ještě jsou živé, ale ne, nejsou. Jsou mrtvé, co nadělláte. Třeba osobně ani žádný z těch pocitů neznají. Když věří v Boha. To jim ale nestačí. Chtějí osvobodit vlast. Což ovšem nemůžou, pouze my totiž odoláme pokušiteli, který by nás stejně jen zdržoval, a zpochybníme náboženství a zpochybníme kameny a písek a vodu, jedině my známe Boha a poznali jsme, že ho nechceme, my pokušitelé nikoho vyjma samotného obrazu. Jakmile přijedeme domů, hned pustíme obraz. Musí to fungovat. A taky že to funguje. Okamžitě. Obrazy našeho božství, které tam vidíme, které na svítící obrazovce vidíme pouze my, nikdy beze stopy nezmizí. Tak, my tento národ odvedeme od víry a dáme mu za to definitivně svůj obraz a hotovo. Pak to bude v pořádku. Pak bude tenhle národ dokonale v koncích, protože nemá ponětí o vůdčím postavení jednotlivce, a národ bez jednotlivců, to přece nejde. Ale Boha, toho znají. Emoce neznají, ale Boha prý znají. Aspoň to říkají. A taky vědí, že je to jejich Bůh. Ti nás ještě poznají. O co, že budeme zakrátko jejich bohy my? Ne? No tak ne. Kdo nechce, dobře mu tak. *Již proniká hrozba vládce každého města, již blíží se všechna ta jména, jež známe či ne*, to je fuk, Arábie nebo jak se to jmenuje *se honosí nyní jmény, z nichž mnohá zná každý*, není nikoho, kdo by nikoho neznal, i ten, kdo nižádnou osobnost nezná, zná jednoho alespoň, jenž nějakou zná, neb Babylon ze sebe vydává v zástupech přepestrou směsici a zpátky ji nevezme. A všichni ti vládci, honosných jmen, nesou se ve svých zlatých povozech, teda auta vlastně nesou je, ne naopak, oni dodávají pohon pouze našim nebezpečenstvím, při nichž někdy zahyneme i my. Přesto děkuji, rádi si ji vezmem, tu zlatavou mízu, rádi, skropíme jí tento *velkolepý výkvět* mužství, jenž odtáhl do země babylónské. Co jsem to chtěl říct. Jo. Všichni, kdo ohrožují sousedy, si myslí, že vytahovat se je zajímavější, než když jsou si všichni rovni, jo, to si myslí. Skutečně. Fakt. A zato je teď najdeme, ať jsou na *přísný vládcův rozkaz* kdekoli. A třebas před nimi někdo prchá, ještě mnohem více jich přijde. Ti z anglického a amerického lidu, kdo se vydali na válečné tažení, například. Jsou to *hrady nesmírných pokladů, ukrývající zlato*. Chtějí ale pořád víc. Ještě pořád chtějí víc. Kdo má, ten má. Kdo umí, umí. Ne každý, kdo by chtěl, dostane. Tenhle dostane, neboť není ze změkčilého lidu, proto dostane. Ten dostane. Znali jste ho? Slyšeli jste někdy jména Halliburton a Cheney, ten světec, potomek nevím koho nebo čeho, zajisté ovšem své matky, a od té doby bojuje se spoustou změkčilých citů. Dick Cheney. Nicméně city nad ním nevyhrajou. Vyhraje firma Halliburton, dokonce i klece na Kubě umí postavit, no, to bych v krajním případě zvládl i já, postavit klec, ovšem do tý by se dal zavřít tak akorát králík. Tělo Kristovo v Texasu taky vyrobili, dokázali to. Něco takového si svoje jméno zasloužilo. Vládce energetiky, ten to všechno postaví znova, pan předseda představenstva, pán falšování bilancí, pán kamaráčoftu. Ovšem bratříčkování existuje pouze v Arábii. Můžete se spolehnout, že tahle firma vyhraje, ať vyhraje kdokoli. Moment, a co Angličani, jejich chrabří hoši přece taky fest zpracovávali cizí těla, a přirozeně i naopak, nikdo nechce zůstat nikomu nic dlužen, někdy to ale jinak nejde. To se jako vtělený obraz mstitelů táhli do cizí země, kde jich v tom písku spousta zařvala, a teď ani nic nedostanou? No, právě. Takže vám to zvěstuji. Musí též získat zakázky, a ne malé. Zatím žádné nemají. Ovšem stále tvrdě vyjednávají. *A obě krásnější, dvě sestry téže krve* zajdou do stavebních firem. Jedna po druhé, která dřív, to je přesně určeno. Já vám to zvěstuji. *Osud jen jim určil vlast* - ne, osud ne, zvykové právo, kontakty, lobbování, příbuzenstvo, tradice, to je fuk, takže první získali každopádně ty největší zakázky. Objednávka už se sklání jako vrba, ale žádná smuteční. Kdo dřív přijde, ten dřív mele. Bush a Blair se spolu anglicky hádají v letovisku Camp David, ten malý s prakem, však víte, a Goliáš, Leviatan, jemuž přinášejí oběť démoni, ochraňující před zlem, tomu se nelze vyhnout, co jsem to chtěl říct, to je fuk, britské firmy se doteď nedostaly k lizu, ale Blair chce samozřejmě taky svůj podíl. To je přece jasný. Jak se dozvěděl o Halliburtonu, zuřil, Bush ho ale uklidnil, *a do svého vozu je zapřáhnul všechny a kolem krku dal těm chlapcům chomout*, avšak jeho firmy jsou na příkazy a zakázky připraveny jako jeden muž, ovšem s mnoha nulami za sebou, není to žádné *jho, jen pro jeho hochy, ale takovou ozdobu si všichni, plni hrdosti*, rádi nechají líbit. A snadno ovladatelné opratě a uzdu drží v hubě, aby se zakázky hrnuly. Drží hubu. My ji taky držíme. Když ji můžou držet oni, můžem i my. Cheney ji ale nedrží. Taky nemusí. Má co říct. Už zase mluví. Ačkoli nemusí, hlavně, že je pořád blíž zisku než konci. Co dělá válka? Ta je pořád blíž začátku než konci. Vrána k vráně sedá, rovný rovného si hledá. Jo, Dick Cheney. Smontuje něco dle obrazu svého. V jedný krychlový jednotce na 100 miliard dolarů. Peníze narůstají den za dnem, jak se čas vleče.

A jéje, vidím něco strašného, trefilo to i rodiče a ženy, zasáhlo to i děti a starce, zasáhlo to autobusy. Na štěstí je to jediná pokuta, co vůbec existuje: a ta, dobře spočítaná, byla uložená ausgerechnet turistický branži, která za to ale fakt nemůže.

Již proniká zlaté vojsko, vůbec nevidíme, jak je velké, myslím, že se nám to též záměrně zamlčuje, ani přesně nevíme, kde je, vždycky víme, kde je, tak kde zase je, je v přírodě, ačkoli žádná příroda není, to vojsko, přestože je velmi veliké a přitom tak malé tak malé, zváženo a shledáno příliš malým, *a hrůza pohledět do očí, teď stojí tu v lesku své zbroje*, mám je snad osobně spočítat, to by po mně nemohla chtít ani televize, co, tomu nevěřím, teď ještě navrch k tomu navíc 1000 parašutistů na severu, 100 000 na jihu, dál už ale nepočítám, oni přece taky chtějí, aby se s nimi počítalo...

A zem se hemží nesčíslnými kmeny, v lidu to kypí, i když nekypí zdravím, a *mohutný vládce žene tak proti veškerému lidu své tlupy*, ehm, *mocná stáda svých vojsk*. Mají snad pastýře, který jim řekne, jak mají žít, ne jako trpící zvířata, padnuvší do rukou slabochům. Trpěliví hoši, sami ještě úplně slabí, ještě beze vší slávy, dosud nepošpinění, slávu, tu získají, to je sichr. Už si uvázali slintáky pro slávu a proti ranám osudu. Může *se někdo postavit na odpor dravé síle moře*? Ne, hráz už je protržená, aby nemohli postupovat. Taky dobře. Půjdem holt někam jinam, holt se tomu vyhnem, vždyť patří k naší kultuře uplatnit jisté násilí, *přemocné naše vojsko*. Není nutné vojsko přibližovat, tisk jede s ním, pěkně vypolstrovaný, ať se jeho pocity stupňují rovnou společně s našimi, proč ne. Na vlastní kůži zažít, jak synové dobydou město. Co tam uvnitř všechno není! *A ten, který vojsko vede? Jen ten, kdo lid osvobodí, aby lid ten nesloužil pak smrtelnému nikomu*. Jak se mohou udržet jeho vůdci, blíží-li se nepřítel? Samozřejmě bojují. No právě. Co jiného mají dělat. Bojují. *Strašně znějí má slova cizím rodičům, jež mají syny*. No, nevadí. Jinde dohání lidi k nejhoršímu bída, tady mají aspoň úkol a nemusí se potloukat po ulicích, zmizeli po anglicku, když jich bylo zapotřebí, jsou na nějaké jiné trati, ale to už jsme tu my. Jsme tu i my a posíláme fotky, lepíme se na ně, jsme známkou svého vlastního obrázku, jehož cílem je pouze, aby byl odeslán domů. Domů. Představujeme extrém. Neexistuje nikdo povolanější, proto posíláme ty fotky. Aby neposlali nás. Do pouště. Kéž zvítězí dobro a kéž brzy zvítězíme my! My jsme skála, naše přitakání, to je první duševní činnost. Když řekneme ano, může začátek konečně začít. Točíme, pijeme a vysíláme. Jak to, že chce dobýt tohle město? Něco mu povíme, a pošleme mu k tomu i fotky, abych pochopil, co mu říkáme.

...

Židy uráží, že je Ježíš jako Bůh, mám dojem. Je to špatné, už to nikdy neřekneme. Protože Ježíš je míň než Bůh Otec. Není roven Otci, jako Donald Rumsfeld a George W. Bush, Richard Perle je teď pryč, a přitom je pořád tady, on a pár dalších věří, že je Ježíš s nimi, vždycky s nimi jede, on, který pozdě, ale přece vloží ruce na krásnou ženu v tmavozeleném kašmírovém šálu, aby ji ochránil. ... Ještě se brání Ježíš W. Bush, aby ho nazývali Bohem, ale však my ho přesvědčíme. Je Boží Syn: ovšem všichni ostatní by se jím taky mohli stát, nebo si to můžou aspoň přát... Přitom může existovat jenom jeden, trojjediný Bůh. Rumsfeld, Cheney, Bush. No, když se mě ptáte, myslím, že jich je o něco víc, jenže pak by se jim celé to jejich náboženství nakrásně zhroutilo. A pohřbilo by rovnou i nás...

Na jihu jsme taky nezašli tak daleko ze zvědavosti. Přišli jsme, abychom se obětovali pro dobytí těchto měst. A pak si přijde někdo v civilu a s bílým praporem, fakt, i něco takovýho si dovolí, a klidně po nás střílí! Oni po nás střílí! Nejdřív mávají bílým praporem, a pak po nás střílí. Navrch mají bílé hábity a pod tím uniformu. A střílejí po nás. To se učíme chodit po moři a jezdit po poušti a házet ze vzduchu a pak tohle! To není spravedlivé. Tohle není žádná spravedlivá válka. Je to nespravedlivá válka. Ještě že neprobíhá mezi sobě rovnými, aspoň to. To je nám jasné. Aspoň to. To nám dali pocítit. *Přešli již přes vodu do cizích krajů*, ve spěchu šikují veliké vojsko s mocnými střelami Tomahawk, *každý z nich jako král, pak sražen však velkým je králem*, do prdele, jak jsem se od vítězů dostal mezi poražené a jak se teď od poražených dostanu k technice, kam vlastně chci, ta představuje skutečný zázrak, proti tomu je člověk úplný hovno. Nikdo si nedá tolik práce, když chce udělat člověka, to jde samo, ale tyhle Tomahawky, to by mi nikdo nevěřil: nezávislý naváděcí systém (vystartovat a pak zapomenout)... Co máme dělat, až se pak dostanou do Saudské Arábie, kde ale skutečně nemají co dělat?... Tomahawk rozhodně ví, co dělá. To je taky nejdůležitější. Vysoká přesnost (padesátiprocentní úspěšnost při zasažení cíle na dvou čtverečních metrech!) díky kombinaci několika navigačních a naváděcích systémů, a pak si letí, fakticky, letí a ví dokonce přesně, kam! To vy o sobě tvrdit nemůžete! A váš lidský operační prostor je proti tomu úplně na hovno, což není žádný div, když si člověk představí, že jste byl vyroben bez špetky lásky, rozhodně příliš zbrkle a většinou unáhleně, jak už jsem říkal, operační prostor činí 1600 km při 800 km v hodině, což není tak moc, ale rychlejc to nejde, důležitá je přesnost, nemám pravdu?... Pokud byste je chtěl zničit, ale to byste byl skutečně netvor, kdybyste na to střílel, na všechnu tu krásnou techniku, tak prosím mířit radši na zadní část, jak jsou ta malá křidýlka, podívejte, ano, tam! Jako vždycky chci mluvit o poražených a skončím přitom samým nadšením u vítězů, jenže to by chtěl každý, proto se zoufale obracím opačným směrem, ale volant mě neposlouchá: opačným směrem! Tak bude to! Ještě tuhle zatáčku musím vybrat, to musím dostat písemně. Teď už ovšem nevím, kdo si smí říkat my, a kdo ne. A zatímco přemítám, valí se na mě Pouštní bouře, teda to se mi teď fakt vůbec nehodí, když potřebuju přesně opačným směrem, k poraženým, po třídě Poražených, kterou pro mě právě vyasfaltovali, specielně pro mě, abych se nevydal jinou cestou. Moment, stát, tady už jich stojí statisíce a křičí: Mír, mír. Teda odsud musím taky co nejrychlejc pryč. Tady jsem taky špatně, všude jsem špatně. Nevadí, dokonce i tanky často zabloudí. *Daleko jsem, kde nesmírný vládce Hélios k západu se chýlí*, ten prozatím není snad u novin. Ovšem brzy ho angažují. Aby střela lépe viděla, potřebujeme Hélia. Ne, spíš potřebujeme naváděcí zařízení s radiovýškoměrem (TERCOM), ano, přesně to. Ať tam teď Hélios posvítí, aby ta střela mohla číst aspoň ve své naprogramované mapě s obrysem terénu, když už nevidí samotný terén a duny jsou jedna od druhé k nerozeznání. Písek písek písek. Ach jo. Písek. Jedno zrníčko jako druhé, to je fakt. Tady nepomůže, že Hélios svítí a střela zoufale porovnává svoji naprogramovanou mapu s aktuálními údaji radiovýškoměru, je jí to k ničemu. Odchylky od kurzu jsou odhaleny a korigovány. Nebo taky ne. Nebo taky ne... a pak udeří, vum! Vedle! Už zas vedle! Neexistuje pro to žádné vysvětlení. Přesto střílejí vedle. Neexistuje pro to žádné racionální vysvětlení, já aspoň žádné neznám, vy snad ano? Doposud nebylo objasněno, proč střela zasáhla trh al-Nasser v Bagdádu, kde teda skutečně neměla co dělat. To se nedělá. Tam muselo být zasaženo něco jiného, ať nám řeknou co, dopad byl fakt skvělej, vůbec nebyl špatnej. Pochybnosti o přesnosti armádní munice? Ne, žádné pochybnosti. To už pochybujeme spíš o protivníkovi než o sobě. Není tam, kde jsme mysleli, že je. Žádný div, že se Tomahawk trefí někdy vedle, když je protivník taky někde jinde, než by měl být. To je přece logické. Přitom jsme techniku tak vylepšili. To snad není pravda, že letěla na trh, ta idiotka! Hodiny jsme jí vtloukali mapu do hlavy, a teď si klidně letí na trh! Copak chtěl kupovat, náš milý Tomahawk? Chtěl snad taky něco k jídlu? Moc toho na výběr nemají na tom svém trhu. Proč lítá zrovna tam? Člověk nevychází z údivu, když si uvědomí, že každá z těch střel je inteligentnější než člověk. Už přibližně pět jich nesmyslně dopadlo do pouště v Saudské Arábii a dodneška nevědí proč a doteď nevybuchly. Tuhle letovou trasu okamžitě zrušíme. Těm střelám to nesmí projít bez trestu. Jinak by to udělaly zas. Odteď už nesmějí lítat a basta. Co to slyším? Tři dopadly dokonce na východní Turecko? Teda turisty určitě složit nechtěli, debilové. Tady už přestává všechno. Jenom válka ne. Pořád nemá dost. Ta ne. Ne, ta ne. Ta toho nemá po krk, ta toho má na tři prdele.

Z německého originálu Bambiland, vydaného nakladatelstvím Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 2004, přeložila Zuzana Augustová.

Elfriede Jelinek psala svůj *Bambiland* (podle vzoru Disneyland) v roce 2003 současně s probíhající válkou v Iráku. Seděla před televizí, jak říká, s tužkou a blokem, a zapisovala zprávy. Také se však na věc můžeme podívat z opačného hlediska, z hlediska války: byla to válka, která probíhala současně se svým literárním obrazem. I když, jde v tomto případě doopravdy o **obraz války**? První válka v Zálivu, kterou v letech 1990 – 91 vedl Georg Bush starší (viz jelinekovská heretická Svatá trojice, v textu hojně parafrázovaná: G. Bush otec, G. W. Bush syn a Dick Cheney), byla též první válkou, která si svůj **mediální obraz** sama vytvářela. A to přesto, nebo právě proto, že se zdálo, že je to první válka, kterou jsme mohli sledovat **v přímém přenosu**, takřka 24 hodin denně na CNN. Jenže: „Schválení zpravodajci byli v některých případech součástí vojenských jednotek a příběhy podávali z bezprostřední blízkosti bojiště (někteří dokonce při líčení používali ich-formu). Nezávislí novináři, tedy ti, jež se spojeneckou armádou přímo nespolupracovali, většinou neměli možnost dosáhnout kvůli zákazům a bezpečnostním zónám frontových linií."(wikipedie) Současně však tato válka zobrazovala samu sebe jako záležitost bez lidí, jako liduprázdnou poušť, jejíž jednotvárnost narušovaly pouze stroje – tedy bojová letadla, naváděné střely či tanky při nočních bojích. Nemělo totiž být **vidět utrpení lidí**, ať už vojáků či civilistů. Proto není divu, že Elfriede Jelinek právě tento aspekt ve svém textu důsledně rozvíjí a že se tolik věnuje chytrým elektronickým technologiích a „inteligentním" střelám, jež jsou inteligentnější než kterýkoli člověk. Utrpení pak později přesto spatřili všichni a mohli si ho důkladně prohlédnout. Obrazy-fotografie zmučených irácých zajatců z nás ve své mediálně reprodukované podobě udělaly voyery neuchopitelného, mediálně odcizeného utrpení. Toto téma zpracovává Jelinek v pokračování *Bambilandu*, ve třech monolozích, nazvaných *Babel* (*Babylón*).

Text *Bambilandu* jako by byl psán z perspektivy hledáčku kamery, která sleduje liduprázdnou iráckou či kuvajtskou poušť (při bojové operaci Pouštní bouře). Je to zem, pyšnící se starobylými městy, postavenými kdysi ke slávě boha či vládce, která současná válka ničí. Tím, že Jelinek do svého textu zakomponovává parafráze a útržkovité, mnohdy fragmentární citáty z Aischylových *Peršanů*, zapojuje do něj perspektivu obětí války i chronotop starověkého kulturního regionu. Aischylos napsal *Peršany* v roce 471 př. n. l., 9 let po bitvě u Salamíny, které se sám zúčastnil na řecké straně, na straně vítězů. Své drama však psal z perspektivy poražených, obětí, hovoří v něm hlasem žen a starců, kteří zůstali doma a s úzkostí očekávají návrat poraženého vládce, jenž zavedl obrovské perské vojsko do záhuby.

Kdo ale promlouvá textem Elfriede Jelinek? Autorka v jednom rozhovoru tvrdí, že „hovoří cizími jazyky": ve svých textových montážích a kolážích spojuje citace z krásné literatury a filozofie s jazykem médií, (válečné) propagandy a reklamy. Nicméně zdá se, jako by text *Bambilandu* neobsahoval subjekt řeči (kromě subjektu autorského), svého vlastního původce, jako by zcela postrádal mluvčího. Mluví tu v přímém přenosu válka sama, nebo její propaganda – jakýsi neosobní anti-subjekt? Oplývající zato obdivem k moderním technologiím a zbraním, jimž dělá cynickou reklamu? Nebo je přímo válka jejich prodejcem? Hovoří tu pomyslně americký a irácký „lid" - (sebe)ironicky a sarkasticky? Veřejné mínění euro-americké civilizace s pocitem vlastní nadřazenosti? Hovoří tu bezejmenní, ti dole – z americké strany, kterým připadá, že oproti těm dole na irácké straně jsou na tom ještě dost dobře?

Už před devadesáti lety stvořil jiný velký rakouský satirik ve svém díle *Poslední dyn lidstva*, které zkomponoval z velké části z novinových a odposlouchaných citátů, mediální hlas války. Spisovatel a novinář Karl Kraus předznamenal už za 1. světové války poetiku i témata, kterými se Elfriede Jelinek zabývá dnes: Kraus zachytil mediální obraz války, tedy obraz, který o válce vytvářejí média a který postupně nahrazuje a vytlačuje skutečnost. Dobový válečný propagandistický tisk dle Krause válku pouze nereflektuje, ale přímo ji „produkuje": v rovině virtuální reality. Do víru této virtuální reality je posléze strženo vše a je tak popřen a zničen celý svět. V Krausově díle se snoubí dobový detail, jazykový a novinový citát i různorodé sociální prostředí Vídně po vyhlášení války, s apokalyptickou vizionářskou perspektivou. Kraus psal své olbřímí drama *Poslední dny lidstva* pro divadlo na Marsu, pro dobu po zániku Země. Současně však věřil, že jeho dílo vydá svědectví budoucím generacím, budou-li jaké. Do postavy Škarohlída autobiograficky promítl pocit vlastní fundamentální spoluviny v až biblickém smyslu: Jak to, že to vše viděl, spoluprožil, a nezešílel!

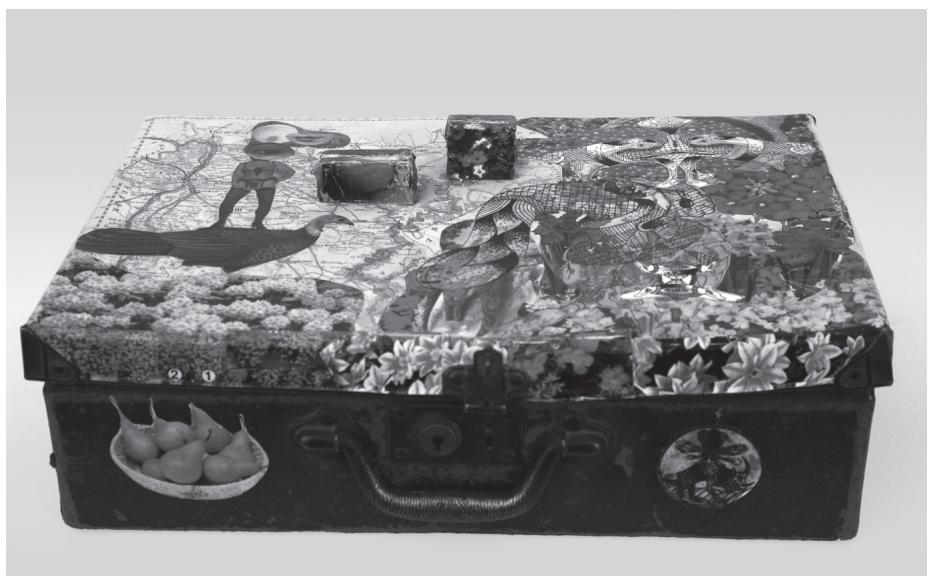
Také dle Jelinek jsou účastníci a svědkové dnešních válek pachateli i oběťmi zároveň. Titulem naší hry odkazuje autorka mimo jiné i na válku v Jugoslávii: *Bambiland* je název zábavního parku, jehož majitelem byl Miloševičův syn Marko, rovněž obžalovaný z válečných zločinů a skrývající se snad v Rusku. Podle Ulrike Hass, autorky studie *Bambiland. Mediální historiografie* se navíc dnešní politické a válečné zločiny - i díky své mediální všudypřítomnosti - stále více blíží představě zábavního parku – Disneylandu. Společný název následných tří monologů *Babel*, které Jelinek napsala v přímé návaznosti na *Bambiland*, vyvolává vedle podstatných biblických a historických odkazů asociace na sportovní časopis Babel, který v Iráku vydával Saddámův syn Udai, ve své době předseda iráckého olympijského výboru!

Kromě toho, že text *Bambiland* hovoří, bez jediného údaje o mluvčím, cynicky, brutálně a sarkasticky snad ústy všech potenciálních pachatelů i obětí, v pozadí za ním jako bychom slyšeli neslyšný hlas autorky, přestože už si Jelinek pro sebe v textu nerezervuje monology „básnířky psacího stolu" jako Karl Kraus, ba ani monology „autorky u televize". Ulrike Hass píše, že Elfriede Jelinek, že se nám snaží přiblížit to, co je na současných válkách neuchopitelné. Oproti veškerému mediálnímu žvástu a mediálnímu obrazu utrpení a násilí, který nás denně zaplavuje, tu pro Jelinek stojí nepostižitelná realita smrti, jejíž faktickou existenci jako by nám chtěla textem připomenout.

Zuzana Augustová

A ještě poznámka překladatelky: Citáty a parafráze monologizujících Peršanů jsou v textu Elfriede Jelinek roztroušeny samozřejmě bez vyznačení a jaksi bez ladu a skladu, nesledují ani chronologii a posloupnost ani situaci Aischylova textu. Jejich identifikace se podobala detektivní práci s příslušným německým a jediným českým překladem v ruce. I když se útržky, či spíše úlomky Aischylova textu v textu jelinekovském často tříští a až k nerozlišení prolínají s autorčiným současným cynickým komentářem, šlo především o zachování jejich archaického slovníku a rytmu, který vnáší do celku jakousi hodnotově vyšší a širší historickou, až prehistorickou perspektivu.

Nadační fond Galerie Smečky a Gallery, s. r. o. si Vás dovolují pozvat na výstavu



PAPIER KOLE – slovenská koláž XX. a XXI. století

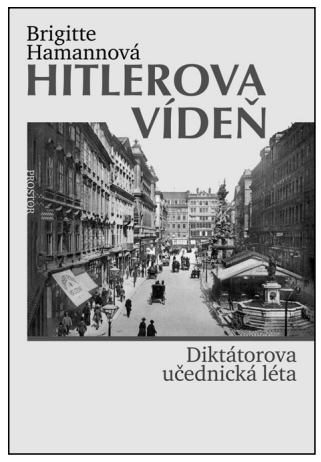
Galerie Smečky, Ve Smečkách 24, 110 00 Praha 1 / od 29. 6. do 30. 7. 2011
úterý – sobota, 11.00–18.30

PROSTOR, nakladatelství, s. r. o., Nad Spádem 10, 147 00 Praha 4 – Podolí
tel.: 224 826 688, e-mail: prostor@eprostor.com, www.prostor-nakladatelstvi.cz

Brigitte Hamannová
Hitlerova Vídeň
Diktátorova učednická léta

Objevná biografie mladého Hitlera zachycuje jeho dětství a mládí až do roku 1913, a je též hlubokou kulturně-politickou sondou do života Vídně na počátku století, kdy se zde budoucí diktátor marně pokoušel uchytit a prosadit. Hamannová se detailně zabývá obskurními spisy rasových teoretiků a působením vídeňských nacionalistických politiků, kteří měli na Hitlerův pozdější vývoj určující vliv

vázané, 512 stran, 650 Kč



Rudolf Roden
Mia

Pražský rodák Rudolf Roden (nar. 1923) prošel Terezínem i vyhlazovacím táborem v Osvětimi a je známý jako autor esejistických črt a vzpomínek. V novele *Mia* se poprvé představuje jako prozaik. Formálním rámcem jeho knihy je setkávání dvou českých emigrantů v psychoanalytické ordinaci – staréhо profesora a jeho mladé pacientky. Mia vypráví svůj příběh od dětství prožitého v Praze přes studia a milostnou a politickou zápletku v Moskvě po život v normalizačním Československu a následnou emigraci. Teprve v dospělosti se dovídá o svých židovských předcích a začne vnímat i své židovství.

vázané, 132 stran, 200 Kč

Zdena Mejzlíková
V namodralém šeru
Filmové eseje

Soubor filmových recenzí, které vycházely v letech 2004––2011 v revue Prostor, je doplněn o několik textů dosud nepublikovaných. Autorka neusiluje o „objektivně vědecký" filmologický rozbor, ale dívá se na filmové obrazy způsobem, k němuž přivádí jungovské pojetí „prožívané reality". Film, jehož symbolická funkce spojuje jedinečné s obecným, chápe ve smyslu jeho terapeutického působení na psyché, čímž se dobírá hlubších významových rovin.

vázané, 300 stran, 350 Kč

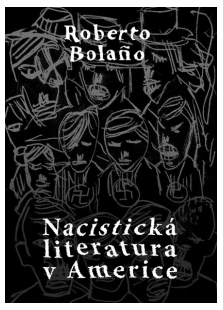
Žádejte u svého knihkupce. Nebo na www.prostor-nakladatelstvi.cz s 20% slevou!

Knihy nakladatelství ARGO

Milíčova 13, 130 00 Praha 3, tel.: 222 781 601, fax: 222 780 184, argo@argo.cz, www.argo.cz
distribuce KOSMAS, V Zahradě 887, 252 62 Horoměřice, tel. 226 519 387, e-mail: kosmas@kosmas.cz

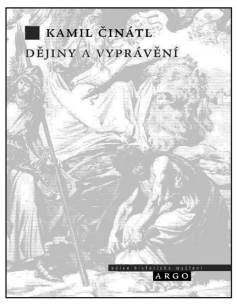
ARGO

Roberto Bolaño
Nacistická literatura v Americe
Přeložila Anežka Charvátová, 279 Kč



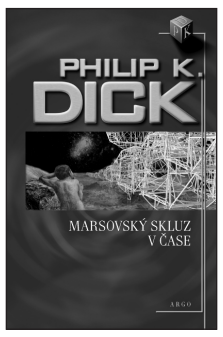
Touto knihou, jež vyšla roku 1996, na sebe dnes slavný Roberto Bolaño poprvé upoutal pozornost. Formálně je to slovník spisovatelů, ale žádná slavná jména skutečných latinskoamerických autorů, kteří si tak či onak zadali s fašistickou ideologií, tam nenajdeme. Není to ani sbírka esejů, ale ani román či povídky, nýbrž zvláštní hybridní žánr: soubor typicky bolaňovských vyprávění, kde banální a všední historky nabývají děsivých a groteskních rozměrů. Bolaño tu má blízko k Borgesovi, jenž také věrohodně vyprávěl o neexistujících spisovatelích, textech a historických osobnostech a s radostí ze hry vymýšlel příručky typu Fantastické zoologie. Bolaño si navíc hraje se jmény, která se někdy dají v textu dešifrovat, sarkasticky se šklebí a popichuje, ale hlaně propadá – a s ním i čtenáři – kouzlu slova a chrlí fascinující litanie a obrazy.

Kamil Činátl
Dějiny a vyprávění Palackého
Dějiny jako zdroj historické
obraznosti národa, *398 Kč*



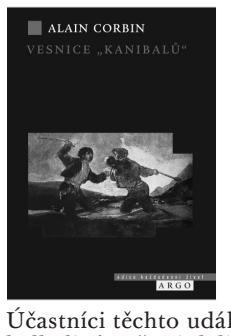
Kniha je věnována vlivu Palackého Dějin národa českého na formování českého historického povědomí v 19. a na počátku 20. století.
Autor zde detailním způsobem zkoumá nejen podobu recepce Palackého národních a demokratických myšlenek v krásné literatuře (Alois Jirásek, Karel Herloš, V. B. Třebízský apod.) a ve výtvarném umění (Josef Brožík, Mikoláš Aleš, Alfons Mucha apod.), ale zároveň i jejich uměleckou transformaci pod vlivem změn společenského klimatu v českém a německém kulturním prostředí.

Philip K. Dick
Marsovský skluz v čase
Přeložil Jiří Pilch, 268 Kč



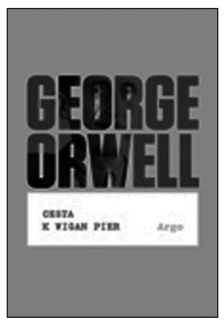
Další z Dickových románových her, kdy si čtenář není jist, která z popisovaných skutečností je ta pravá. Láme si s tím hlavu i Jack Bohlen, majitel věčně zfetované manželky, ale i zručný technik a zaměstnanec Arnieho Kotta, mocného muže, který má na Marsu, obývaném kolonisty a zbytky zdecimovaného původního obyvatelstva, monopol na vodu, tedy hlavní zdroj života. Kott zadá Bohlenovi nelehký úkol: vymyslet komunikátor, s jehož pomocí lze porozumět chlapci postiženého autismem, avšak nadaného vizionářstvím -- schopností nahlédnout do budoucnosti červené planety.

Alain Corbin
Vesnice kanibalů
Přeložila Irena Kozelská, 238 Kč



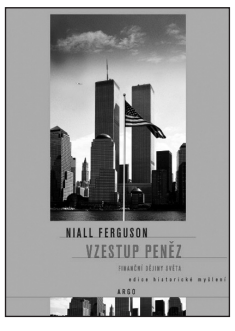
V srpnu 1870, ve vesničce Hautefaye, v kraji Dordogne byl během dvou hodin odsouzen jistý mladý šlechtic a pak zaživa upálen za přítomnosti několika set osob, které jej obviňovali, že vykřikoval: „Ať žije republika!" Účastníci těchto událostí se později holedbali tím, že si dali „pečínku z Prušáka". Známý francouzský historik Alain Corbin v mistrovsky vyprávěné studii postupuje jako skutečný vyšetřovatel tohoto záhadného a podivného masakru. Nastiňuje politické klima roku 1870 a ukazuje, jak příval zpráv i polopravdivých fám o válečných neúspěších Francie v jejím konfliktu s Pruskem, naivita politické reprezentace, touha po návratu starého režimu i prožitá strádání dovedly venkovské obyvatelstvo k tomu, že se uchýlilo k takovým projevům nepochopitelné a nevýslovné krutosti.

George Orwell
Cesta k Wigan Pier
Přeložili Petra Kůsová a Robert Major, 298 Kč



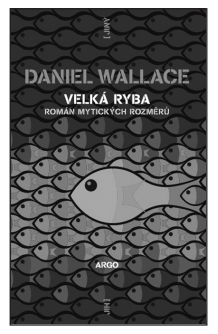
George Orwell v roce 1936 strávil několik měsíců v severoanglickém hornickém městečku Wigan. Po této zkušenosti napsal reportážní prózu, v níž přesně a živě popisuje bídné ubytování, nuzné výdělky a ubohou hygienu, jakož i nemoci a podvýživu, jež místní horníci často zakoušejí. Po tomto soupisu bídy a beznaděje přechází autor k abstraktním úvahám o povaze socialismu, jeho výhodách či nástrahách a dochází k názoru, že širšímu přijetí socialismu brání třídní předsudky socialistů, jejich uctívání strojů, podivínské zvyky, nabubřelý jazyk plný pouček o dialektickém materialismu a v neposlední řadě také neschopnost uvědomit si základní myšlenku, že socialismus by měl usilovat spíše o obyčejnou lidskou slušnost a podílnictví než o politicky rigidní stranické hnutí či neprůstřelný filozofický systém.

Niall Ferguson
Vzestup peněz
Přeložil Eduard Geissler, 498 Kč



Kniha je věnována problematice rozvoje moderního finančního hospodářství, měnového systému a ekonomickým recesím a depresím v 19. a 20. století. Ferguson si v ní klade dvě základní otázky: Jakým způsobem moc peněz změnila mentální chování moderních lidí 19. a 20. století a jak ekonomika ve svém důsledku zvítězila nad politikou klasického 19. věku? Jeho odpovědi, někdy provokativní, ve svém důsledku osvětlují nejen vzestup moci peněz v moderních dějinách, ale také příčiny finanční krize, do níž se svět dostal v roce 2009.

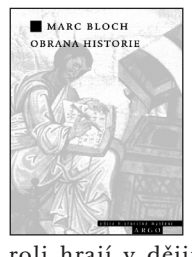
Daniel Wallace
Velká ryba
Román mytických rozměrů
Přeložila Martina Knápková, 259 Kč



William čelí nelehkému úkolu: jeho otec umírá, ale ani na smrtelné posteli nepřestává vyprávět, bájit a lhát o neuvěřitelných dobrodružstvích, která za svého dlouhého života zažil. William se spolu s ním noří do labyrintu rodinných příběhů a hrdinských zkazek a snaží se proniknout k jádru otcovy osobnosti. Jaký otec vlastně je? Podaří se mu s umírajícím mužem sblížit, než se nadobro protne skutečnost a mýtus? Knihou Velká ryba se Daniel Wallace představil americkému čtenářstvu jako nepřehlédnutelný fantazijní autor, vycházející ze svých jižanských kořenů. Román v roce 2003 úspěšně zfilmoval Tim Burton, přičemž do hlavních rolí obsadil Ewana McGregora, Jessicu Langeovou a Helenu Bonham Carterovou.

Vychází v edici Jiný jih

Marc Bloch
Obrana historie
aneb historik a jeho řemeslo
Přeložila Helena Buguivinová, 269 Kč



Francouzský historik M. Bloch ve své rozsáhlé, byť nedokončené eseji uvažuje nad významem historie a historiogragfie a nad tím, co je podstatou historikova řemesla. Klade si řadu otázek, např. jakou roli hrají v dějinách prameny anebo čas, co má být předmětem historického pozorování a kritické metody historikovy práce, jaký význam má při studiu pramenů rozlišování mezi pravdou, lží a omylem, má-li historik zkoumané téma soudit či pochopit, jak má rozumět jazyku svých pramenů atd.

Nové vydání připravil a poznámkami opatřil historikův syn Étienne Bloch, předmluvu napsal Jacques Le Goff.