

Willův svět

Stephen Greenblatt: *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže.*
Praha, Albatros 2007.
Přeložila Mirka Kopicová.

Do roku 2007 byl u nás zájem o dílo Stephena J. Greenblatta spíše okrajový. Ti, kteří prošli kurzem literární teorie, si sice pravděpodobně dokážou spojit jeho jméno se školou nového historismu, zároveň se ale zájemci o přeložené původní práce dosud mohli seznámit pouze s knihou *Podivuhodná vlastnictví – zázraky nového světa* (Praha, Karolinum 2004). V ní se autor věnuje cestopisné literatuře a problematice kulturní konfrontace – dvěma pro něj jistě stěžejním badatelským tématům. Třetí Greenblattův evergreen pak představuje alžbětinská Anglie, zejména osobnost a dílo Williama Shakespeara. Letošní rok Greenblattovi na českých knihkupeckých pultech přál. Čtenář už není odkázán jen na zprostředkované úvahy (např. Vladimíra Papouška), ale může sáhnout po dobře připravené čítance nového historismu, která na jaře vyšla v edici Teoretická knihovna nakladatelství Host, či po zde recenzovaném životopisu *William Shakespeare. Velký příběh neznámého muže.*

Psát životopis Shakespeara, to není nic nového. Četbu knih o životě geniálního dramatika anglické renesance však obvykle provázejí rozpaky, neboť o Shakespeareovi toho víme zoufale málo. Kromě jeho her o něm vypovídá pouze několik kusých zmínek v pramenech úřední provenience. Avšak Greenblatt se tradičním úskalím dokázal dokonale vyhnout. Ve dvanácti kapitolách rekonstruuje události, které se Shakespeara více nebo méně dotýkaly, barvitě líčí dobu, v níž dramatik žil, proniká do společenských struktur, ke kterým rodák ze Stratfordu nad Avonou náležel, vši-

má si konfliktů, jež u vnímavého básníka nemohly zůstat bez odezvy. Tím vším vrhá na život velikána světové literatury světlo.

Americký učenec navíc dokáže skvěle psát. Nutno poznamenat, že čtenářský zážitek v ničem nenarušuje ani zdařilý český překlad. Rozhodně ne náhodou se nový historismus hlásí k francouzskému dějepisci školy Annales. Podobně jako třeba Jacques Le Goff, Georges Duby nebo Francois Furet píše Greenblatt svěžím esejizujícím stylem, aniž by tím porušil jakékoliv pravidlo závazné pro – řečeno s Marcem Blochem – řemeslo historikovo. Autor životopisu nás nejprve vezme do kraje Shakespeareova mládí a sleduje zázemí, ve kterém mladý William vyrůstal. Jeho otec pracoval jako soudní vykonavatel, což znamenalo pravidelnou účast na představeních hereckých společností. Greenblatt také líčí lidovou kulturu v Midlands. Pasáže o bujarých svátcích Robina Hooda občas připomínají Bachtinovu knihu o Françoisi Rabelaisovi.

Greenblatt v první kapitole mj. líčí slavnosti, jimiž královnin oblíbenec Leicester hodlal oslnit Alžbětu na (Walterem Scottem proslaveném) hradě Kenilworth. Představení, která byla určena vznešeným hostům i užaslým divákům z lidových vrstev, udělala na mladičkého Shakespeara pravděpodobně velký dojem, protože obdobné scény najdeme také ve *Večeru tříkrálové* a ve *Snu noci svatojánské*. A hlavně: Greenblatt nikomu nevnucuje vlastní teorie o okolnostech, za jakých mohl budoucí dramatik slavnost na Kenilworthu shlédnout. Neví, zda tam Will přijel s otcem, zda o slavnosti jen slyšel či zda četl dopis ceremoniáře Langhama, jenž se šířil mezi lidem a detaily velkolepé královské show popisoval. Životopisec si vystačí s ukázkami z her, které přesvědčivě dokládají podobnosti mezi děním na hradě a Shakespeareovou tvorbou.

Prázdná místa v Shakespearově příběhu tak dotvářejí obraz chaotické a paranoidní alžbětinské doby. Není podstatné, jestli Shakespearovu rodinu postihlo pronásledování tajných katolíků nebo jestli za úpadkem umělce otce stály nelegální obchody. Greenblatt ozřejmuje, proč o Williamovi před příchodem do Londýna víme tak málo. Není divu, že se na pozadí neklidného věku jeho stopa vytrácí. Objasněna je však motivace, která posléze vyústí v rozhodnutí vrátit se do Stratfordu nad Avonou (v poslední kapitole). Autor životopisu skládá střípky příběhu, z nichž si sám čtenář konstruuje zápletku Shakespearova života.

Slovo „příběh“, které bylo použito pro český podtitul knihy, lze chápat dvojnásobným způsobem. Autor se zcela distancuje od uceleného vylíčení umělce života. Dekonstruuje nánosy mýtů o Shakespearovi; příběhy o mladíkovi, který se vypracoval ze šlechtických koníren až na první scénu království, odmítá. Greenblatt nepodleh svodům Nového žurnalismu a nevydal se ani cestou postmoderního dějepisectví, které se často uchyluje k prostředkům „romantické“ historiografie (např. Simon Schama v *Občanech*, Praha 2004). Příběh je zde spíše nenásilně podsouván v přitažlivých pojetkách, jejichž definitivní propojení je ponecháno v čtenářské kompetenci. Fakta zůstávají explicitně nevyřčená, radost z jejich domýšlení Greenblatt nekazí. Přitom se varuje být jen náznaků „senzačních“ zjištění.

V páté kapitole se William Shakespeare ožení. Jméno Anne Hathawayové si většina z nás ještě pamatuje z maturitní otázky z anglického jazyka; Greenblatt se ovšem v manželství nejslavnějšího dramatika všech dob nepiplá. Konstatuje holá fakta: na sklonku života jí Shakespeare odkáže svoji druhou nejlepší postel. Následují kapitoly o životě v Londýně: Shakespeare zde potkává Christophera Marlowa, Thomase Kyda, Roberta Greena, Thomase Watsona, Bena Jonsona a další. Zaznamenává první úspěchy, dostihuje jej stavovská nevráživost, proniká do společnosti, ve které se běžně potkávají lidé z deklasovaných vrstev s agenty nejvyšších zájmů anglické koruny.

Greenblatt je nedostižným znalcem politických a společenských poměrů v alžbětinské metropoli 16. a 17. století, pozornost však přesouvá zejména k zábavnímu průmyslu, jehož se Shakespeare stal

nejprve součástí a posléze i hlavním představitelem. Sledujeme, jak populární látka cestovala od jednoho dramatika k druhému, vznikaly další přepisy a variace her, které u obecnosti slavily úspěch. Autor životopisu upozorňuje i na možné vazby mezi aktuálním děním v Londýně a dramatickou fikcí: poprava židovského lékaře, jehož proslov pod šibenicí vyvolal pobavení přihlížejících diváků, nápadně připomíná tragikomický konec Shylocka v *Kupci benátském*. Přestože životopisec neví nic o tom, jak dramatik prožíval smrt svého syna, v *Hamletovi* spatřuje ztvárnění očištěnce, čímž dokládá Shakespearův zájem o život duše po smrti. Zde se dotýká tématu, které již pojednal v knize *Hamlet v očistci* (Hamlet in Purgatory, Princeton 2001).

Shakespearovy texty ale americký badatel nevyužívá jenom jako klíče k umělcovu životu, všímá si také jejich proměn, vysvětluje, kterak Shakespeare dokázal vystupňovat účinky svých her. Motivace jednání postav ve vrcholném tvůrčím období často zůstává nejasná. Nevíme, proč se Jago v *Othellovi* chová ničemně, nevíme, proč král Lear zatoužil podrobit dcery zkoušce, když svoje království stejně hodlá rozdělit rovným dílem. Zatemnění motivace postav a záměrné vypouštění určitých motivů pak zesiluje výsledný dojem z děje. Podstatou dramatikova úspěchu byla také schopnost zužitkovat v podstatě cokoliv z toho, co zrovna hýbalo Londýnem. V *Macbethovi* dokázal zalichotit Jakubu I., který jako první Stuartovec vystřídal na trůně Alžbětu, ale rovněž zpracoval protikrálovské intriky, které byly ještě v živé paměti Londýňanů. Nedlouho předtím byl totiž dopaden Guy Fawkes a v poslední chvíli se podařilo odhalit slavné „spiknutí střelného prachu“.

Velký příběh neznámého muže nese v anglickém originále titul *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare* (*Will ve světě*, resp. česky lépe *Willův svět. Jak se Shakespeare stal Shakespearem*; snad by bylo možné zvážít i dvojí význam jména Will[iam] – vůle). Nakladatelství Albatros mnohoznačný titul poněkud pozměnilo – nepochybně ze strategicky prodejních důvodů; celé dramatikovo jméno v názvu knihu dost možná lépe prodá.

Životopis je napsán mistrovsky, z odstupu, s pozoruhodnou suverenitou. Greenblatt zasazuje zlomky faktů o uměl-

cově životě do světa alžbětinské a Stuartovské Anglie. Tam, kde se nedostává ověřených faktů, si vypomůže básnickým či dramatickým dílem. Výsledkem je plastický obraz Williamova života. Přestože se na první pohled zdá, že se Greenblatt vyhýbá individualizaci svého „hrdiny“, v pozadí skládáme překvapivě konzistentní portrét člověka, který dokázal geniálně přetvářet aktuální události v nadčasové příběhy. Přitom se nevzdal cílů, které si do Londýna přinesl už z venkova. Uspěl, nezapletl se s politickou mocí a vrátil se domů jako bohatý muž.

Četba *Velkého příběhu neznámého muže* je nepochybně zážitkem. Kniha nejenže brilantně osvětluje život velkého spisovatele, ale rovněž k nám přichází v době, kdy pokračují diskuze o psaní dějin, výzvy Nového historismu si získávají širší odezvu a k vydání se připravují knihy Haydena Whitea. Stephen Greenblatt je mužem, jemuž určitě stojí za to věnovat pozornost. Shakespearův životopis nám umožní pochopit, proč se (nejen) ve Spojených státech stal v kruzích kulturních a literárních studií respektovanou, ba téměř nedotknutelnou autoritou.

Jiří Koten

Věčné (ne)loučení s Polskem a Gombrowicz u nás

Witold Gombrowicz: *Trans-Atlantik*. Revolver Revue, Praha 2007. Přeložila Helena Stachová.

Helena Stachová, překladatelka *Trans-Atlantiku*, ohlásila nedávno v *Literárních novinách* (44/2007), že překládá román *Posedlí* – a že to bude „předposlední Gombrowiczovo dílo, které vyjde v českém překladu“. Možná by proto bylo dobré ohlédnout se, jak k nám tento spisovatel vstupoval. Samozřejmě neodčiníme roky, kdy nemohl vést souvislý rozhovor současník se současníkem, třeba český s polským, na druhé straně možná překvapí, že jsme se s velkým polským exulantem přece jen mohli setkávat občas veřejně i před rokem 1989. Že nepřilíš často, není divu – jeho dílo se rozvinulo v exilu v Argentině a pak v západní Evropě. V „lidovém“ Polsku nebyl sice zamlčován zcela, ale celé dílo bez cenzurních zásahů mohlo i ve spisovate-

lově vlasti, kde od roku 1939 nebyl, vyjít až po historickém přelomu 80. a 90. let.

Hodně roků uplynulo od druhé poloviny let padesátých, kdy měsíčník *Květen* často nadšeně referoval o dění v Polsku, které mělo – řečeno dobovým slovníkem – ukazovat, že socialismus nemusí být šedivý a že se přece nemusíme obávat ani vynikajících děl, jež jsou „nám“ formálně či ideově cizí. A tak nepodepsaný autor ve 3. čísle třetího ročníku (1958) sděloval mj.: „Ze zajímavých polských novinek je třeba jmenovat (...) *Ševce* od Witkiewicze a *Ivonu, burgundskou kněžnu* od Gombrowicze.“ Autor nebyl informován dokonale, anebo vědomě raději neupřesňoval: ovšem uvedení obou, experimentátora Stanislaw Ignacyho Witkiewicze, který zemřel roku 1939, i Witolda Gombrowicze, jehož *Iwona, księżniczka Burgunda* byla časopisecky publikována ještě v Polsku roku 1938, svědčilo o tom, že poměry v Polsku se od československých v dobrém slova smyslu liší.

Na bližší seznámení a zejména první české inscenace bylo třeba počkat. K výčtu – patrně neúplnému, ale svědčícímu o vzpurné snaze udržet kulturní výměnu mezi státy jen proklamativně bratrskými – patří jistě zvláště představení Gombrowiczovy předválečné románové prvotiny *Ferdurke* (O. Bartoš, S. Heřman) ve *Světové literatuře* 1/1967 tehdy oblíbenou formou recenze s ukázkami. V. Smoláková (*Divadelní revue* 4/2004) připomněla, že v dubnu 1969 „dochází také na Gombrowicze“ v časopise *Divadlo*: je zde „poprvé uveřejněn český překlad hry *Yvonna, princezna burgundánská* (překladatel Jaroslav Simonides), doplněný rozsáhlou studií K. Wolického nazvanou „Witold Gombrowicz aneb bolest v uříznuté paži“. V. Smoláková připomněla i další publikace her, byť jen jako rozmnoženiny (v překladech J. Simonidese a I. Lexové), a patrně první česká uvedení ve Večerním Brně a Činoherním studiu Ústí nad Labem (obojí 1972). Mimořádné bylo uvedení Gombrowiczovy *Operetky* (nejprve pod názvem *Lehká múza*) Hanáckým divadlem roku 1980, tedy v době, kdy to už nešlo připsovat poměrům, které se po srpnu 1968 utužovaly přece jen postupně. S úctou k takovému výkonu dodejme, že také ve *Slovníku spisovatelů. Polsko* (O. Bartoš a kol., Odeon, Praha 1974) se podařilo seriózně představit řadu spisovatelů ne-

konformních, a to včetně velkých exulantů Czesława Miłosze a Witolda Gombrowicze.

Gombrowicz byl ve vlasti ve vlídnějších obdobích tištěn, v osmdesátých letech pak umožnila rozvinutá podzemní polygrafie, aby se další čtenáři seznámili s jeho díly, přičemž největší poptávka byla zřejmě po *Denících*, které by jistě cenzura zmrzačila nejvíc. Gombrowicz tak zůstal i autorem ve vlasti vlivným. Například Sławomir Mrożek se vyznal, že jeho vztah ke staršímu spisovateli „trochu patří do dialektiky samotného Gombrowicze – dospělost, nedospělost. (...) Když sáhnu po srovnání: dospělý, a nikdo není tak dospělý jako otec, vytváří domov, prostředí, jistý soubor určitých podmínek, do nichž se musí vměstnat novorozenec. (...) Odtud vychází můj dvojaký vztah ke Gombrowiczovi, který bych označil jako boj za nezávislost.“ Hlasů významných domácích spisovatelů, v jejichž textech bychom objevili podobná vyznání, mísící fascinaci s iritací (různého druhu), by bylo možné najít mnoho. Bez toho, co Gombrowicz udělal pro osvobození polského vypravěčství, by byly patrně jiné i prózy u nás zatím málo známého, vynikajícího Jerzyho Pilcha (1952), ale i Doroty Masłowské (1983 – !); u té bývá často povrchně zdůrazňován řekněme naturalismus jejích próz o lumpenproletářské mládeži či prostředí popkultury na úkor hry s různými vrstvami současné polštiny od tradiční vlastenecké fráze po diskotékový či manažerský slang.

Základní situace *Trans-Atlantiku* je autobiografická a vypravěč se jmenuje Gombrowicz tak jako autor. To on přijal pozvání na plavbu lodí Chrobry do Buenos Aires a on se rozhodne nevrátit se s lodí do Evropy, kde napadením jeho vlasti propuká světová válka. To on volá za odplouvající lodí: „Jen plujte, Rodáci, plujte k národu svému! Plujte k Národu svému svatému a Prokletému! (...) Plujte k tomu svému svatému Nekňubovi, který vás s sebou povleče dál!“ – aby se sám s Polskem nikdy nerozloučil. (Dodejme ale, že autor se k odvodní komisi dostavil, ze zdravotních důvodů nebyl však do polské zahraniční armády přijat.) Vlast zůstala v jeho tvorbě, ve formě, navazující, jak se často připomíná, na specifický polský žánr šlechtického vyprávění, *gavendy*. Polsko zůstalo v tematice jeho děl, zejména velkolepých deníků, které publikoval od roku 1953 až do smrti v pařížském exilovém měsíčníku *Kultura*.

Gombrowicz je znám svými hrami s konvencemi, a to jak v díle, tak i v životě. Byl rodem šlechtic, ze šlechtického prostředí si utahoval, a přece byl na svůj původ hrdý. Jestliže svého pařížského redaktora a nakladatele Jerzyho Giedroycze v dopisech (nekonvenčně) přesvědčoval, že v něm se setkává se snad největším polským, ba světovým spisovatelem – hrál si s nadsázkou, což však nevyklučuje, že to myslel vážně. Malý svět polské emigrace, starší i zcela čerstvé, a polské diplomacie v Argentině umožňuje v *Trans-Atlantiku* takových her s konvencemi spoustu. Ovšem, i tady jde také o konvence obecně lidské, například ty spjaté s mládím a stářím, považme však: ti Vyslanci a Radové a Presidenti a Excellence, jejichž hodnosti jsou vysoké, ale vztahují se k daleké zemi za oceánem na pomezí střední a východní Evropy! Totéž souboje a národní velikáni, nadsazená obřadnost, jazyk vlastně skoro vždy nepřiměřený okolnostem – o stupeň silnější, patetičtější, vytrženější, anebo naopak pokleslejší, než by se patřilo. A tak je „krvavý zločin na konci nahrazen karnevalovou ‚vraždou Formy‘“, jak napsal krakovský znalec Gombrowiczova díla Jerzy Jarzębski. *Trans-Atlantik* bude vždy patřit k ukázkovým dílům rouhačským, ale také v nepovrchním smyslu nejpouštějším.

Překlad takto těžkého textu by si zasluhoval velmi podrobné zkoumání a ocenění. Na základní věrnost je ovšem spolehnutí, zatímco otázky, zda by mu neprospěla větší – řekněme – hravost či například víc různých prostředků k převedení gombrowiczovské archaizace, považují za otevřené. Jen namátkové srovnání krátké pasáže: „Ranek dnia następnego gorętszy jeszcze od poprzedniego popołudnia się okazał i powietrze duszne, wilgotne; od czego poty silne, koszula mokra.“ – „Ráno dne následujícího bylo ještě teplejší nežli Dopoledne dne předchozího, vzduch byl Dusný a vlhký. Silně jsem se potil, Košili jsem měl mokrou.“ (Vzhledem k tomu, že originál cituji ze stejného vydání, které uvádí ediční poznámka jako podklad k vydání českému, není mi jasné ani odlišné užití velkých písmen.) Práce, kterou zkušená překladatelka pro Gombrowiczovo dílo, nejen pro tuto knihu, vykonala, je ovšem buď jak buď mimořádná a *Trans-Atlantik* patří ke spisovatelovým knihám jazykově nejnáročnějším. Je dobře, že obraz díla Witolda Gombrowicze v českých překladech už je téměř celistvý, byť až skoro

třicet let po smrti (1969) jednoho z nejndějnějších předválečných polských prozai-
ků a jednoho z nejvýznamnějších polských
tvůrců poválečné doby; v posledních letech
života prý horkého kandidáta na literární
Nobelovu cenu.

Václav Burian

Nad ekologií jinak

*Krajinou pochybností. Sborník úvah z Ekolo-
gických dnů Olomouc v letech 2005 a 2006.*
Nymburk, Olomouc, O.P.S. 2007.
Příloha: DVD s filmem Hledání ekologického
myšlení.

Záměr tvůrců sborníku vystihuje ne-
zvyklé balení knihy: zaujímá svou otev-
řeností a jinakostí, podlamuje jistotu zná-
mého a léty ověřeného, ztělesňuje po-
chybnosti.

Soubor úvah byl vybrán mezi příspěvky
přednesenými v rámci Ekologických dnů
Olomouc (EDO), jejichž ústřední téma
znělo „Pochybnosti v krajině, krajina po-
chybností“. Téma, které je patrně přiro-
zeným vyústěním dlouholetých diskuzí,
které na EDO probíhaly, padlo na úrodnou
půdu a stalo se výzvou pro řadu našich ne-
konvenčních myslitelů, jakými jsou Václav
Cílek, Zdeněk Neubauer, Stanislav Komá-
rek, Václav Bělohradský, Zdeněk Krato-
chvíl, Ivan M. Havel, Jiří Fiala, Jan Keller a
mnoho dalších, jejichž příspěvky ve
sborníku nalezneme.

Ačkoliv sborník předkládá jen výběr,
jen zlomek toho, co bylo možné v Olomou-
ci vyslechnout, podařilo se editorovi
sborníku Michalu Bartošovi (mimočodem
dlouholetému organizátorovi této akce)
vybrat celou škálu příspěvků různých
úrovní i náročnosti. Zamířil tím na celé
spektrum čtenářů, kteří se do spleti krajin
a vyslovených pochybností mohou vydat
vyzbrojeni pomyslnou holí poutnickou –
poznámkovým sešitkem, který je sympa-
tickou a nedílnou součástí souboru knihy.

Čtenářům pak předkládá jednotlivé
typy krajin:

Oddíl „Krajinou pochybností“ – první a
ústřední typ krajiny – přináší různorodý
soubor úvah, v nichž se můžeme dočíst,
jednak co jsou to pochybnosti vůbec, jakou
roli hrají ve společnosti, vědě a myšlení,
víře a spiritualitě. Jak předkládá S. Komá-
rek, pochybování je čímsi bytostně lidským

a v určitém smyslu lidem prospěšným –
znakem svobody. Nejen s tímto vědomím
dostávají prostor autoři, kteří vyjadřují po-
chybnosti – a to v prostoru ekologicky
smýšlejících lidí nečekaně – nad existencí
globální ekologické krize, nad existujícími
rastry vnímání a chápání zvířete a v dů-
sledku nad smyslem ochrany přírody vů-
bec. Cílem příspěvků však není bohémské
zpochybňování typu: co my vlastně s jisto-
tou můžeme tvrdit, ani doložení toho, že
druhy nevymírají, ani popření ochrany pří-
rody, její naléhavosti či nutnosti, ale snaha
zamyslet se, zapochybovat nad důvody
ochranářského snažení. Nedávat jedno-
duché, absolutistické odpovědi na při-
cházející problémy, ať už je to vymírání
druhů či globální oteplování. Slovy jednoho
z autorů D. Storcha řečeno, nestačí přírodu
chránit proto, „že je příroda hezká a druhy
chráníme, protože tu byly odnepaměti, a
les chráníme, protože jsou to plíce
planety,“ ale „všímat si lokálních problémů
a souvislostí a vypěstovat si smysl pro to,
jakou přírodu vlastně chceme.“

„Krajina školního vzdělávání“ je uce-
lenějším souborem úvah o situaci školství,
typu a cílech vzdělání i vzdělávání vůbec.
Kritika našeho současného školství, ob-
zvláště v době, kdy prochází zásadní refor-
mou, se zdá být téměř módní záležitostí, a
je tedy těžké rozlišovat. Kritická slova
J. Zrzavého a S. Komárka však obsahují
něco jiného, než na co jsme od zastánců
moderního a alternativního školství zvyklí.
Popírají totiž nejenom skutečnost, že by se
školství nacházelo v krizi, a nutnost jeho
reformy, o které slyšíme ze všech stran, ale
dokládají zbytečnost této reformy pro
vzdělání a život člověka. Ne, že by autoři
souhlasili s tím, že hromadění dat v hlavách
žáků přináší nějaké ovoce, jim však
nejde o obsah výuky jako takové – posou-
vají roli školy jinam. Jan Zrzavý zpochybňu-
je cíle moderního vzdělávání, jakými jsou
kompetence typu kreativity či komunika-
ce; naše společnost si podle něj žádá
přesnost, poslušnost, lojalitu, dodržování
zákonů a placení daní; kreativní revizor
nemá v naší společnosti místo, „škola láme
a brousí lidi do podoby společností žá-
dané.“ Stejně tak Stanislav Komárek vy-
slovuje názor, že smyslem školství je pří-
prava na život, „zkulturnění člověka“ (ve
smyslu odpřírodnění), které jako takové je
člověku téměř nebezpečné.

Podíváme-li se na zastávce moderního
školství, jejich východiskem je často právě

proměna společnosti a její situace – je nutné nabývat nové kompetence, které jsou potřeba. Jan Zrzavý má pravdu: u metaře kreativitu neoceníme, otázkou však zůstává, zda úkolem školy není stratifikace dle určitého klíče, byť třeba kreativity; u metaře kreativitu neoceníme, u vysokého manažera ji ale již očekáváme. Nabude jí i při kritizovaném způsobu vzdělávání?

Oba autoři však nevedou filipiky proti reformě školství, považují ji za plýtvání silami. Staví své argumenty na klíčovém předpokladu, že školství je takové, jaké jej společnost potřebuje. Aby se proměnilo školství, je nutná proměna společnosti, neboli až se změní společnost, promění se s ní i školství. Dotýkají se tak závažnější problematiky, než je samotné školství: stavu naší společnosti obecně.

Z jiného soudku pocházejí příspěvky J. Fialy, I. M. Havla a M. Bartoše. Věnují se náplni, formě a zlepšení kvality vzdělávání: vzdělávání k interdisciplinaritě, vzdělávání k variabilitě či vzdělávání k citu k přírodě. Nejde jim ani tak o vzdělávání, ale o výchovu člověka, o péči o lidskou psyché.

Pro Jiřího Fialu vzdělávání neznámá „co“, ale „když“ – jde přeci o sloveso. Otázka „co“ není dobře položenou otázkou; obsahem výuky by se měla stát otázka, k čemu je určitý věk příhodný (když se to neudělá, nepůjde to už napravit). Otázka „co“ je ústředním problémem stavu našeho školství – učí se syntéza a nikoliv to, jak něco objevit. Při vyučování se dávají odpovědi, odpovědi na otázky, které žáci neznají, ba dokonce je mnohdy neznají ani samotní učitelé.

„Krajinou jen tak“ je soubor statí z oblasti umělecké a uměnovědní. Je příspěvkem do u nás ojedinělé diskuze o vztahu umění, přírody a její ochrany. Nad úvahami o životě malíře a básníka Bohuslava Reynka, o tvorbě Josefa Sudka či o poutnictví teoretika umění Jiřího Zemánka se můžeme zamyslet, zda nás umění může přivádět ke většímu pochopení přírody, k citu k přírodě. Nad tímto zapychoval v závěrečné stati botanik Jiří Sádlo.

„Jinou krajinou“ je souborem příspěvků a dialogů tematicky nezařaditelných – odjinud. Skrývá úvahy o významu, tělesnosti, vrací se zde diskuze o hodnotě přírody, vědě a globální ekologické krizi. Závěrem je dán prostor k úvaze nad významem ekosociálních hnutí, ústící ve společnou pora-

du nad vším tím ochránářským snažením tvořící přirozenou tečku celého sborníku.

Tyto úvahy nad lidským konáním, jeho dopady a samotným smyslem, které provázejí celý soubor, jsou vzácné také tím, že vznikaly (a doufejme, že nadále vznikat budou) v prostředí posluchačů povstávajících z praktických ochránců přírody, lidí dlouhodobě se zabývajících ekologickou výchovou či pracujících v ekologických či zelených hnutích a organizacích. Zaměřily tak do vlastních řad, poskytují jakousi sebereflexi vlastních snah a nesených idejí. Jsou praktickou ukázkou otevřenosti a snahou o dialog vyslaný z prostředí, kterému bývá uzavřenost a ideologičnost vytýkána.

Kniha jako celek je pak odpovědí pro ty, kteří si žádali písemný záznam přednesených úvah (i když se velmi často nejedná přímo o přepis předneseného, ale o autentické články zpracované pro sborník na téma předneseného). Přímemu účastníkovi se může stát příjemnou vzpomínkou na strávené chvíle, ale především je pozvánkou těm, kteří chtějí být účastní na tomto druhu přemýšlení a přednášek se neúčastnili. Svou povahou je kniha určena laické veřejnosti. Ostatně atmosféru si lze připomenout či nasát i díky přiloženému filmu *Hledání ekologického myšlení*, který dokumentuje dění v Olomouci a je doplňkem i ilustrací knihy.

Závěrem ještě dodejme, že kniha je samozřejmě tištěna na recyklovaný papír, a to dokonce dvojbarevným nečerným tiskem. Jako technickou zajímavost doplníme, že se jedná o první českou knihu (veřejně distribuovanou) s otevřenou šitou vazbou. Kniha byla pro svoji ojedinělou kombinaci a soulad obsahu a formy nominována na prestižní ocenění Ministerstva kultury „Kniha roku“.

Markéta Fošumová

Koturny rudého muže

Čekání na Kojota. Současné drama kanadských Indiánů.

Brno, Větrné mlýny 2007.

Vybrala, uspořádala a přeložila Klára Kolinská.

Šestice divadelních her kanadských Indiánů má vtipný název *Čekání na Kojota* – kojot nebo Šprýmař (v angličtině Trickster,

v jazyce Krí *Nanabuš*) je klíčovou postavou domorodé mytologie. V předmluvě zmiňuje Daniel David Moses svůj zážitek z pražské inscenace *Dona Giovanniho*, která ho vůbec nebavila („s tak nezralým chováním dospělého hrdiny jsem beznadějně ztrácel trpělivost“), a rozvíjí úvahy o kompatibilitě různých kulturních systémů. Naštěstí texty samotné podobná alibi nepotřebují.

K pochopení specifík indiánského dramatu je důležité konstatování Drew Haydena Taylora: „Evropské drama je v podstatě založeno na konfliktu. V indiánském divadle je tomu naopak.“ Vysvětluje to odlišným fungováním kmenové společnosti: „Lidé žili v těsné vzájemné blízkosti, a když měl někdo nějaký problém nebo cítil hněv, zlost nebo netrpělivost, byl důrazně zrazován od každého projevu agresivity, protože ta by mohla ohrozit společné soužití a tím i přežití celé komunity.“

Tomson Highway ve hře *Sestry z rezervace* z roku 1986, která je pokládána za klíčové dílo dramatické tvorby původních obyvatel Ameriky, vychází z vlastních zkušeností, líčí každodenní život v rezervaci, nudu, nesmyslné hašteření, závislost na návykových látkách, hazard, pasivní přejímání pokřivených hodnot showbusinessu. Klíčovou roli zde hrají ženské postavy, spojující rodinnou komunitu. Jazyk dramatu vynalézavě spojuje anglické, francouzské i indiánské výrazy. Nekonečné opakování jmen postav působí poněkud kuriózně: „Říkala mi to Gazelle Nataways. Slyšela o tom v Buzwah od Little Girl Manitowabi, která to má od své dcery June Bug McLeod (...)“ To už připomíná jeden skeč Oldřicha Kaisera, kdy si při vyprávění anekdoty o latinskoamerických seňorech tak dlouho pohrával se sáhodlouhými jmény postav, až zapomněl, co chtěl vlastně říct. Situace, kdy výhra v bingu je nejreálnějším způsobem zbohatnutí, může připomínat i domácí ghetta a naše české kostlivce ve skříni.

Podobně Drew Hayden Taylor ve hře *Možná jednou* nechá jednu ze svých postav prohlásit: „Nic víc v životě nepotřebuju. Čokoládový sušenky, televizní seriály a výherní losy.“

V Taylorově hře říká jedna z postav: „Už mě nebaví ty věčný nářky a litanie o ‚ubohých Indiánech‘, co jim všichni křivdí. Jestli jsme tak hrdej národ, tak potom nechápu, jak je možný, že za každou ránu osudu, kterou kdy Indiáni utrpěli, se skrejvá nějaké zlovolnej běloch. Chcete po mě, abych

uvěřila, že něco jako špatnej Indián prostě neexistuje.“

Sociální stát je už ze své podstaty manipulativní a snaží se občany zachraňovat i proti jejich vůli (také to známe – třeba z filmu Petra Václava *Marian*). Problematice nucených adopcí indiánských dětí se věnuje jak Taylor, který ji odlehčuje humornými scénami, založenými na odlišném sociálním zázemí postav, tak i Shirley Cheechoo v drsném monodramatu *Cesta bez mokasínů*. Školský systém je prezentován jako brutální dril, sloužící ke zlomení jakékoli individuality (výchova domorodých dětí není zrovna prestižní zaměstnání, a tudíž není divu, že může přitahovat také zakomplexované a sadistické jedince). Hlavní hrdinka se z bludného kruhu destrukce a sebedestrukce dostává díky umělecké tvorbě. Jak se poznamenává v doslovu, působí to dosti didakticky, ale autobiografický ráz hry to umožňuje.

Město kojotů Daniela Davida Mosese nechává prolínat prastarou legendu o muži, který hledá svou zemřelou ženu, s aktuálním příběhem, odehrávajícím se ve velkoměstě, kde jsou Indiáni typickými představiteli spodiny. Průvodkyně tímto infernem se pro konzervativní venkovany stává jejich soukmenovkyně, tvrdě pragmatická, ovšem na rozdíl od ostatních zdravým rozumem obdařená prostitutka.

Yvette Nolanová ve hře *Jobova žena aneb Grace požehnaná* vypráví příběh mladé ženy, která se po potratu obrací k Bohu pro vysvětlení své tragédie. Pro domorodého diváka, který s existencialismem nepřišel do styku, může být na této jednoduché jednoaktovce něco nového, ostatní si povšimnou spíše kuriózního detailu: Bohem je Indián, což se projevuje zejména jeho enormní spotřebou cigaret. Role náboženství v těchto hrách je zajímavá. Pro starší generaci je osvědčeným opiem lidu, avšak mladí intelektuálové už vnímají křesťanství značně kriticky. V Mosesově hře to ukazuje tragikomická postava indiánského reverenda, jehož útešné fráze nevydrží první kontakt s realitou.

Drama Iana Rosse *aSociálka* ukazuje rostoucí radikalizaci původních Američanů. Padají tvrdá obvinění na adresu režimu, ale také zaznívá skepse vůči demagogii samozvaných představitelů menšin, které ve hře reprezentuje Teddy. Ovšem osud Indiánů není ani tak důsledkem nějaké organizované zlovolně (indiánští dramatici navzdory své kritičnosti nejsou vysta-

veni žádné perzekuci, státní instituce naopak jejich tvorbu všemožně podporují), jako spíše ruky trhu. Jak konstatuje Ivo Možný: „Měníci se povaha placené práce vyřazuje stále více lidí z šance vůbec kdy se v nějakém povolání etablovat. Zvyšující se nároky na schopnost přesně rozlišovat, důsledně dodržovat, rychle se orientovat a odpovědně dostát měnícím se podnětům jsou bytostně vlastní stále většímu podílu pracovních příležitostí.“ Evropský intelektuál tedy může příslušníky přírodních národů litovat, ale jejich životní zkušenost sdílet nedokáže. Příkladem může být překlad názvu Rossovy hry. Indiáni dobře znají výraz „sociálka“, ovšem pojmy „sociální“ a „asociální“ se v jejich myšlenkovém světě nevyskytují, takže by z nich sotva vytvářeli neologismy (možná přesnějším ekvivalentem originálního *fareWell* by bylo něco jako podpora – odpora).

Styl her je velmi sevřený, živý a mluvný, v tradici severoamerického dramatu, kterou reprezentují Tennessee Williams nebo Eugene O'Neill. Zároveň se objevují prvky absurdního dramatu, které evokují také iracionalistický pohled Indiánů na svět. Občasné papírové proklamace o osudu rudého plemene vyvažuje přirozený hovorový jazyk i vynalézavá práce s jevištními prostředky (např. významotvorné použití reflektorů v *Městě kojotů*).

Doslov Kláry Kolinské je rozsáhlý a informačně hutný, obsahuje snad všechno, co se o nedlouhé historii indiánského dramatu vůbec dá říct. Motiv lásky k mrtvému muži z *Města kojotů* je přirovnáván k Erbenovým *Svatebním košilím*, bezvýchodnost Rossovy *a Sociálky* evokuje *Čekání na Godota*. Politické přesahy jsou méně šťastné a prozrazují autorčinu nekritickou zaujatost. Dal se jistě najít lepší příklad literatury o indiánech než Karl May, kterého ostatně zná za oceánem málokdo (co třeba Keseyho *Vyhod'me ho z kola ven?*). Až příliš místa se spotřebuje na konstatování celkem samozřejmého faktu, že komiksy a masová kultura vůbec nebývají zrovna nejobjektivnějším zdrojem informací o jakémkoli národě (např. v současné hollywoodské produkci je překupníkem zbraní vždycky Rus, teroristou vždycky Arab a nakonec to vyřeší Američan). Nedůtklivost domorodých kulturních aktivistů vůči bělošské literatuře o nich samých zavání rasmem naruby a dialogu příliš neprospívá.

V doslovu je zmínka o komiksu „*Osamělý ranger*“, který je ale v českém

prostředí celkem známý jako *Osamělý jezdec*. Makarónismy nám ke světovosti nepomohou; to by se člověk mohl za chvíli dočíst, že Jane Austenová napsala knihu *Pýcha a Prejudice*. Dogma, že příslušníci menšin jsou za všech okolností v právu, je ostatně pohodlným zjednodušováním reality, na které by intelektuál neměl přistoupit. Stejně tak samotným dramatikům neposlouží, když při jejich hodnocení převažují mimoumělecká hlediska.

Ani Kanada jistě není zemí bez chyb, jak by se romantičtější povahy mohly domnívat. Ovšem i zde platí přísloví o zametání před vlastním prahem. Marginalizace etnických menšin existuje rovněž u nás a co se v textech *Čekání na kojota* označuje za zvlášť, tedy poukázky na potraviny, vydává zrovna naše propaganda za geniální řešení všech sociálních problémů. Dramatici z řad původních Kanad'anů spíše obviňují systém, než hledají východisko, ale otázky, které kladou, stojí za zamyšlení.

Jakub Grombříš

Uragán v kaleidoskopu

Antologie ruských povídek.

Brno, Větrné mlýny 2007.

Uspořádal Leonid Bolšuchin a Lucie Řehořková.

Třicet povídek od jednatřiceti autorů, třicet šest překladatelů a jedenáct lektorů. Po dlouhé odmice skutečně reprezentativní publikace, představující současnou ruskou literaturu. Až na pár výjimek (Viktor Pelevin, Irina Děněžkinová) jde navíc o autory u nás doposud nepřekládané. Najdeme zde dokonce i rukopisy, nepublikované ještě ani v ruštině. Zda jsou ale v *Antologii ruských povídek* zastoupeni autoři nejkvalitnější nebo spíš nejprůbojnější, se lze ovšem jen dohadovat. Tím spíše, že turbulentní poměry v postsovětském prostoru mají vliv i na literární hierarchii (pro literaturu stopadesátimilionového národa nám navíc chybí patřičné měřítko).

Životopisy autorů jsou namnoze kuriózní, vyvracející středoevropskou představu o spisovateli jako nepraktickém introvertovi. Zkušenosti z vojenské služby či podnikání (hlavně v oboru informačních technologií) se na skeptickém tónu většiny ukázek nepochybně podílejí. Svoji výpo-

vědní hodnotu mají i půlstránkové fotografie spisovatelů, vytvářející s otištěnými prózami zajímavý metatext. Kupříkladu autor tak sofistikovaný jako Viktor Pelevin svojí fyziognomií připomíná všechny negativní stereotypy Rusa jako okupačního vojáka či vymahače dluhů...

Pochvalu zaslouží střízlivá, funkční grafická úprava publikace i abecední řazení autorů, usnadňující čtenáři orientaci v knize. Také jsou uvedeny některé užitečné internetové odkazy, např. na stránky Dmitrije Galkovského <http://www.samisdat.com>. Bohužel musím uvést i celou řadu výtek. V povídce Antona Utkina se setkáváme se jménem „Teophilus Gothe“ – správně má být Téophile Gautier, ovšem to by musela překladatelka vědět, kdo to vlastně byl. Chyb je více, např. proslulé moskevské nakladatelství se nejmenuje Agro-risk, ale Argo-risk (jeho název pochází od argonautů, nikoli od zemědělství). Také rozdíl mezi směnou a změnou by filologové mohli znát, stejně jako neplést si zájmeno „my“ (1. pád množného čísla) a „mi“ (3. pád čísla jednotného). Jméno Norvegov pochopitelně skloňujeme: Norvegovovi známí, nikoli Norvegovi. Seriál „*Elén a hošš*“ je u nás známý pod názvem *Helena a její chlapci*. Nad informací, že S. M. Kirov zemřel v roce 1972, už pouze zůstává rozum stát. Větrné mlýny to s korekturami ostatně vůbec nepřeháněly: „šarže leželi“, „pára se oběvovala“, z Brehma se stal „Brem“... (jedenáct lektorů!)

Povídky ukazují každodenní život v Rusku; v centru pozornosti jsou hlavně osudy inteligence, která pád bolševismu přijala s nadšením, ovšem nyní zjišťuje, že na něm prodělala nejvíc. Leonid Bolšuchin v úvodu cituje trefný výrok Valentina Rasputina: „Proč se z dobra stala slabost a ze zla síla?“ Mimochodem, Rasputin by se svými xenofobními výroky u nás asi nebyl morální autoritou, ale v Rusku se to tak zjevně nebere.

Andrej Volos v „Bifurkačních bodech“ karikuje typického mesiášského vzdělance, který se snaží racionálně uspořádat vesmír, ale ve svém každodenním životě je hříčkou osudu. Všemocná náhoda, která zavládla po zhroutilí ultraracionální utopie, hraje klíčovou roli v mnoha prózách souboru, nejvíce asi ve „Šťastném návratu“ Olega Jermakova, který se vrací do let afghánské války, kde o přežití člověka rozhodovaly napohled bezvýznamné malič-

kosti. Typická je skepse a deziluze, ale i snaha navázat na tradici velkých vyprávění, nepropadnout tolik lákavému cynismu. Andrej Gelasimov v povídce „Křehký věk“ drsným stylem, připomínajícím Paynovo *Mládí v hajzlu*, dokumentuje snahu teenagerského hrdiny přesáhnout něčím otřesně ubohé horizonty novozbohatlického prostředí: „Audrey Hepburnová – krásné jméno. Ona je úplně jiná. Ne jako ty u nás ve třídě. Nechápu, čím to je. Odkud se vzala? Takové přece nejsou.“

Do nejtemnějších let ruské historie se vrací Irina Poljanská a Alexandr Iličevskij. Poljanská je klasičtější, kultivovanější, ovšem i patetičtější, z drobných detailů buduje portrét člověka, kterého stalinské represe připravily o všechno, zůstal jen pocit morálního vítězství, což ale zase není tak málo. Naproti tomu Iličevskij v povídce „Vrabec“ popisuje dobu umělých hladomorů nezvykle expresivním způsobem, s překvapivou pointou.

Petr Aleškovskij v povídce „Výhody mobilních telefonů“ navazuje na Bulgakovova *Mistra a Markétku*. Tehdy ovšem ještě mohl ďábel úspěšně rozsévat hrůzu mezi režimními pohůnky a nepanskými vyuky, zatímco v období „prichvatizace“ nadpřirozená bytost ztroskotá, neboť obyvatelstvo se mezitím značně zdokonalilo v úskočnosti a v absolutní hodnoty již nikdo nevěří. „Až naprší a uschne“ od autorské i manželské dvojice Niny Gorlanovové a Vjačeslava Bukura líčí s černým humorem trampoty tolstojevského intelektuála uprostřed mafiánského kapitalismu. K vrcholům knihy patří „Pohřbívání anděla“ od Jevgenije Griškovce. Civilním stylem, bez publicistické hysterie, vypovídá o současném ruském marasmu více než povrchní skandalismus.

Marina Višněvecká v povídce „R.I.P. (Jak správně vyjádřit soustrast)“ s černým humorem ukazuje mentalitu živočišného druhu homo sovieticus, založenou na neustálém předstírání neexistujících citů. Ovšem za anekdotickou dikcí je skryta neveselá realita, že tato pavlačová pseudomorálka je skutečně jediná logická životní strategie v situaci všudypřítomného dozoru a kádrování.

Obraz ruské literární scény doplňují i texty dosti bulvární, jako je „Jakutsk“ Ilji Stogoffa, kde se vzpomínky na ruské dobývání Sibíře (to zdaleka nebylo takovou selankou, jak je líčí oficiální propaganda, spíše připomínalo genocidu původních

obyvatel Ameriky, ovšem v Rusku se za to nikdo nehodlá omlouvat) překlopí do vcelku rutinní pornografie. Autor ovšem vůbec působí dojmem člověka, který se o sebe umí postarat. Také exkluzivně experimentující Linor Goraliková patří k těm, kteří nepodceňují onu „píár“ stránku spisovatelského řemesla. O to cennější je uvedení autorů nacházejících se mimo geografická či internetově-komunitní centra, např. Jurije Bujdy. Asi ne náhodou patří právě jeho povídka „Veselá Gertruda“ (tématem člověka s identitou rozvrácenou válečnými událostmi i dějištěm v někdejších východním Prusku může připomenout Tournierova *Krále duchů*) k vrcholům antologie. To platí i o „Elegii“ Anatolije Gavrilova, který se jeví být blízcem našeho Jana Balabána: totéž spojení banálních dějů s atmosférou nedefinovatelného ohrožení, tentýž neodbytný pocit zmarnělosti životů zbavených jakékoli transcendentence.

Dmitrij Galkovskij ve „Vánoční povídce č. 3“ paroduje určité stereotypy ve zobrazování současné ruské reality i hru literární kritiky na vševědounost. Otázka ovšem je, zda jeho negace tradičního realistického kánonu přináší něco skutečně životaschopného, nebo je to jen narcistní exhibice. Jistá samoúčelnost je také zřejmá z výrazně metaforického a složitě komponovaného textu Pavla Krusanova. Možná jsou na místě pochybnosti, zda lze postmoderní literaturu vůbec přenést do země bez postmoderní zkušenosti.

Boris Akunin těží ze své zcestovalosti i sečtěllosti a zručně kombinuje intelektuálistismus se zábavností. Jeho hrdinou je Erast Fandorin, na pohled bezvýrazný úředníček s vadou řeči, ve skutečnosti však geniální detektiv s vlastnostmi Jamese Bonda, Hercula Poirota i Viléma z Baskervillu. Nikoli náhodou se Akuninovy příběhy odehrávají v 19. století, době jasného morálního kánonu, kdy gentlemanství ještě nepostrádalo smysl.

„Papoušek na Oce“ Alexeje Varlamova přináší to, co až příliš dobře známe od našich spisovatelů středního věku: nostalgické ohlazení za telecími lety, naplněnými zhroutenými vztahy, mizernými podnájmami, nekonečnými flámy a stopařskými výlety. Varlamov ovšem umí psát a ví, co chce sdělit, jeho text patří k těm, které se „čtou samy“ a pro jaké, přiznávám, mám slabost.

„První se narodil první, druhý se narodil druhý a třetí se narodil mrtvý. Tak chci za-

čít vyprávění o sobě,“ zní první odstavec povídky Dmitrije Bakina „Potomek stromů“. Krutý i poetický příběh jedné zdánlivě obyčejné rodiny, s fantastickou vitalitou čelící všem ranám osudu, je ukázkou suverénního vypravěčství, s obdivuhodnou empatií a smyslem pro detaily. Oproti jiným textům v knize dosahuje nesrovnatelné existenciální hloubky naprosto přirozeně, velebně plynoucím čistým jazykem, který si nemusí pomáhat žádnými prvoplánovými efekty. O Bakinovi lze říci jen totéž, co říkal Werich o Shakespeareovi: dva zámky plné spisovatelů.

Spisovatelé zobrazují boj mezi kulturou a barbarstvím, které momentálně vede vysoko na body, ale tento stav nemusí být definitivní. Výrok jistého státníka o tom, že zánik Sovětského svazu byl geopolitickou katastrofou století, vzbudil značné rozpaky; z našeho úhlu pohledu byl geopolitickou katastrofou spíše Sovětský svaz sám. Ovšem postkomunismus se v Rusku skutečně dvakrát nevydařil. Demokracie, viděna zdola, bez ideologických brýlí, působí spíše jako diktatura lumpenproletariátu. Navzdory systematické likvidaci elit však Rusko dosud disponuje až neuvěřitelným množstvím kvalitních spisovatelů. Naštěstí už pominula doba, kdy bylo v módě osvědčovat osvětlený demokraticismus primitivní rusofobií. Snad k lepšímu poznání Ruska přispěje i tato kniha, i když se jako většina antologií nevyvarovala hluchých míst. Snaha sestavit ze střepů někdejší literární struktury konzistentní obraz stěží mohla dopadnout výrazně lépe. Antologie z Větrných mlýnů může být užitečná i pro porovnání se soudobou českou tvorbou, neboť v ní vlastně jde o vyrovnávání se s o něco horší verzí našeho vlastního osudu.

Jakub Grombříř

„Kterak historizovati“

Jonathan Bolton (ed.): *Nový historismus / New Historicism.*

Brno, Host 2007.

Přeložili Marek Sečkař a Olga Trávníčková.

Podle číslování poněkud opožděný desátý svazek edice Teoretická knihovna si klade za cíl představit tzv. nový historismus. Ten přitom kupodivu ani pro čtenáře, který je odkázán na české překlady, nemu-

sí představovat oblast zcela novou, nezmapovanou. Příkladně má k dispozici překlad knihy Stephena Greenblatta *Podivuhodná vlastnictví* (Praha, Karolinum 2004). Z českých a slovenských vědců, kteří se novým historismem zabývali, je možné jmenovat např. Vladimíra Papouška, Martina Procházku a zřejmě i Tomáše Horvátha (*Rétorika histórie*, Bratislava, Veda 2002) nebo Lubomíra Doležela (jeho kritiku Haydena Whitea můžeme chápat nepřímou také jako kritiku nového historismu). Poněkud lépe je na tom překladová produkce co se týče autorů uvedených pořadatelem antologie Jonathanem Boltonem v oddíle „Předchůdci“, a to dokonce tak dobře, že ze tří zde uvedených příspěvků se česky předtím neobjevil pouze jeden z nich (ten od H. Whitea). Duplikovat takto již existující překlady (Clifford Geertz: *Interpretace kultury*, Praha, SLON 2000, a Michel Foucault: *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*, Praha, Herrmann & synové 1999) je ve skromných českých podmínkách přece jen zbytečný luxus (přítom lepší příležitost, kdy přeložit například Althusserovu esej „Ideologie a státní ideologické aparáty“ budeme hledat jen těžko).

O sbornících, výběrech nebo antologiích se píše velice špatně. Zvláště pak v případě, jedná-li se o výbor prací takového kulturně-kritického způsobu zkoumání či směru, který si zakládá na tom, že vlastně žádným uceleným způsobem zkoumání ani směrem není; ti, kteří se k němu hlásí, zdůrazňují nejednotnou metodologii nebo rozdílnost jednotlivých východisek (i když na „předchůdci“ uvedených v knize by se většina nových historiků asi shodla), přičemž nakonec prohlásí, že pokud má označení „historismus“ ty významy, které mu přisuzuje slovník, nemá s ním ten „nový“ vůbec nic společného.

Pro jedny může být naznačená taktika nového historismu úspěšnou politickou strategií, která nabízí „tvrdému jádru“ (existuje-li něco takového jako tvrdé jádro) možnost označit ty, kteří se mu nelíbí, za „odpadlíky“. Nový historismus má kromě své politiky nepochybně i svou ideologii, ale nejsem povolán k tomu, abych byl schopen toto pozadí jakkoli formulovat – což z něj odkrývá obsáhlý informativní doslov Jonathana Boltona. Ten čtenáři také dovoluje učinit si představu o kritice nového historismu, vedené opět z různorodých pozic a východisek, přičemž v recenzované antologii ji zastupuje především esej Wal-

tera B. Michaelse s výmluvným titulem „Oběti Nového historismu“.

Jiní mohou, možná oprávněněji, chápat zmíněnou taktiku jako projev teoretické opravdovosti, sympatickou i díky tomu, že „nový historismus“ se tak dopředu zbavuje jakéhokoli předurčeného repertoáru pojmových nástrojů, jejichž používání by se dalo „naučit“, a člověk takto vybavený by se mohl stát dalším novým historikem. Jiným důvodem, proč má nový historismus takto nejasné kontury (a proč jej tedy píšeme s malým počátečním písmenem), je podle úvodu Jonathana Boltona také fakt, že se původní novohistorické myšlenky dostaly do širšího oběhu, pronikly třeba do postkolonialistické kritiky, staly se téměř samozřejmými, neviditelnými, a proto je na čase se po nich opětovně ohlédnout a připomenout si je.

Jakkoli nebude takové ohlédnutí z již uvedených důvodů nikdy bezproblémové, chronologické řazení příspěvků, které pořadatel antologie zvolil, dovoluje čtenáři udělat si i přes omezený výběr jistou představu o vývoji nového historismu – od původních nejistot, úvah nad teoretickými otázkami, přes kritiku nového historismu až po sebejistotu, která místy jako by přerůstala v interpretační manýru či aroganci. Ta pak může vést i k faktickým nepřesnostem nebo chybám, jak na ně upozorňuje v doslovu J. Bolton na příkladu Greenblattovy eseje „Rezonance a úžas“, kde se dočteme třeba tuto větu: „V roce 1949 Rada židovské obce nabídla synagogy a jejich obsah darem československé vládě“ (s. 211). Čtenáře se zmocňuje úžas, ale nic zde nerezonuje – jen jakýsi tupý, prázdný zvuk vychází z pojetí dějin, které bezproblémově zaměňuje krádež a dar. Příkladně jeden příspěvek pak přináší ukázkou toho, že nový historismus je schopen nabídnout i vývojovou historickou perspektivu a nemusí se tedy nutně omezovat jen na synchronní řezy historickým (ať už jakkoli rozsáhlým) materiálem (Thomas W. Laqueur: „Těla, detaily a humanitářské vyprávění“).

Přestože v novém historismu nenalzáme společnou metodu, společné záměry jsou deklarovány vcelku jednoznačně, v recenzované antologii zřejmě nejpřegnantněji Louisem Montrosem („Literární studie o renesanci a předmět historie“), které je třeba brát skutečně vážně, jako příklad zodpovědnosti vůči vlastnímu snažení: „kolektivním cílem tohoto přístupu je

situovat kanonické literární texty do kontextu mnoha různorodých způsobů psaní a do vztahu k nediskursivním činnostem a institucím společenské formace, v níž byly tyto texty vytvořeny – a přitom brát v úvahu skutečnost, že tento projekt je nutně textovou konstrukcí kritiků, kteří sami rovněž představují historické subjekty“ (s. 45n.). I přes nejasnosti co do způsobu realizace takového chvalitebného projektu (nad těmi se pozastavuje Jean Howardová v eseji „Nový historismus ve studiích o renesanci“) nám zde Montrose předkládá zřejmě nejtřízlivější pohled na studium dějin (včetně těch literárních), jakého se nám v současnosti může dostat.

Z Montroseova citátu vyplývají jisté důsledky, které nejsou pro všechny literární vědce snadno přijatelné. Především se zde smazává jakákoli hodnotová hierarchie – literární kanonické texty se ocitají v doteku s naprosto okrajovými projevy písemnictví (a pro nový historismus se tak rozdíl mezi pojmy jako okraj a střed často v podstatě smazává). Pole pro zkoumání literárního vědce se v důsledku rozostření hranice mezi textem a kontextem rozrůstá téměř nekonečně – při novohistorickém čtení kulturního textu je možné spolu spojovat téměř libovolné texty, pokud tedy mezi nimi nalezneme (přihlédneme-li k novohistorickým úvahám nad rolí historika, je tento nález téměř neodlišitelný od jeho umělého vytvoření) dostatečně originální propojení či stopu stejné diskurzivní praxe nebo ideologie (v duchu marxistické *Ideologiekritik*).

Podoba námitek vůči novému historismu je vcelku lehce předvídatelná. V našem domácím prostředí pramení ta nejčastější z Mukařovského poučky (v českých akademických kruzích povýšené postupem času na axiom) o dominantnosti estetické funkce, kterou ovšem nový historismus upozaduje nebo přinejmenším staví na roveň s funkcemi či diskurzy jinými. (Doleželova kritika pak jen modernizuje příslušný slovník a zdůrazňuje odlišnost – snad i disparátnost – fikčních a historických narátivů a jimi fundovaných světů.) Ovšem ani pro historiky, doufající v nějaké nové dějiny (třeba) české literatury neskýtá nový historismus žádnou naději, protože ten povětšinou vede k řadě historií, a nikoli k historii jednotné či jediné.

Nejvhodnější postup pro studium literární historie by tak nový historismus mohl

nabízet tam, kde si uvědomujeme, že si s dominantní estetickou funkcí nevystačíme, totiž tam, kde umění bylo již při svém zrodu vedeno záměry mimoestetickými: politickými, národnostními, pedagogickými apod. Americká podoba nového historismu nalézá takovou živnou půdu (pro někoho snad poněkud překvapivě) v anglické renesanci, pro českou literární historii by podobně plodným obdobím mohlo být národní obrození. Ať už bude osud myšlenek nového historismu v českém prostředí jakýkoli, nezbyvá nám, než recenzovanou antologii doporučit čtenářově pozornosti. Teprve v ní se totiž dočte, jak je nový historismus bravurně schopen spojovat zdánlivě nespojitelné, hledat souvislosti tam, kde by je nikdo nečekal. Přinejmenším pak v antologii obsažené texty podněcují k přemýšlení, což je zároveň asi to nejlepší, co vůbec můžeme říci o jakékoli (vědecké) knize.

Miroslav Kotásek

Věčný spor realismu a idealismu v politickém myšlení

Pavel Barša: *Síla a rozum. Spor realismu a idealismu v moderním politickém myšlení*. Praha, Filosofia 2007.

Pavel Barša se ve své nové knize zabývá sporem realismu a idealismu v moderní politické filozofii. Jelikož monografií zcela zaměřených na politickou filozofii vychází u nás poskrovnu, je každá nová kniha z této oblasti vítaným přírůstkem. To platí zejména pro knihy Pavla Barši, který je u nás bezesporu jednou z nejvýznamnějších postav zabývajících se politickým myšlením a jenž vydal v této oblasti celou řadu knih a odborných studií. (*Politická teorie multikulturalismu*, Brno, CDK 1999; *Imanence a sociální pouto*, Brno, CDK 2001; *Panství člověka a touha ženy. Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem*, Praha, SLON 2002; spolu s Josefem Fulkou napsal práci *Foucault: politika a estetika*, Praha, Dokořán 2005.) Námětem práce je sice klasický problém v teorii mezinárodních vztahů, tento spor se ale dá rozšířit na politické myšlení obecně, protože idealismus a realismus spolu soupeří v celé řadě oblastí zkoumání politiky.

Barša si klade na počátku práce dva úkoly: (1) představit „protiklad mezi realismem a idealismem tak, jak se artikuloval v moderním politickém myšlení“, a (2) „zasadit ho do takového rámce, v němž se symbolické referenční body obou pozic – síla a rozum – již nebudou jevit jako alternativní principy politického jednání, nýbrž jako dva vzájemně spjaté momenty.“ (s. 7–8) Spojení obou tradic má mít podobu tří kroků. V prvním se zabývá kritikou univerzalizmu a ukazuje jeho historickou provázanost s imperialismem a univerzálním násilím. Druhý krok slouží k nahrazení dualistického univerzalizmu univerzalizmem partikularistickým, který není uzavřen v dichotomii obecné/zvláštní a nesnaží se ostatní kultury (či Jiné obecně) pohlitit. Posledním krokem je nahrazení intelektualismu prakticismem.

Podle Barši je důležité uvědomit si dvě roviny sporu realismu a idealismu. První rovina je protiklad rozum/síla, který vyjadřuje názor každého ze směrů na (ne)možnost určení rozumu jako společného jmenovatele pro pokojné lidské soužití. Na tento rozpor navazuje druhá rovina sporu, která je vyjádřena sporem mezi intelektualismem a prakticismem. Z hlediska první roviny je nutné obě tradice smířit. V případě druhého sporu Barša jasně říká, že stojí na straně prakticismu. „Aby byla schopna odpovídat na výzvy současného světa, bude se muset filosofie vzdát své snahy poměřovat sociální a politickou praxi z bezpečného teoretického odstupu a místo toho se začít chápat jako součást této praxe.“ (s. 16)

Barša nejprve probírá ve třech dlouhých kapitolách zásadní námítky Friedricha Nietzscheho, Carla Schmitta a Reinholda Niebuhra proti morálně-politickému idealismu. Všichni tito myslitelé mají jeden společný bod svých kritik: idealistická vize ukončení násilí ve vztazích mezi lidmi a státy je nemyslitelná, dokonce nebezpečná, protože se v podstatě jedná o pokračování násilí ve jménu jedné ideje. Nietzsche staví odmítnutí filozofické linie Sókratés–Platón–křesťanství na nahlednutí, že to, co prosazují (láska, pokora, oddanost atd.), jsou znaky člověka jako stádního zvířete, nikoli člověka svobodného, který se sám určuje svojí existencí. Schmitt naopak staví politiku na dichotomii přítel/nepřítel, která podle jeho názoru tvoří fundamentální jádro politiky jako takové, což nakonec vede k rezignaci na sna-

hu o mírové soužití a oslavu bojového ducha.

Zatímco Nietzsche a Schmitt vystupují proti liberalismu i demokracii (oba dva vnímají demokracii jako systém korumpující lidskou přirozenost), Niebuhr chce svoji filozofii vést v zájmu liberálně-demokratických hodnot. Odmítá všechny idealistické názory ohledně lidské povahy, neboť ji považuje za poškozenou prvotním hříchem. Všichni tři autoři pak vnímají idealistické snahy o vymýcení zla za nebezpečnou chybu, která přinese ještě více utrpení a násilí. V tomto bodě se lze oprávněně tázat, zda přílišný důraz na politickou praxi nespoutanou rozumem nepovede rovněž ke špatným výsledkům. Rovnost a rovná práva nemusejí vždy dusit svobodnou aktivitu, mohou ji také podporovat.

Následně autor probírá dva myslitele pocházející z liberálního spektra, Johna Rawlse a Jürgena Habermase. První z nich je podle Barši oprávněně terčem realistických kritik, které odmítají prosazování univerzálních hodnot jako skrytou velmocenskou politiku jednoho národa či kulturního okruhu. I když je Rawlsova pozice umírněná, nenechává nikoho na pochybách o nadřazenosti Západního světa (spolu s tzv. „slušnými státy“ dodržujícími mezinárodní právo) a jeho právu rozhodovat o správných způsobech lidského života. (Viz John Rawls, *The Law of Peoples*, Cambridge [Mass.] 1999.) Pavel Barša na mnoha místech zcela správně demaskuje snahu Západní kultury aspirující na titul *civilizace* jako důsledek evropského imperialismu. Tím autor odhaluje fakt, že každý univerzalizmus je výrazem určitého kulturního či myšlenkového okruhu a že je historicky podmíněn. To ale neznamená, že musíme rezignovat na spolupráci mezi navzájem nepřevoditelnými kulturami.

V závěru se autor snaží ukázat, že před námi stojí možnost využít proti Rawlsovi a podobným myslitelům Habermasovu filozofii komunikativní etiky a smířit ji s pluralistickým univerzalizmem Michaela Walzera, Johanna Gotlieba Herdera nebo Clifforda Geertze. Může se tak uskutečnit spojení realistické a idealistické tradice politického myšlení. Výsledkem by měl být důraz na mezikulturní dialog postavený na existenční konfrontaci jednotlivých identit a na snahu a ochotu o jejich podvracení a rekonstrukci z důvodu vlastního obohacení. „(...) evropský Západ neprošlapává cestu

emancipace neevropským společnostem. Každá z nich si musí proslapat vlastní cestu – musí založit *obecně lidskou* zkušenost osvobození ve *zvláštním idiomu* nepřeveditelném na idiomy ostatní. Bůh působí v každém partikulárním společenství nezaměnitelným způsobem.“ (s. 393) Národní a kulturní partikularismus automaticky neznamená věčný návrat násilí (realismus). Současně ale nemůžeme považovat násilí mezi lidmi a národy za pouze dočasné stadium lidstva (idealismus). Vyspělé státy nemohou porozumět ostatním kulturám (a naopak), pokud nebudou mít snahu o jejich pochopení zevnitř. Partikularismus nemusí být vždy násilný, ale může existovat v poloze *pluralistického univerzalizmu*, který hodnotí jednotlivá společenství jako projev jednoho celku, jehož hranice nejsou absolutní, ale otevřené. Není jeden rozum, ale je třeba porozumění Jinému (s. 56–57).

Na tento výklad navazuje druhá osa smíření obou filozofických tradic, která je vedena snahou o obohacení teoretického zkoumání politiky. Pokud má být filozofie alespoň částečně úspěšná ve své snaze adekvátně reagovat na změny současného světa, musí se zbavit pozice nezaujatého pozorovatele a pochopit, že bez praxe nemůže být teorie úspěšná. Barša je tedy na závěr ve shodě s Aristotelem, který pojímal nauku o politice jako *praktickou vědu*, jejíž konečným výsledkem je čin, nikoliv myšlenka. (Srov. Aristotelés, *Etika Nikomachova*, I, 1, 1095a5–6.)

Mnohé části knihy jsou velmi inspirující a některým problematikám se v recenzované knize se dostalo prvního důkladnějšího zpracování u nás (např. kapitoly o Carlu Schmittovi, Reinholdu Niebuhrvi; je třeba zmínit také výbornou interpretaci myšlení Edmunda Burka). Autor na mnoha místech uvádí zajímavé příklady, ať již z historie, nebo ze současné politiky (porovnání koncepcí politiky Václava Klause a Václava Havla, zkoumání myšlenkových důvodů druhé války v Iráku nebo náletů na Kosovo).

Jistou nevýhodou knihy je téměř naprostá převaha kritiky univerzalizmu nad výhradami vůči realismu. Idealistickým pozicím je věnováno o poznání méně prostoru, což někdy vytváří falešný dojem správnosti realistických argumentů. Barša správně ukazuje, že *síla a rozum nejsou absolutní protiklady*. V obou tradicích nacházíme významné prolínání, což lze pod-

pořít historickými příklady (Leninův internacionalismus využívající „nizkou“ realpolitik, Bushovo idealistické zdůvodnění druhé války v Zálivu). Přesto nelze zapomenout na fakt, že idealistická rétorika je často pouze zastíracím manévrem zcela opačné politiky, a nemusí být jejím zákonitým důsledkem.

Lze jistě souhlasit s tím, že partikularismus jednotlivých kultur neznamená neustálé násilí. Přesto nikdy nemůžeme mít jistotu, že se nám podaří násilí výrazně redukovat. Nezaměnitelnost jednotlivých kulturních okruhů poukazuje na jednotu lidské zkušenosti, není pouze výsledkem praxe, ale rovněž intelektuálního nahlédnutí. Prakticismus, kterým Barša navrhuje obohatit současnou politiku (i její reflexi), je značně vágní pojem a při troše snahy by se pod něj dalo vměstnat v podstatě cokoliv. Můžeme z něj odvodit kritiku Západního imperialismu nebo vůbec jakoukoli snahu nalézt jediné. To vše je naprosto legitimní. Myslím si, že argumentace tímto směrem mohla být rozvinuta do větší hloubky, tj. i na vnitropolitickou úroveň. Na druhou stranu by si to pravděpodobně vynutilo rozšíření knihy nad přípustnou úroveň.

Hlavním problémem díla je dle mého názoru způsob jeho výkladu. Kniha má vcelku jasnou strukturu, jinak se jedná spíše o probírání filozofů z jednotlivých tradic a směrů a hledání společných prvků v jejich myšlení. Někteří myslitelé (Nietzsche, Schmitt, Habermas) jsou sice pečlivě interpretováni, bohužel však bez kritického zhodnocení, ač se k jejich myšlení vztahuje celá řada odmítavých stanovisek.

Je podle mne velká škoda, že Pavel Barša rezignuje na ambicióznější pokusy o vytvoření teoretického rámce pro zkoumání podobných myslitelů, proto výklad působí místy poněkud roztříštěně. Ke konečnému výsledku by rovněž přispělo, kdyby uvedl některé návrhy, jak by se v současné politice mohlo uplatnit jím tolik žádané spojení idealistického a realistického proudu myšlení (i přesto, že se jedná o filozofickou knihu).

Nicméně jsem přesvědčen, že se jedná o kvalitní publikaci. Celou knihou se line zásadní otázka povahy rozumového poznání v politice a jeho klady a zápory, což je téma, které je vždy a pro každou epochu i kulturu relevantní. Nelze nevidět, jak se Pavel Barša stále pouští do nových a u nás neprozkoumaných oblastí politické filozofie. Doufám, že vzhledem k šíři a hloub-

ce projednávaných problémů bude nová kniha Pavla Barši znamenat hodnotný vklad do trvající debaty mezi realismem a idealismem v politickém myšlení.

Stanislav Myšička

Co o nás vědí narativy

Jiří Trávníček: *Vyprávěj mi něco... (Jak si děti osvojují příběhy)*.

Příbram a Praha, Pistorius – Olšanská a Paseka 2007.

„Jak a kdy vyprávění příběhu povstává a jak se rozvíjí? Jaké jsou jeho zdroje? Čeho se v nás dovolává? [...] Ve kterém okamžiku našeho mentálního a sociálního vývoje jsme schopni vnímat, jakož i vyprávět příběhy? Jak si příběhy osvojujeme?“ (s. 11) Tyto otázky uvozují útlou knížku brněnského literárního kritika Jiřího Trávníčka, v jejíž titulu zaznívá naléhavá večerní prosba našich potomků a mladších sourozenců: „Vyprávěj mi něco...“ V českém prostředí, kde naratologie zatím většinou nepouští pole literární, popřípadě filmové teorie, přičemž její provozovatelé se stále ještě (v potu tváře) snaží především srovnat krok se Západem, se Trávníčkova nerozsáhlá studie jeví jako cenný počín. Metodologicky chce být kniha kombinací literárněteoretických a vývojověpsychologických postupů.

Na základě konfrontace cizích poznatků – k autorovým průvodcům patří Jean Piaget, Korněj Čukovskij či americký teoretik pedagogiky Arthur Applebee – s vlastním pozorováním Trávníček konstatuje, že před tím, než děti získají narativní kompetenci, musejí si osvojit (1) prostorové, (2) sociální a (3) jazykové myšlení. Teprve pak přichází na řadu učení se myšlení narativnímu. To probíhá ve třech stádiích. V prvním je vyprávění především formou „účasti“, ve druhém slouží uspokojování zvědavosti a konečně ve třetím získává charakter „časového rámce“. Narativ se takto postupně stává součástí naší intelektuální výbavy, kognitivním nástrojem a prostředkem budování vlastní identity.

Sledujme nejprve podrobněji cestu, jíž se Trávníčkova studie ubírá.

Narativní myšlení, jež podle Trávníčka završuje mentální vývoj člověka, není myslitelné bez zvládnutí kauzality. Ta v mysli dítěte postupně nahrazuje prosto-

rové vnímání času jakožto neusouvztažného sledu situací či bodů vnímání, které tyto situace spojuje na základě vztahu příčiny a následku v sekvenci. Kauzalita jakožto jádro narativity je tak podmínkou prožitku času a samou podstatou paměti. Děti jsou samozřejmě schopny jak vnímat, tak produkovat narativy i v prekauzálním období, tj. před osmým až desátým rokem života. Jedná se však pouze o primitivní narativy ego-centrického a aditivního charakteru. To znamená, že „události jsou [v nich] spojeny na základě osobního zájmu, a ne na skutečném časovém sledu“ (Jean Piaget, *Le développement de la notion de temps chez l'enfant*, 1927; cituje Trávníček, s. 19) a jejich kompozice nemůže být jiná než „slepovaná“. Nacházení kauzálních vazeb mezi událostmi předpokládá schopnost uvědomit si intencionální povahu jednání postav, tedy schopnost vcítění. Jinak řečeno, objev kauzality představuje objev druhých a světa, jenž je na subjektu nezávislý: „Teprve schopnost vnímat jinak než singulárně dává kauzalitu.“ (s. 22) Přejít mezi těmito dvěma fázemi se samozřejmě děje poznenáhlu, jak to dosvědčují pseudokauzální či kauzálně defektní mininarativy dětí kolem pěti let. (s. 28n) Paradigmatickou roli hraje ve „stadiu účasti“ pohádka, jejíž strukturu (úvodní formule, závěrečná formule, minulý čas) děti při tvoření vlastních narativů s rostoucí důsledností napodobují. Naproti tomu při narativizaci vlastních zážitků si, upozorňuje Trávníček, zhusta nevědí rady, nejsou s to dospět k relativně uzavřenému pohádkovému tvaru. Jako posluchači pak spíše než nové příběhy preferují opakování těch starých, neboť navozují pocit jistoty a stvrzují jednak platnost hodnot pohádkami vyjadřovaných, jednak „vzájemné propojení“ mezi mluvčím (zpravidla rodičem) a posluchačem. Vyprávění se v této fázi, domnívá se spolu s J. A. Appleyardem autor, v ničem neliší od ostatních aktivit, na nichž dítě participuje. Představuje podtyp komunikace s rodiči, druh hry, formu osvojování si vnějšího světa.

Za konstitutivní rys druhého vývojového stadia (od šesti do osmi let) považuje Trávníček zvědavost, touhu dozvědět se něco nového. Narativ se „objektivizuje“, postupně začíná být nahlížen jako jazykový výtvar, jako výsledek intencionální aktivity určitého autora, je zakoušen esteticky. Role rodiče jakožto zprostředkovatele příběhů se oslabuje. Trávníček vzpomíná, jak

mu v příslušné době jedna z dcer s oblibou určovala, o čem jí má vyprávět, co má příběh obsahovat a jak by měl skončit (pochopitelně dobře). Narativ se stává něčím, co lze *ad libitum* tvarovat a měnit.

Vstup do třetí fáze osvojování si narativního myšlení je podle Trávníčka vyznačen zkušeností se smrtí, kterou nám zprostředkovávají narativy bez klamného, pohádkového happy endu, ale v podstatě i narativy vůbec. Nastavují zrcadlo lidskému životu, připomínají nám naši smrtelnost, jsou obrazem počátku i neodvratné smrti. Jak autor výstižně píše: vyprávění (narativ) o nás něco ví: „Samo ze sebe, mimo to, co je jeho tématem, nám dokáže dát jistotu spění od začátku ke konci, stejně jako jistotu toho, že toto spění má smysl.“ (s. 50) Slovy Franka Kermoda: vyprávění polidštuje čas – obdařujíc ho začátkem a koncem, vyděluje z *chronu* celek smyslu. Při čtení příběhů se tak neidentifikujeme pouze s postavami, uzavírá Jiří Trávníček, ale ještě s něčím – „se samotným vyprávěním“.

Právě v této části dostává Trávníčkův text výrazně esejistické ladění. Desátá kapitola jako by ho svým eschatologickým tématem přímo vyžadovala. Výsledek je pak mimořádně působivý, protože osobní a naléhavý. Jako celek vykazuje však práce, jejíž ambice jsou bezesporu vědecké, alespoň po mém soudu, dva závažné nedostatky.

První souvisí s metodologií. Autor kombinuje výklad založený na poznatcích jiných badatelů s prezentací vlastního výzkumu. Při bližším pohledu se však ukazuje, že o výzkum v pravém slova smyslu nejde. Trávníček v podstatě jen ilustruje a rozvíjí – bez toho, že by se je pokoušel korigovat – cizí poznatky a teze původními pozorováními. Ta jsou ovšem dost nahodilá a nesoustavná, což lze bez potíží obhájit v případě vlastních dětí, nikoli však u žáků základních škol. Když už se autor rozhodl provádět výzkum v „terénu“, proč to neudělal důsledněji? Navštívili základní školu v brněnské Milénově ulici, jak naznačuje na s. 40, pouze jednou a jinak se spolehl na údaje z druhé ruky, vzbuzuje tato skutečnost nutně rozpaky. Nebylo by bývalo smysluplnější, kdyby se autor zaměřil na jednu či více skupin dětí, sledoval jejich mentální vývoj dlouhodobě a předložil pak svůj vlastní obraz „narrativního dospívání“ podepřený množstvím metodicky shromážděných dat? Za daných

okolností lze *gros* Trávníčkovy knížky bohužel shrnout zhruba následovně: mí předchůdci mají pravdu, s dětmi (hlavně svými) jsem učinil stejnou zkušenost. Výmluvný je v tomto ohledu fakt, že tři ze čtyř tabulek, které knížka obsahuje, převzal autor od výše zmíněného Arthura Applebeeho.

Druhý problém se v našich končinách už stává tradicí. Trávníček ve své studii používá zdánlivě samozřejmé výrazy jako „příběh“, „vyprávění“, „zápletka“, „osnova“, „narativita“, „diskurzivní“ či „diskurzivita“. Uvedené výrazy naneštěstí v naratologii a příbuzných oborech, ba ani v laickém úzu (oč lépe jsou na tom takoví chemici!) nemají pouze jeden význam. Jiří Trávníček se však definováním, významovou specializací, ani vysvětlováním vzájemných vztahů mezi těmito termíny nezdržuje. Např. „vyprávění“ tak v jeho knize podle všeho označuje (1) narativní komunikát jako celek (srov. formulace typu „konstruovat vyprávění“), (2) naraci (tj. orální akt), (3) syžet či diskurz (tj. konkrétní textové ztvárnění příběhu). Uvedená víceznačnost je dobře patrná z tvrzení, že vyprávění (v třetím významu) je označujícím příběhu. (s. 14) Protože se Trávníček vyhýbá příhodnému výrazu narativ, odpoví na otázku, jak nazývat narativní znak složený z výše popsaného signifikátu a signifikantu, je nasnadě – jde opět o „vyprávění“ (1).

Příběh Trávníček právem spojuje s kauzalitou. Že se jedno bez druhého neobejde, věděl prý už E. M. Forster, jenž údajně prohlásil, že zatímco věta „Král zemřel a posléze zemřela královna“ příběh není, věta „Král zemřel, a posléze ze žalu zemřela královna“ příběh je. (s. 21) Tak za prvé, od Forstera nic nevíme, neboť ani on sám nevěděl, měl na věc pouze určitý názor, jenž se dnes může jevit jako problematický. Za druhé, Forster charakterizuje první větu přesně opačně – podle něho JDE o příběh (*story*) – kdežto druhou větu chápe jako osnovu (*plot*). Ať už ale tyto dva příklady označíme jakkoli, jisté je, že mezi nimi neexistuje žádný podstatný rozdíl. Liší se pouze co do míry explicitnosti. První věta kauzalitu pouze implikuje (srov. Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca, Cornell University Press 1978, s. 45n).

Sečteno a podtrženo, povrchní ledabylost, s níž se v knize zachází s klíčovými (a přitom nestabilními) naratologickými pojmy, je – autor promine – až odstrašující.

Narazíme zde však i na nepřesnosti jiného druhu. Lze např. tvrdit, jak se to děje v úvodní kapitole, že čtenář tvoří součást morfologie vyprávění stejně jako vypravěč či postava? (s. 11) Taková představa se může zdát na první pohled přijatelná u orálních, víceméně improvizovaných a konkrétnímu přítomnému publiku adresovaných narativů, jakými jsou pohádky, jež vypravují rodiče dětem, nikoli však u narativů literárních (psaných), které se nerodí v bezprostředním kontaktu s publikem. Ale ani v prvním případě není reálný čtenář ve skutečnosti součástí morfologie narativu. Tu tvoří *znaky* čtenáře koherující do podoby adresáta, který v případě orálních narativů odpovídá představě, kterou má vypravěč (mluvčí) o svém publiku. Pochybuji, že by si Jiří Trávniček nebyl zmíněných skutečností vědom. Proč ale potom použil tyto dva nekorelující pojmy?

Na s. 25 pro změnu stojí: „Majíce odstup, jsme nuceni zaujmout k událostem, které se před námi odehrávají, nějaké stanovisko [...] Vyprávění potřebuje získat pevné stanoviště, hledisko (*point of view*). Aby se tak stalo, je třeba v jazyce získat odstup od světa; je potřeba zaujmout pozorovatelskou roli.“ (s. 25) Nezávislá však toto stanoviště se vstupem do „pozorovatelské“ fáze spíše dítě než vyprávění (tj. narativ)? A není ostatně termín „point of view“ v naratologii už sémanticky obsazený, ba přetížený?

V souvislosti s nenarativními „vrstvami“ myšlení je samozřejmě možné zastávat názor, že „[p]ojem schematický si nemusíme [...] vyplňovat pojmem obrazným“ a že „[a]spekt prostorový (obrazný) i časový postupně z logických operací vytěšňujeme.“ (s. 55) S ohledem na existenci rozsáhlé literatury o „vtělesněnosti myšlení“ (srov. „Filozofie z masa a kostí“. Rozhovor s Georgem Lakoffem, *Aluze* 10, 2006, č. 3, s. 55–63) a roli metafory v matematickém uvažování by nicméně nebylo od věci, kdyby jej autor podložil podrobnější argumentací.

Rádoby poučená zmínka na s. 22 („Joan Lucariello, který se zabýval dětským vyprávěním ve vztahu k rozvoji vědomí, dospěl k závěru...“) působí poněkud trapně, neboť Joan Lucariellová je významná americká *psycholožka*. A pokud bychom chtěli být krapet malicherní, pak bychom mohli rovněž dodat, že studie Margaret Somersové zahrnutá do závěrečné bibliografie (s. 68) se ve skutečnosti nejmenuje „The

Narrative Construction of Identity“, nýbrž „The Narrative Constitution of Identity“ (*Theory and Society* 23, 1994, s. 605–649).

Skončit v této negativní notě by však nebylo spravedlivé. *Vyprávěj mi něco* je poutavá, chytrá a inspirativní publikace a česká naratologie jí, byť stále povytce na hřbetu jiných, opouští důvěrně známé území a vstupuje do hájemství neliterárních disciplín. Za to patří autorovi dík.

Milan Orálek

Třikrát Coetzee

J. M. Coetzee: *Pomalý muž*. Praha, Metafora 2006. Přeložila Edita Drozdová.

J. M. Coetzee: *Chlapectví*. Praha, Metafora 2007. Přeložila Drahomíra Michnová.

J. M. Coetzee: *Mládí*. Praha, Metafora 2007. Přeložila Bohumila Kučerová.

I

Spolu s André Brinkem, z jehož díla byly do češtiny ještě před rokem 1989 přeloženy čtyři romány (pátý přibyl před dvěma lety), je dvojnásobný držitel Bookerovy ceny a laureát ceny Nobelovy John Maxwell Coetzee u nás nejpřekládanějším jihoafrickým spisovatelem. A nejspíš jím i na dlouho zůstane, neboť fascinující jihoafrickou literaturu (klasiky H. Bosmana, O. Schreinerovou a T. Mofola nebo mladší prozaiky A. La Gumu, A. Patona, D. Jacobsona, D. Kuneneho aj.), známou v ČR jen z nemnoha předlistopadových počestění (J. Cope, E. Mphahlele, H. Bloom, N. Gordimerová), budou muset domácí nakladatelé a čtenáři teprve zplna objevit. Pokud však jde o Coetzeeho, už na sklonku osmdesátých let vyšel u nás poprvé jeho *Život a doba Michaela K.*, v roce 2001 strhující *Čekání na barbary* a krátce na to i vrcholný román *Hanebnost*. Nakladatelství Metafora nyní v rychlém sledu vydává Coetzeeho předposlední knihu *Pomalý muž* a dva svazky vzpomínkových próz *Chlapectví* a *Mládí*. I když mám za to, že nejde o tu nejšťastnější volbu a že by bývalo bylo lepší sáhnout po starších Coetzeeho textech, jako jsou anti-plaasroman *In the Heart of the Country* (1977) nebo postmoderní přeepis Robinsona Crusoea *Foe* (1986), zaslouží si tato neobvyklá coetzeeovská smršť bezesporu pozornost.

Adjektivum jihoafrický, které jsem použil v úvodu, vyžaduje drobné zpřesnění.

Od roku 2002 žije totiž Coetzee v jižní Austrálii a loni se stal dokonce australským občanem. Přiměla ho k emigraci osobní zkušenost s nezvladatelnou jihoafrickou kriminalitou nebo stupidní narčení *Hanebnosti* z rasismu? O tom se můžeme jen dohadovat. Podobně jako Milan Kundera se Coetzee vyhýbá vystupování na veřejnosti a rozhovory prakticky nedává. V jednom ze dvou, které poskytl krátce po udělení Nobelovy ceny, naznačil některé důvody této zdrženlivosti. Na otázku Davida Attwella, jednoho z největších znalců Coetzeeho díla, co čeká laureáta v nejbližší budoucnosti, odpověděl: „Už teď je zaplaven pozváním, aby cestoval a přednášel všude možně. Tohle mi vždycky připadalo jako jedna z těch podivnějších stránek literární slávy: prokážete své schopnosti jako spisovatel a tvůrce příběhů, a pak po vás lidé žádají, abyste pronášel proslovy a říkal jim, co si myslíte o světě.“ (*Kultur&Nöje*, <http://www.dn.se/DNet/jsp/polopoly.jsp?d=1058&a=212382>).

Stejnou nechuť chová však i k interpretaci vlastních děl, a tak jsou jeho mnohoznačné, komplikované romány, prosté autoritativních intruzí extradiegeticko-heterodiegetických vypravěčů a jejich explicitního vedení, vydány napospas exegetickým sporům. Např. „omylná filtrace“ Davida Lurieho v *Hanebnosti* tak představuje dokonalou ukázkou postupu, který Wayne Booth nazýval „neosobní vyprávění“ a který kritizoval pro morální a hodnotovou nejednoznačnost. Jak výstižně napsala jedna recenzentka, Coetzee ve zmíněné próze „*is playing his cards very close to the vest*“ (Yvonne Zipp, „He’s Slow to Win Our Affection“, *Christian Science Monitor*, 27. září 2005).

I v *Pomalém muži* používá Coetzee jediného reflektora, jehož vnímání a hodnocení světa fikce nekoriguje vypravěčský hlas. Oproti jeho jiným, podobně koncipovaným textům zde však explicitní korektiv neschází: zhmotnil se do podoby autora *alter ega*, spisovatelky Elizabeth Costellové, titulní postavy předchozí Coetzeeho knihy.

Příběh *Pomalého muže* je zasazen do australské Adelaide (kde mimochodem autor v současné době žije a vyučuje), ale Austrálie slouží spíše jen jako kulisa událostí odvíjejících se převážně v interiérech nebo v myslí hlavní postavy. Román začíná zcela coetzeeovsky – incidentem, jenž rozvrátí protagonistův pravidelný, bezpečný,

nereflektovaný život a přinutí ho nahlédnout pravou povahu vlastní situace. Šedesátiletého Paula Raymenta srazí při jízdě na kole mladý, bezohledný řidič a lékařka mu musí amputovat pravou nohu. Ještě v sanitce ho napadne jediné slovo – FRIVOLNÍ. Nejdřív mu nerozumí. Po operaci, zatímco se zotavuje na lůžku, nepohyblivý, „zpomalený“, odkázaný na pomoc sester, však spatří svůj život tak, jak jej dosud neviděl: „...*frivolní* není špatné slovo. Charakterizuje ho tak, jaký byl před tou událostí, i jaký je po ní. Pokud za celý svůj životaběh neudělal nic vysloveně špatného, neudělal ani nic dobrého. [...] *Proklouzávání světem*. [...] *Promrhaná šance*.“ (s. 21) Rayment není „pomalý“ až po nehodě, byl pomalý vždycky: laxní, nevášnivý, neangažovaný: „Milý, příjemný, mírně smyslný – tak by na něj vzpomínala Margaret McCordová a pět šest dalších žen. Milenec? Trochu jako *pejsek*?“ (s. 45) „Vášeň: neznámé teritorium, komická, ale nevyhnutelná pohroma, něco jako příušnice.“ (s. 46) Jeho životu chyběl příběh a zlomové skutky. Dokonce i v povolání fotografa jako by se odrážela Raymentova povaha – diváctví a pasivita. Je rozvedený, nemá děti, žije sám. Svět se mu během okamžiku scvrkl na jedinou místnost – nejprve nemocniční pokoj, pak vlastní byt. Protože Rayment iracionálně odmítá protězu, je nucen najmout si domácí ošetřovatelku. Do mnohem mladší chorvatské imigrantky Marijany Jokićové (téma imigrantství a domova hraje ostatně v románu významnou roli) se zamiluje. Chce ji získat, dokonce se touží stát otcem jejích dětí, synu Dragovi hodlá zaplatit studium na vojenské internátní škole.

Obraz vědomí člověka zbaveného svobody, uvrženého do stavu ponižující závislosti a osamění je palčivý i sugestivní a působí zprvu jako nakročení k rozsáhlé románové studii. Jenže ve třinácté kapitole nastává zlom. Psychologický román se mění v postmoderní metafikci, v dialogizovanou a narativizovanou reflexi psaní, fabulace a především složitého, oboustranně vyčerpávajícího, fyzicky zakoušeného vztahu autora a jeho postav.

To, že Coetzee metaepticky nevstupuje do světa svého příběhu, jako jsme toho svědky třeba u zmíněného Kundery, ani nekomentuje jednání hrdinů „sám za sebe“ (lze být ostatně v textu sám za sebe?) z pozice stvořitele, nýbrž svůj poměr k vlastnímu výtvaru „objektivizuje“ a

nechává se zastoupit Elizabeth Costellovou, je jistě příznačné. Dokonce i v obou dílech svých beletristických pamětí volí raději *Er*-formu, místo aby promlouval v první osobě.

Elizabeth Costellová zvoní u Raymentových dveří. Proč přichází? Raymentův příběh, který začala psát, ustrnul na mrtvém bodě, nikam nespěje: „Myslíte si, že jste jediný muž na světě, který si v podzimu života [...] myslí, že našel, co dosud nepoznal, totiž opravdovou lásku? Dva za penci, pane Raymente, takové románky se prodávají dva za jednu penci. Chtělo by to něco silnějšího.“ (s. 77n) Spisovatelka si ho nevybrala, on „přišel k ní“. Důvody postupně vycházejí na povrch. Především jsou si ti dva v lecčems podobní, oba jsou staří, ona má slabé srdce: „To je skoro taková vada [...] jako špatná noha.“ (s. 75) „Baba Costellová“, jak jí Rayment v duchu přezdívá, se usadí v jeho bytě, pokouší se mu rozmluvit touhu po Marijaně, a když neuspěje, pobízí ho k činu („Dopis! Další dopis! Co to je, hrajete korespondenční šachy? Nežijeme v době epistolárních románů, Paule. Běžte a navštivte ji!“ [s. 210]), nevybíravě vyvrací jeho sebeklamy. Donedávna se Rayment holil poslepu a zrcadlo v koupelně nechával zakryté kusem látky, údajně proto, že by mu každodenní pohled na sebe sama připadal narcistický. Jednalo se však spíše o nechuť k sebereflexi, k pravdivému sebehodnocení (jelikož hrdinovo jméno připomíná francouzské „vraiment“ – opravdu, skutečně, doopravdy –, vyznívá tato asociace velmi ironicky). Je symbolické, že s příchodem spisovatelky látka ze zrcadla mizí.

Costellová s hlavním hrdinou nejedná jako stvořitel s výtvořem, jako marionetář s loutkou. Snaží se ho sice vést, přemlouvá ho, aby jednal, zinscenuje podivné *rendez-vous* se slepou Marijanou, současně však jako by mu naslouchala, jako by ho nechala jednat v souladu s jeho povahou: „Znovu opakují: toto je váš příběh, ne můj. Ve chvíli, kdy se ho rozhodnete vzít do svých rukou, vytratím se.“ (s. 93) Protagonista se ostatně jejím intervencím vzpírá, snaží se žít podle svého. Válka mezi netrpělivou spisovatelkou a jejím zpěčujícím se, neaktivním, podrážděným hrdinou („Roztočte to, Paule. Uvidíte, čeho jste schopen. [...] Abyste byl hoden použití do knihy. Jako Alonso nebo Ema. Buďte velký, Paule. Žijte jako hrdina. [...] Buďte hlavní postavou. Proč by jinak stálo za to žít?“ [s. 211]) nebo

jinak řečeno napětí mezi Raymentovou „stvořeností“ a autonomií působí často komicky. O tom, že Rayment není jen loutkou v rukou autorky (Je ostatně tento výraz v kontextu *Pomalého muže*, jenž koncept autorství jakožto absolutní vlády nad vlastními příběhy a jejich hrdiny problematizuje, vůbec na místě?), svědčí např. fakt, že když Costellová usne, může on bdít: „Spisovatelka spí, postava bloumá kolem a hledá, čím by se zabavila. Kvalitní vtip, jen tam naneštěstí není nikdo, kdo by jej ocenil.“ (s. 220) Jindy má zase Rayment sto chutí učinit jejímu vměšování přítrž: „Sevře pevněji berlu. Kdyby to byla pořádná, starodávná berla z jasanového nebo blahovičnickového dřeva, a ne z hliníku, praštil by jí tu starou bábu po hlavě, a ještě jednou a ještě jednou, tolikrát, kolikrát by bylo třeba, dokud by neležela mrtvá u jeho nohou a koberec nenasákl její krví, ať by si s ním potom dělali, co by chtěli.“ (s. 85) Postupem času Costellová chátará, takřka nejí, hubne a když ji Rayment vykáže z domu, přespává v parku. Psaní příběhů, osudy postav, to je posedlost, které spisovatelka obětuje zdraví, k níž se upíná i na samém sklonku života, bezmála *in extremis*. V závěru se zdá, že Rayment nepotřebuje Costellovou, nýbrž ona jeho. Autorka a protagonista jsou intimně spjati, jako originál a obraz v zrcadle: „A nějakým způsobem, tak obskurním a spletitým, že se mysl brání nad tím hloubat, jsou potřeba být milován a potřeba psát příběh [...] spojeny.“ (s. 219) A proč nakonec nezažhnout do hry zrcadel i samotného Coetzeho, stárnoucího, bilancujícího spisovatele?

Costellové úsilí přimět Raymenta jednat, porvat se s handicapem, nakonec nikam nevede. Ručně poháněné kolo, které pro něj Jokićovi společně vyrobili a na kterém spisovatelce připomíná dona Quijota, odmítá Paul Rayment stejně, jako odmítl protězu – jako pouhou parodii toho, co bylo.

Jestliže úvodní analýza Raymentova nitra měla sílu a přesvědčivost dostačující k tomu, aby se vyvinula v samostatnou knihu, druhou část románu zcela opanuje Costellová a její dialogy či hádky s protagonistou. Linie Raymentova vztahu k Marijaně a její rodině atrofuje do banálna, jež v první části pouze probublávalo. Metafikce požívá fikci. A tak, myslím, nelze souhlasit s americkou spisovatelkou Sarah Emily Miano, která v deníku *The Times* charakte-

rizovala *Pomalého muže* jako „fantastickou ukázkou dvojité expozice“ („*Slow Man* by J. M. Coetzee“, *The Times*, 3. září 2005). Spíš se zdá, jako by tu šlo o dvě různé knihy.

II

Coetzeeho pradědeček Baltazar du Biel přišel do Jižní Afriky z Německa. Byl to velmi zbožný muž (trochu blázen, povídá se mezi příbuznými), který dokonce napsal knihu o svém duchovním osvícení. Jeho dcera Annie, Johnova teta, věnovala tomuto dílu většinu života: nejdřív je překládala do afrikánštiny, pak z úspor zaplatila jeho vysazení, svázání a vydání. A protože žádný knihkupec nechtěl dát takovou knihu do prodeje, snažila se ji dokonce sama podomně prodávat. Moc úspěšná nebyla, a tak valná část nákladu zůstala až do konce Anniiných dnů uskladněna v jejím staropannenském bytě ve Stellenboschi. Na tetině pohřbu se čtrnáctiletý John na tu spoustu nedotčených exemplářů knihy *Ewige Genesing* (Věčné vyléčení) rozpomene: „[N]a ty knihy nikdo ani nepomyslel, snad jen teta sama; na ty knihy, které nikdo nikdy nebude číst; a teď teta Annie leží v dešti a čeká, až si někdo najde čas, aby ji pohřbil. Je to na něm, aby na ně myslel. Jak je všechny uchová v hlavě, všechny ty lidi, všechny ty příběhy? A když si je nebude pamatovat on, tak kdo?“ (s. 159) Citovanými slovy končí první z Coetzeeho vzpomínkových próz. *Chlapectví* – nejen román, ale i sama tato životní etapa – se tak uzavírá motivem smrti, nečtených, zapomenutých knih, jimž kdosi obětoval celý život, motivem času požírajícího příběhy a knihy, a v neposlední řadě motivem paměti, která dokáže čas odolat. Čím jiným jsou pak tyto pocity končícího se chlapectví, než skrytou výzvou k psaní?

Obě prózy pokrývají poměrně krátká, ale významná období Johnova života. Tématem první z nich je chlapcovo hledání identity v bludišti rodinných, společenských, politických, etnických a rasových vztahů. Čteme tak o Johnově oidipovské fázi fixace na matku, již se snaží zhostit, a nenávisti k otci přerůstající v pohrdání. O jihoafrické škole založené na násilí: „V jeho škole má každý učitel i učitelka rákosku a můžou ji použít, kdy se jim zlíbí.“ (s. 12) O vratké búrské rasové a dějinné mytologii. O antisemitismu a brutaliště afrikánských spolužáků. O prvních záchvěvech sexuality (s homoerotickými

podtóny). O pocitech trapnosti a hanby z ponížení černých Afričanů i bolesti nad bídou dětí ulice. O Johnově pravidelném prázdninovém vytržení na farmě otcových příbuzných v *Karoo*, kam ale nikdy nebude patřit: „Musí odejít na farmu, protože na světě neexistuje místo, které miluje víc nebo o kterém by si dovedl představit, že by ho miloval víc.“ (s. 81); i o ne zcela uvědomovaném traumatu ze zabíjení zvířat, které se v budoucnu stane jedním z Coetzeeho velkých témat. A konečně o víceznačném rozhodnutí být „Angličanem“: „Existuje také jakýsi styl chování společný pro Afrikance – neurvalost, nesmlouvavost a ruku v ruce s tím jdoucí hrozba fyzického násilí [...], se kterým se neztotožňuje a vlastně se mu vyhýbá. Svůj jazyk používají jako golfovou hůl, kterou se brání nepříteli. [...] Je nemyslitelné, aby jej někdy mezi ně zařadili: rozdrtili by ho, zabili v něm ducha.“ (s. 121)

Stejně naléhavé, v typickém coetzeeovském prezentu napsané *Mládí* je naproti tomu příběhem Johnova tápavého zrání, zprávou o konfliktu ideálního s možným, vyznáním ze směšné mladické závislosti na idejích básnických vzorů. Po studiích matematiky a angličtiny na univerzitě v Kapském Městě odchází John do Londýna s touhou postavit se materiálně na vlastní nohy a „stát se básníkem“. Přestože na počátku románu zoufale toužil opustit Jižní Afriku s jejími neřešitelnými rasovými rozpory a provincialismem („*Budou ještě zítra odplouvat lodě?* – to je jeho jediná myšlenka. *Musím se odtud dostat, než bude příliš pozdě!*“ [s. 43]), později v čítárně Britského muzea hltá knihy o dobrodružných výpravách do srdce Jižní Afriky a cítí, že „je to jeho země, země jeho srdce“ (s. 147). Jde však o jinou Jižní Afriku, „Jižní Afrik[u] starých časů“ (tamtéž), zemi, kterou za pár let, kdy už nadobro upustí od psaní básní, učiní dějištěm i tématem jedné ze dvou novel své literární prvotiny *Dusklands* (1974). Z víry ve vyčtené pravdy o životě, lásce a umění John během londýnského pobytu vystřízliví jen zpola. Jestliže až dosud se ze všech sil snažil všechny své špatnosti a pochybení ospravedlňovat tím, že na něho jako umělce platí jiná měřítká než na „normální smrtelníky“ a že dobří lidé jsou neskonale nudní, takže nemohou nic velkého vytvořit, teď už si tím sice tak jistý není, romantická teorie o básníkovi jako tvoru, jemuž je dovoleno vše, nad ním však svou moc zcela neztratila: „Toto

ospravedlnění ho ani na okamžik neuspokojí. Je to jen konstrukce [...] A pokud bude nadále tvrdit, že podobně jako spaní s Astrid a jejím medvídkem bylo poznáváním morální špíny, tak vznášení sebeospravedlňujících lží na vlastní obhajobu je poznáváním intelektuální špíny, pak se ta konstrukce stane jen ještě nižší a zavrhováníhodnější. Neexistuje nic, co by mohl uvést na svou omluvu [...] Přijít na to, co je správné, co by měl udělat, není nic těžkého. [...] Brzdí ho pouze otázka, zda by mohl i nadále zůstat básníkem, až bude dělat tu správnou věc. [...] Dělat správné věci je nudné. A tak je ve slepé uličce: raději bude špatný než nudný a nemá žádnou úctu k osobě, která bude raději špatná než dobrá.“ (s. 172) I celá kniha tak končí v *cul-de-sac*, rezignací a bez stopy naděje. Odražením ode dna je až Coetzeeho další život.

Všechny tři recenzované tituly mají v českém vydání jednotný sympatický design a jsou redakčně celkem dobře připraveny. Nemohu sice překlady podrobně srovnat s originálem, na první pohled však působí uspokojivě. (Námítka, že Coetzeeho jazyk a styl přece není příliš obtížný, neobstojí. Zprznit se dá totiž úplně všechno – a leccjak. Stačí připomenout lapsy, jichž se, s vydatnou pomocí redaktorů, dopustila překladatelka *Hanebnosti*, jinak též vysokoškolská pedagožka–anglistka. Např. okouzující obrat „mírně těhotná“ [v originále „slightly pregnant“] nebo vynechávky slov a vět odpovídající úhrnem asi deseti procentům původního textu [srov. František Schilla, „Osud horší než znásilnění“, *Britské listy* 19. 9. 2005, <http://britske-listy.cz/art/25060.html>] se zapsaly zlatým písmem do dějin českého „překlada“.) Několik drobných chyb jsem nicméně objevil, což celkově příznivý dojem poněkud kalí. Na s. 25 v *Mládí* tlumočí Bohumila Kučerová formulaci „There is a lesson for him in that, driven home on every page of their poetry“ (*Youth*, New York, Viking Adult 2002, s. 20) formulací „I pro něho je v tom ponaučení, neboť každá stránka jejich poezie ho přivádí domů“. Nemohu si pomoci, ale připadá mi to zoufale doslovné. Dal bych přednost volnějšímu „Každá stránka jejich poezie mu přináší jasné poučení“ nebo něčemu v tomto duchu. Na chybnou a matoucí doslovnost narážíme i na s. 114 téže knihy, kde se idiomatické „He will be sent to Coventry“ (originál, s. 106) (tj. něco na způsob „Už o něj ani okem nezavádí“,

„Vykašlou se na něho“, „Budou ho ignorovat“, „Otočí se k němu zády“ apod.), překládá naprosto scestně jako „Pošlou ho do Coventry“.

Nakonec si dovolím polemizovat se způsobem, jímž Edita Drozdová vyřešila jeden překladatelský problém v *Pomalém muži*. Jedná se o převod promluv Chorvatky Marijany Jokićové a jejího muže Miroslava. Negramatickou angličtinu originálu tlumočí Drozdová podivnou a – jak mi potvrdil kolega z redakce, absolvent záhřebské univerzity – naprosto umělou a nereálnou směsicí češtiny a chorvatštiny. Porovnejme namátkou vybraný úryvek z anglické a „české“ verze:

„No, of course, is not bush, is Aboriginal people. But I talk about Europe, what they say in Europe. Bush, then Captain Cook, then immigrants – where is history, they say?“ (*Slow Man*, New York, Viking Adult 2005, s. 49)

„Ne siguro, neje to samo buš, to domorodci, aboriginove. Ali govorim o Evropi. Buš, poslije kapitan Cook, poslije emigranti – kde se nalazi povijest?“ (český překlad, s. 48)

Výsledek je nejen nepravděpodobný, ale hlavně málo srozumitelný, což vůbec neodpovídá vypravěčovu popisu: „Mluví rychlou, celkem srozumitelnou, slovansky změkčenou australskou angličtinou.“ (s. 29) Problém snad netkví v samotném nápadu využít při překladu chorvatštinu, ale spíše v míře kroatizace. Řeknu-li to bez servítků, překladatelka a její rádkyně to uhranuly originalitou své invence poněkud přehnaly. Miroslav se navíc v poslední kapitole najednou vyjadřuje úplně bez chyb – že by se během krátké doby v angličtině o tolik zdokonalil?

Poněkud rozpačitě působí rovněž anotace na přebalu *Pomalého muže*, která obsah románu značně zkresluje. Funkce zmíněného paratextu nespočívá, pravda, v tom, poskytnout čtenáři vyčerpávající dějové resumé, falešná očekávání by však přece jen vzbuzovat neměl. Na záložce *Mládí* se pro změnu píše, že se „vypravěč a hlavní hrdina v jedné osobě“ přestěhuje do Londýna. Představa, že by se vypravěč mohl někam stěhovat, je dost zvláštní. Ani v homodiegetických narativách, k nimž se jak *Chlapectví*, tak *Mládí* navzdory třetí osobě řadí, vypravěče a postavu ztotož-

ňovat nelze. I kdybychom vypravěče podle Genettovy rovnice pro faktuální narativy identifikovali s autorem J. M. Coetzeeem, napětí mezi tím, kdo z časového odstupu vypráví, a tím, kdo žije, které se projevuje např. v následujících dvou citátech, tím samozřejmě nezmizí:

Ale není úplně nevědomý. Ví, jak děti přicházejí na svět. Narodí se mamince ze zadku, krásné, čisté a bílé. Tak mu to matka už dávno vysvětlila, ještě když byl malý. (Chlapectví, s. 59)

Nicméně naslouchá Jacqueline s co největší trpělivostí. Je muž a ona je žena; poskytla mu rozkoš a on za to musí zaplatit; má pocit, že tak to prostě ve vztazích chodí. (Mládí, s. 20)

V prvním případě náleží perspektiva zjevně třináctiletému chlapci. Druhý úryvek tlumočí náhled dvacetiletého Johna, jehož názory na milenecký vztah mezi mužem a ženou jsou zatím nezralé, ovlivněné díly jeho oblíbených básníků. Mezi Coetzeeem 1 a Coetzeeem 2 zeje časová, prostorová, a tudíž i vědomostní a emocionální mezera.

Jako poslední nechť zazní připomínka ryze gramatická, již bych si odpustil, kdyby se dotyčný šotek nebyl vyskytl na tak exponovaném místě. Goethovské motto na páté straně českého vydání *Mládí* ve věrném přepisu zní: „Kdo chce básníkovi rozuměti, musí do básníkovi země jíti.“ Ale tento drobný kaz není než osamělá piha na tváři jinak milované osoby.

Milan Orálek