

Volnost je klíč

**Adam Borzič: *Rozevírání*.
Praha, Dauphin 2011.**

Adam Borzič (nar. 1978) je spoluzakladatelem skupiny *Fantasía*. Borzič, Kamil Bouška a Petr Řehák v nakladatelství Dauphin společně vydali roku 2008 eponymní knihu. V roce 2011 vydal Bouška debutovou sbírku *Oheň po slavnosti* a Borzič představil své/svá *Rozevírání*.

Rozevírání tvoří tři oddíly: „Rozevírání“, „Teorie barev“ a „Exekuce sluncí“. Oddíl první je řekněme vstupním medailonem. Má velkou razanci dikce, výrazu i proklamací. (Razanci ale ne vždy uvěřitelnou.) „Vyjdu z nemocničního pokoje / a vyplážnu na dějiny napuchlý jazyk. / Vidím to. Vidím změny. / Jsem vidoucí. // Neomlouvám se.“ Borzič chce vidět, ale už říká, že vidí. Rozevírá oči, rozevírá paže, rozevírá se světu, hledaje. „Dám psům to jejich. [...] Rozdám soukromý majetek. / Rozbiju všechny modly. [...] Věřím ohni, který se šíří / z osmahlé Kristovy hrudi. / Miluji jeho fusanec.“ Chce být veden Kristem, ale privátně, ne svazován dogmaty. Je plný očekávání, teď, teď už se musí něco stát. „Chce to úder. Tlesknutí srdce. [...] Prostor pěstí nerozrazíš. / Vystřel z lásky!“ Vidí: „kontinenty krys, / krátery hladu, pohoří úzkostí“. Nelze stát rozkročen na protilehlých březích rozevírající se propasti „našeho kapitalistického ráje“, „našeho apokalyptického věku“, „země lidí“. Je třeba zabít iluze. Totiž: je třeba zabít iluze? „Jsem zpítý možností.“ Žít a (privátně) konat, mluvit a psát. (Ve třetím oddílu čteme: „Naslouchá a vidí. / Vidí a koná.“) „Já, archetypický člověk.“ Objevovat, osvobodit se, věřit „tiché slávě srdce“, přeříznout mříže, přebíjet „hady v mém srdci“, zbavit se/zbavovat se pout (není to jednorázový akt) a rozevřít se/rozevírat se. Ku pomoci může být láska, víra.

„Vejdi, mé srdce, do slepice, / skoč do červivých útrob skepse / a přetav je v pruty zlata.“ Již dříve dával Borzič najevo, že patos vnímá jako cennou možnost. Srdce, slunce, krev. Srdce ve slunci. Krev, již

(mimo jiné) nelze nevidět. Podstatným motivem sbírky je maska. Předstírat, že nevidím? Předstírat, že vidím? Lze se zbavit masek?

„Zamřížované okno posedla / pornografie touhy. / Némé planety kolem krouží, / jako by jim v ohryzku přistál disk / slunce v soudním taláru.“ Borzič je svým způsobem mystik. Hledač, mířící za sluncem, za světlem/Světlem, snažící se uchopit vesmír. Mikrokosmos, ale také makrokosmos. Přeneseme-li se obloukem do oddílu třetího, setkáváme se s Giordanem Brunem, Tommasem Campanellou, Paracelsem. Inspiromat, výběr z jakéhosi pantheonu odlišných, propast čtyř až pěti staletí. Muži-neklidní hledači, otevírající nové prostory (rozevírání, stojící na počátku pohybů, revolucí), vidoucí rebelové, jimž hvězdy, Slunce/slunce byly upírány, podle názvu oddílu exekvovány. Zvláště tedy Brunovi. Nicméně Campanella tady má místo už jen díky své sluneční utopii. (Byť o sto let starší vize Thomase Mora je nesporně lepší. More byl ovšem právník, politik a pragmatik, nikoli snílek; na okraj: jeho život ukončila exekuce.) Zařazení Paracelsa vnímám mimo jiné z pohledu jeho pojetí člověka jako mikrokosmu, což je téma, které Borzič opakovaně variuje. „V hrudi se mi líhne slunce. / Vnitřkem mi protéká moře. / Slunce se houpe v lodce.“ – Zřetelný je důraz na fakt, že volnost a myšlení není možné exekvovat. „Volnost je klíč.“

Druhou část sbírky tvoří „Teorie barev“. Čern, červeň (publikovaná již v souboru *Fantasía*) a modř. Tři rozmáchlé, přitom koncentrované a dynamické skladby s širokodechým veršem (dodejme, že abychom viděli (!) na některých stranách [19, 39, 41, 45 či 51] počátek (!) veršů, musíme vazbu hodně rozevírat (!) – záměr?) a četnými přerývkami a mezerami. Temnota, krev („kolik černě v krvi“) – a zářivé nebe, vzdálené i na dosah. Barevná škála *Rozevírání*.

Specifickou složkou Borzičových textů je gesto provokativní. Například taková představa Puškina, který ho po nocích svléká a maže mu „prdel / husím sádlem“.

To ovšem odpovídá soudobé realitě, v níž na sebe lze provokací úspěšně upozornit. Konvenuje to také s realitou, jíž je sexualita podstatným, charakteristickým rysem. Sexualita a podle Borziče i erotika. „Přichází erotická doba.“ Erotické motivy se ve sbírce objevují, nestrhávají na sebe ovšem samoučelně a zbytečně pozornost a nepřinášejí ani lacinou možnost rozvíjení motivu rozevírání. Slast a sexualita bez zapírání, tělesnost jako přirozená součást bytí.

Takto vystavěný celek je působivý: vnímáme, co chce Borzič vyjádřit, vnímáme jeho koncept. Při detailním pohledu na stavební prvky ale čtenář nejednou váhá. Mnohým Borzičovým veršům například vládne surreálná obraznost, v jedné z básní příznačně čteme: „v mé hlavě, / uvyklé vroucímu oleji představ / a šílené kombinatorice“. Ne vždy ale čtenáře, domnívám se, může zde nabízená obraznost zasáhnout, ztrácí se koncentrace a zůstává jen nefunkční slovní hmota. Někdy se také přidávají postradatelná, škrtatelná klišé. O ne vždy uvěřitelných gestech již byla řeč.

Tím chlapeckým gestem rozevírání se mi při četbě připomínal hlas Jiřího Wolкера (v době vydání sbírky bylo Borzičovi „už“ třiatřicet). Mám-li zmínit kontext současné české poezie, angažovanost, potažmo vírou v básnické slovo, ale třeba i aktuálností (zaslouží si například Pavel Bém takové zvětšení?) mi Borzič připomíná, a vnucuje se to, Lubora Kasala, kterého od ledna 2013 vystřídal v šéfredatorském křesle ve Tvaru. Adam Borzič je ale hlasem nesporně svým, nezaměnitelným. Jistě, jeho *Rozevírání* nebude počátkem pohybu či dokonce nějaké revoluce, a to ani v české poezii. Je ale zřetelným znamením básníka.

„Vždyť básník je lékařem všech. // Co všechno je třeba smísit. / Hněv a mír. / Meluzínu a Otčenáš. / Smích i pláč v ozvěnách.“ Víra v básnické slovo je chvályhodná. V době, kdy se do poštovních schránek tak často a zdarma (!) dostávají všemožná barevná a lesklá sdělení, je třeba vzít zavděk i třemi stovkami široké veřejnosti v podstatě skrytého nákladu *Rozevírání* Adama Borziče.

Ať už nás osloví Borzič nebo někdo jiný: vizme. A hledejme v sobě cestu, jak konat.

Petr Odehnal

O tatínkovi chaoticky

Arnošt Goldflam: *Tata a jeho syn*. Praha, Sefer 2012.

Současný renomovaný dramatik Arnošt Goldflam (*1946), spjatý především se scénou brněnského HaDivadla, se v poslední době kontinuálně věnuje rovněž prozaické tvorbě. Znamější jsou pravděpodobně jeho prózy určené dětskému čtenáři, na prvním místě soubor autorských pohádek *Tatínek není k zahazení* z roku 2004, za nějž autor o rok později získal cenu Magnesia Litera v kategorii literatura pro děti a mládež. Pohádky, jež údajně vznikly z prosté potřeby vyprávět vlastním dětem originální příběhy před spaním, se setkaly se čtenářským úspěchem, proto bylo připraveno jejich volné pokračování v podobě knih *Tatínek 002 – pohádky pro celou rodinu* (2006) a *Sny na dobrou noc* (2012). Poněkud stranou zůstala odlišně koncipovaná kniha *Standa a dům hrůzy* vydaná v roce 2008, jejíž skvostný výtvarný doprovod vytvořila přední knižní ilustrátorka a autorka komiksů Lucie Lomová.

Upozorňuji na tuto prózu rovněž z toho důvodu, že titulní protagonista vystupuje i v nejednom prozaickém textu určeném pro dospělé. Některé z nich byly nejprve publikovány časopisecky v *Židovské ročence* a Goldflam z nich sestavil tři povídkové soubory, jichž se shodně ujalo nakladatelství Sefer. Po útlejších svazcích *Pořád o jednom a jiném (povídky)* (2003) a *Osudy a jejich pán (a jiné povídky)* (2005) následoval loni obsáhlejší titul *Tata a jeho syn*. Ústředním hrdinou dvou starších knih je většinou krajně nepraktický dospívající chlapec či muž, který prožívá tragikomické situace a příhody. V nejstarším souboru nacházíme Standu ve dvou centrálních povídkách, ve druhém vytvářejí „standovské“ texty jakýsi rámeček, když jsou zařazeny na úvod, doprostřed a na závěr souboru. Můžeme tedy v Goldflamově povídkové tvorbě vysledovat jistou tendenci k skladebnosti a vzájemně provázanosti jednotlivých čísel, což je plně rozvinuto v poslední prozaické knize. Ta již svým titulem předznamenává, že tentokrát nepůjde o pouhé sebrání a seřazení samostatných textů, ale o vskutku komponovaný cyklus povídek.

Na obálce Goldflamovy knihy je umístěna nejspíš autentická fotka zachycující autora coby malého chlapce a jeho

otce na břehu řeky. Kombinace takové dvojice a přírodní scenerie nemůže nepřipomenout povídky Oty Pavla, k nimž má podle mého názoru odkazovat již samotný název souboru. Na přední klopě je pak Goldflamův humor přirovnáván k poetice dalšího velikána českožidovské literatury Karla Poláčka. Autor se tedy prostřednictvím explicitního vyjádření a indicií ocitá ve vskutku vznešené společnosti a jeho texty ve mně tím víc probouzejí zvědavost, zda je toto sousedství oprávněné. Velkoryse promíjím redakční nepozornost uvádějící počet povídek třináct, když ve skutečnosti jich je hned o čtyři více, a otvírám knihu, abych si svoje předpoklady získané jejím důkladným „ohmatáním“ potvrdil či vyvrátil.

Vstupní povídka s názvem „Tak to bylo... úplně přesně“ ve mně pocit promyšlené kompozice cyklu jen utvrzuje; má charakter prologu a představuje expozici dvou ústředních postav, tedy otce a jeho syna Richarda, kterému rodič nefekne jinak než „Rišo“. Zároveň text slouží jako předzvěst tragikomických příhod, jež mají ti dva prožít; poukazuje totiž na jejich charakterovou odlišnost a rozdílné názory, nevyložitelné výhradně jejich generačními rozdíly, na nichž bude komika většiny následujících povídek založena. Protagonistův tatínek představuje typ poněkud egoistického a panovačného muže, přesvědčeného o tom, že všemu rozumí nejlépe. Svůj patent na pravdu přitom vnucuje svému okolí, aniž by se kolikrát ohlížel na city a potřeby svých bližních, a – viděno objektivně – nejednou se uchyluje i k jejich citovému vydírání. Tak je tomu v druhé povídce nazvané „Jednou s tatem na procházce“, v níž se od pětiletého syna urputně dožaduje vyznání chlapcovy lásky k němu.

Ona bezohlednost a popudlivost, s níž se obrací především ke svým bratrům (z nichž jeden se jmenuje Standa), neumožňuje čtenáři přistupovat k „tatovi“ pozitivně, spíše naopak. Jedině synova skutečná, a nikoliv vynucená láska a pochopení, s jakou na svého otce pohlíží, nám dovoluje vnímat jeho činy nejen jako manýry neústupného sobce, hypochondra či sebelítostivého zarputilce. Ke zjemnění tatínkovy letory slouží rovněž skutečnost, že ve většině příběhů vystupuje již jako devadesátiletý a svým způsobem směšný stařec, s nímž prostě nelze nesoucí. Obzvláště s ohledem na životní zkušenosti, jakými musel projít: přežil holocaust,

z důvodu manželčiny smrti se musel sám postarat o děti, za komunistické totality čelil neustálým profesním ústrkům. Ve srovnání s „tatínkovskými“ povídkami Oty Pavla tedy Goldflam nepodává idealizovaný obraz svého rodiče, ani zdaleka ovšem nelíčí jeho chování jako vrtochy stáří. Z jeho podání lze vyrozumět hluboké pochopení otcovy osobnosti, jemuž je třeba dát vždy za pravdu, potvrdit jeho (leckdy namlouvané) vítězství nad bratrem či úředníkem, aby nedošlo ke zbytečnému konfliktu. Ke konfliktu se zestárlým otcem, který, ač to nerad dává najevo, je si velmi dobře vědom synovy nepostradatelnosti. Ona diference ve ztvárnění autorových otců u Pavla a Goldflama zcela jistě souvisí s věkem protagonistů: zatímco Pavel se vrací do doby svého dětství, již navzdory našemu historickému povědomí o druhé světové válce idealizuje, Goldflam nabízí střízlivý a „objektivnější“ pohled na otcovu postavu, neboť sám vystupuje (respektive jeho alter ego Riša) již jako muž středního věku.

Při srovnání s povídkovými knihami Oty Pavla ještě na chvíli zůstaneme. Poměříme-li oba autory uměleckými prostředky a způsoby kompoziční výstavby prozaického cyklu, nezbývá než konstatovat Goldflamovo neumětelství. Autor totiž zvolil víceméně nahodilé a zaměnitelné pořadí povídek bez ohledu na způsob vyprávění, postavu protagonisty či věk titulního hrdiny. Povídky zkrátka nepodávají peripetie vztahu otce a syna chronologicky, jak by se dalo očekávat, dokonce nejednou pojednávají o postavě, jež nemá s ústřední dvojicí takřka nic společného („Nevlastní sestra“), jindy zase zobrazují scény, jichž se Riša nemohl zúčastnit, proto je autor nucen volit přesmyk do formy („Tata a jeho bratr Milan“). Pro autorovu nedůslednost svědčí rovněž to, že některá fakta fikčního světa jsou podávána opakovaně, jako by se začínalo od začátku, případně jsou zmíněna jaksi opožděně, ač v předchozích povídkách by jejich konstatování bylo adekvátnější (například bratr Milan vystupuje hned ve třetí povídce, avšak teprve v polovině souboru se dozvíme, že tatínek měl čtyři bratry). Stejně tak by se dalo namítnout, že zatímco některé příběhy referují o jedinečné události, jiné poukazují na otcovy způsoby jednání obecněji a chybí jim dějový spád, o pointě ani nemluvě.

Otázka, kterou si každý recenzent nejnovější Goldflamovy knihy musí položit,

zní, co tím vlastně autor sledoval. Budu-li ctít sympatie k výtečnému dramatikovi a příležitostnému herci, který se umí zasmát sám sobě, odpovím, že chtěl podat co nejkomplexnější a nejbarvitější umělecký obraz svého otce. Vždyť lidské poznání se vždy skládá z nahromaděných detailů, jež do naší mysli vstupují bez řádu a souvislostí, teprve z nich si vytváříme povědomí o věci či osobě. Přijmu-li roli literárního kritika, povinnost mi velí nehledat výmluvy a použít spojení „umělecký neúspěch“. Domnívám se totiž, že Goldflam nad zařazením jednotlivých povídek nikterak neuvažoval a bohužel mu neporadil ani nakladatelský redaktor. Střípkům z „tatova“ života se tak nedostalo vyššího uměleckého řádu a zůstala jen beztvářá mozaika.

Erik Gilk

Když nejde o život...

Emmanuel Guibert – Didier Lefèvre – Frédéric Lemerrier: *Fotograf*. Praha, Meander 2012. Přeložila Alena Jurion.

Emmanuel Guibert je francouzský komiksový tvůrce, který v České republice není autorem neznámým. V roce 2010 vyšla v nakladatelství Meander jeho komiksová trilogie *Alanova válka*. Jde o dokumentární grafickou novelu zachycující osudy Guibertova přítele na konci 2. světové války. Autory knihy *Fotograf* pojí či pojily přátelské svazky. Guibert a Lefèvre bydleli v mládí vedle sebe, Lemerrier s Guibertem se seznámili na pařížské l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs.

Vypravěčem dokumentární grafické novely, či chcete-li docukomiksu, je fotograf Didier Lefèvre, jehož úkolem je nafotit reportáž z mise Lékařů bez hranic v Afghánistánu v roce 1986. Země je ve válce, vládní komunistické vojsko s veletím v Kábulu podporuje sovětská okupační armáda. Na druhé straně stojí afghánští mudžáhidové. Cílem mise je dostat se do polní nemocnice na severovýchodě Afghánistánu a založit zde nemocnici další. Jelikož silnice kontrolují vládní vojska, je vypravěna karavana, která putuje mimo hlavní cesty přes několik horských průsmyků. Její součástí je i Lefèvre.

Lefévrovy fotografie jsou v knize doplněny komiksovými okénky Emmanuela

Guiberta, která následně koloroval a graficky upravil Frédéric Lemerrier. Na první pohled by se mohlo zdát, že fotografie budou působit rušivě a nemohou s komiksem tvořit kompaktní celek, opak je však pravdou. Ve chvílích, kdy je foto-graf nezbytnou součástí děje či z nějakého důvodu nemůže scénu zdokumentovat, přichází Guibertův komiks a doplňuje tak čtenáři potřebné informace. Jednotlivé fotografie pak umně dokreslují aktuální atmosféru. Velikost komiksových okének i fotografií se přizpůsobuje obsahu. U fotografií je to místy na škodu, jelikož čtenář se musí snažit, aby poznal, co přesně se na nich odehrává. Co se týče jazyka, dialogy mezi postavami jsou v hovorové češtině, naopak komentáře k jednotlivým fotografiím a komiksovým okénkům jsou psány spisovným jazykem. To nejenže napomáhá orientaci v textu, ale také přibližuje povahu jednotlivých postav.

Za velkou výsadu knihy považuji zdařile vykreslenou drsnost země, ve které se hlavní hrdina ocitá. Dojem všudypřítomného boje o přežití navozují fotografie krajiny i detaily z fotografova vyprávění. Dozvídáme se tak, že „[t]ady hodně raněných dětí nepláče. Když je to bolí, sténají, ale to je vše. Na tvrdé poměry jsou zvyklí odmala.“ (s. 118) Též otázky života a smrti Afghánci vnímají odlišně než lidé ze Západu: „Když mámě vrátíš mrtvý dítě – jako se to stalo mně – a ona ti na oplátku strčí do dlaně uzlíček s několika ořechy a řekne ti: ‚Děkuju, díky vám je teď připravený jít k Alláhovi...‘.“ (s. 59) Sám fotografův příběh se v závěru stává bojem o holé přežití. Lefèvre zůstává opuštěný v horském průsmyku a myslí na smrt. Fotografie pořízené v tomto okamžiku pocit beznaděje ještě zesilují. Každodenní drsnost země umocňuje probíhající válka. Samotní hrdinové se v boji neocitají, o to působivější jsou však okamžiky, kdy hlavní hrdina či ostatní členové mise stojí tváří v tvář konkrétním důsledkům války: „Všim sis toho staříka s děckem na zádech? To je pro válčící země typický. Tátové jdou na frontu a o děti se zatím starají dědkové a ženský. Ty ale dům nebo vesnici opouštějí jen zřídka, a tak děti nosí na procházku jen dědečkové.“ (s. 57) Válka se též odráží ve všudypřítomnosti zbraní, což zaručuje členům mise neustálý příval práce. Jelikož fotografická dokumentace nechybí ani u těžkých operací, je možné přiblížit se na dosah konkrétním následkům války. Objevují se i poněkud bizarní

zranění: „Střela mu nejdřív zasáhla spánek, pak nad plícemi prolétla ramenem a už se sníženou rychlostí skončila v hrudi kamaráda, který se při pádu na zem dodatečně potloukl. Oba se tomu teď chechtají. Afghánce takové věci prostě rozesmívají.“ (s. 110) Zdá se, že zbraň v Afghánistánu vlastní skoro každý, včetně mladých výrostků. Závody ve střelbě jsou oblíbenou lidovou zábavou.

Kniha však rozhodně není depresivním výčtem válečných hrůz a strádání hrdinů. Obsahuje notnou dávku humoru, díky níž jsou postavy lidštitější: „Jako doktor musím pít víc než ty. V rámci humanitární mise se jako první vždycky obětuje fotograf.“ (s. 15) „To fakt chcete pracovat v týhle pastoušce?“ (s. 105) „Hele, všimni si, že když pověším na věšák stetoskop, hned to tu vypadá jako ve špitálu.“ (s. 105)

Fotograf též zajímavě zpracovává téma odlišností mezi dvěma zeměmi, ať už jde o odlišnosti kulturní, sociální či náboženské. Kulturní šok přichází v podobě menších epizod ve vyprávění, často jde o lehké náznaky. „Jen v jednu chvíli nastává trapná situace, to když řeknu, že nejsem ženatý a nemám děti. V mém věku to podle všeho nedělá dobrý dojem.“ (s. 176) „Ze všeho nejhorší by bylo prohlásit, že jsem nevěřící a že tohle všechno mi je šumafuk. Začít třeba vykládat, že jsem pokřtěný katolík, ale své dítě jsem pokřtít nedal. Tím bych si vykoledoval leda kulku do hlavy.“ (s. 180)

V knize je prostor i pro Lefěvovu reflexi vlastní fotografické práce. Zmiňuje, že fotografování mu pomáhá v obtížných situacích. Pokud se potřebuje uklidnit nebo odlehčit napjatou situaci, sáhne po fotoaparátu. Také tvrdí, že má „[...] rád situace, kdy mají všichni plné ruce práce. Nikdo si mě nevšímá.“ (s. 188) Sebereflektivní momenty napomáhají čtenáři, aby si udělal o hlavním hrdinovi komplexnější představu.

Jediné, co bych knize vytkla, jsou místy se objevující krkolomná spojení, která se zdají být důsledkem překladu z francouzštiny. Dočteme se zde například, že v Normandii je „frišno“ (rozuměj chladno) a že hlavní hrdina příběhu šel „podle Juliette mlčky“ (tj. vedle Juliette).

Autorům *Fotografa* se podařilo originálním a atraktivním způsobem zpracovat subjektivní příběh. Navíc však čtenářům nabízí překvapivě komplexní a plastický pohled na zemi zasaženou válkou i jedince, kteří se pokouší napravit, co válka ničí.

Kristýna Odvářková

O rodové dynamice (nejen) v literatuře

Eva Kalivodová: *Browningová nebo Klášterský? Krásnohorská nebo Byron? O rodu v životě literatury.*

Praha, Karolinum 2010.

V práci *Browningová nebo Klášterský? Krásnohorská nebo Byron? se* Eva Kalivodová vydává na exkurzi po české i světové literatuře 19. století s cílem vysledovat, za jakých okolností na pole tvůrčí činnosti do té doby ovládané výhradně muži vstupuje rovněž žena – jako básnířka, prozaička, překladatelka či kritička. Jak naznačuje už název práce, v němž se vedle mužského a ženského principu střetává také aspekt domácího a cizího, původního a přeloženého, uplatňuje autorka při svém zkoumání hned několikero perspektivu.

Sama Kalivodová zaměření práce definuje jako „překladové, situační a rodové dynamické“. (s. 15) Východiskem jejího kombinovaného metodologického přístupu je přítom dvojí badatelská skepse. Na jednu stranu je to nedůvěra vůči tradiční literární historii pojímané lineárně a usilující podat celkový příběh jedné národní literatury s vytyčením jejího kánonu. Práce tohoto druhu, jak Kalivodová zdůrazňuje, trpí vždy větší či menší mírou konstruovanosti a selektivnosti a pomíjejí mnohé literární události či texty, které v určitém historickém okamžiku – a ne vždy nutně pouze v okamžiku svého vzniku – z nějakého důvodu působily jako nové, podnětné či dokonce přelomové, ačkoli dnes již mohou být zcela zapomenuty. Na druhou stranu se Kalivodová zároveň vyznává z nevíry v psaní historie „ženské tradice“, které tvorbu žen jednak nepřírozeně vytrhuje z celku literárního dění, jednak pro ni vytváří škatulku, v níž se snadno utápí autorská jedinečnost. V návaznosti zejména na recepční literárněhistorický model Hanse Roberta Jausse a úvahy Vladimíra Papouška a Dalibora Turečka v *Hledání literárních dějin* (2005) proto

práce Kalivodové usiluje postihnout, jakým způsobem se sledované autorky každá ve své konkrétní a neopakovatelné společenské, osobní i tvůrčí situaci vypořádávají s proměnlivou veličinou rodu (*gender*) jakožto klíčovou součástí lidské identity a s rodovými očekáváními své doby, jak je případně překračují či porušují, co nového přinášejí do literatury i reálného života tím, že stejně jako muži tvoří. Zohlednění širších kulturních souvislostí i přes jazykové a národní hranice pak vedlo k organickému začlenění překladu do předmětu zkoumání jako fenoménu, který ze své podstaty dobově a situačně podmíněně recepční aktualizace originálu rovněž popírá představu lineárnosti literárních dějin. Překlad navíc konkrétně v českém prostředí zprostředkoval nejen důležité podněty pro diskuzi o otázkách rodu, ale posloužil rovněž jako další významná platforma, na níž se ženy tvůrčím způsobem realizovaly.

Úvodní kapitola, pojatá jako ukázkový příklad uplatněného modelu analýzy, je věnována tvorbě Elizabeth Barrett Browningové. Na pozadí skutečnosti, že kanonické práce angloamerické literární historie 20. století viktoriánskou básničku představují hlavně coby aktérku romantického vztahu s Robertem Browningem a její dílo v tomto duchu redukuje na *Portugalské sonety* jakožto výraz jejího milostného citu k němu, Kalivodová usiluje o rekonstrukci situace, za níž Browningová psala a byla (nejen bezprostředně) čtena, aby se tak dobrala poznání, v čem skutečně tkvěla básniřčina originalita, jakož i popularita a ohlas, jimž se těšila po zbytek 19. století. Důkladný rozbor prostředí, z něhož Browningová vyšla, včetně stěžejní, byť problematičtější role otce, a provázaná četba jejího literárního odkazu umožňují Kalivodové konstatovat, že „více než básnicí milenkou byla autorka vzdělanou ženou“ a „geneze jejího díla byla složitější než láska k Browningovi“. (s. 24–25) Poezii Browningová navzdory genderové literárním konvencím, které od píšíčích žen očekávaly jen nevinné salonní veršovánky, vnímala především jako prostředek aktivní tvorby či přeměny světa a troulala si v ní řešit i ožehavé otázky doby, jako bylo otrokářství, dětská práce či nerovné postavení žen. Jak Kalivodová na příkladech přesvědčivě dovozuje, emancipační nota se souvisle táhne celou tvorbou anglické básniřky, vrcholí v ambiciózním románovém eposu *Aurora Leigh*, literární

historií 20. století přes tvarové a tematické novátorství opomíjeném, ačkoli „ve své prvotní i druhotných recepčních situacích působila na čtenářské publikum i mnohé kritiky... jako zjevení“ (s. 38), a rezonuje konečně také v *Portugalských sonetech*, jejichž originalitu odhaluje Kalivodová v tom, že „po staletích poprvé apropriovaly sonet pro subjektivitu ženské lásky“. (s. 42)

O tom, jak inspirativně Browningová jako píšíčí žena a genderové téma v jejím díle dokázaly působit i ve zcela jiné kulturní situaci, pojednává druhá kapitola. Ta sleduje velmi výraznou přítomnost básniřky v českém prostředí na přelomu 19. a 20. století, v době nástupu modernismu, provázeného též intenzivní diskuzí o sociální roli ženy v rychle se proměňující společnosti. V rámci této debaty podněty Browningové nejen na stránkách ženského tisku nově aktualizovali a z různých perspektiv promýšleli a dále rozvíjeli například Arne Novák, Žofie Pohorecká či Pavla Buzková. Kalivodová rozbohem „českého života“ Browningové názorně ukazuje, jak významně může studium překladů a ohlasů cizích děl, českou literární historií dosud vesměs opomíjené, přispět k hlubšímu poznání domácího literárního dění a vlivů, které na ně působily, a zároveň připomíná rovněž stále plně nedocelenou ústřední roli překladatelů v tomto procesu zprostředkování idejí. Nejenže každé nové vydání překladů Browningové z pera modernisty Františka Baleje a pozdního lumírovce Antonína Klášterského na přelomu století vždy znovu přitáhlo pozornost (nejen) recenzentů k emancipačnímu sdělení jejího díla, ale velmi rozdílná překladatelská interpretace obou, zřejmě ze srovnání vybraných paralelních překladů, musela též rozdílně formovat dobovou čtenářskou recepci a „spoluvytvářet odlišné polohy zaujatého českého vnímání anglické básniřky“. (s. 88)

Překladu se značnou měrou věnuje i třetí kapitola, která se vrací v čase do počátků ženského hnutí u nás, spojených s činností Amerického klubu dam a Ženského výrobního spolku českého. Jak Kalivodová dokládá, kulturně organizační a vzdělávací aktivity prvních emancipistek v čele se Sofií Podlipskou a Karolinou Světlou (opomenuta není ale ani klíčová role Vojty Náprstka), zaměřené na výchovu a pozvednutí žen, za tehdejší společenské situace nevyhnutelně zapadaly do širších snah o pozdvihnutí celého českého národa.

Z rozboru korespondence, žurnalistické a literární tvorby těchto autorek přitom vyplývá, jak důležitou úlohu v rámci duchovního formování národního kolektivu přikládaly právě literatuře, jejíž vrchol dobově příznačně spatřovaly v poezii. Básnická kompetence ženy pro ně představovala „nejvyšší potvrzení její kulturní lidské vyspělosti“, a tím i „rodové rovnocennosti“ (s. 133–134) – stejně jako pro Browningové hrdinku Auroru Leigh. A právě na poli poezie, konkrétně překladem Byronovy *Childe-Haroldovy pouti*, dosáhla nejvyšších tvůrčích met Eliška Krásnohorská, na niž především se tato kapitola v české paralele k situaci Browningové soustředí. Kalivodová vyzdvihuje zejména tvůrčí odvahu, s níž si Krásnohorská musela svou emancipaci a originalitu vybojovat proti rodovým konvencím jak v oblasti literární kritiky (Jakuba Arbesa prý dovedla k výroku o ženě-kritičce coby „živé absurdnosti“), tak i jako básnička, která oproti dobovým očekáváním (i přímým výtkám například Josefa Durdíka) ve své původní tvorbě místo milostné poezie píše „rodově nelimitovaným hlasem ženy-člověka“ verše čerpající „poetick[ou] emotivnost v zápasu a v národní zmužilosti“. (s. 119) Podobně jako výraz vzdorů Krásnohorská podle Kalivodové četla i Byronovu báseň, považovanou její generací za literární vrchol, a možná i z jistého vzdoru vůči svému literárnímu konkurentu Durdíkovi, který nevěřil v možnost ji v původní formě převést do češtiny, ji také suverénním tvůrčím aktem přebásnila.

Ústřední koncept rodové dynamiky, jímž Kalivodová rozumí „dějinnou vzájemnost i neustálou proměnnost rodově ženského a rodově mužského“ (s. 17) v životě i v literatuře zvláště názorně ilustruje čtvrtá kapitola. Ta rozebírá specifickou kulturní situaci, za níž u nás došlo k vůbec prvnímu většímu vystoupení žen v úloze literátek, a sice s programově vlasteneckou lyrikou v plesovém almanachu *Pomněnky na rok 1843*. Na základě této analýzy a v návaznosti na úvahy Vladimíra Macury o mechanismech národního obrození vykládá Kalivodová fenomén vlastenecké básničky především jako svébytný rodový konstrukt iniciovaný muži-vlastenci jako součást jejich širší mystifikační hry, v jejímž rámci byla duše národa „konstruována jako poetická, a to v zajímavé rodové dimenzi“ (s. 154) – jako poetičnost mužů i žen, jak dokazují mimo

jiné i fingované ženské básnické projevy z pera Františka Ladislava Čelakovského. Ačkoli čeští vlastenci usilovali vychovávat dívky k národnímu úkolu i při navazování milostných vztahů (viz vlastenecky podbarvená erotická dobrodružství Vojty Náprstka, která Kalivodová vtipně glosuje), v následných manželských svazcích jim už prostor pro další tvůrčí snahy ani duchovní partnerství většinou neposkytli. Srovnání pozice Krásnohorské s osudy tří autorek – Bohuslavy Rajske, Anny Vlastimily Růžičkové a Boženy Němcové –, které rodový konstrukt vlastenecké poezie v první polovině 40. let naplnily a poté se každá po svém pokusily (nejen) literárně emancipovat, odhaluje zřetelnou odlišnost rodové konstelace v obou obdobích.

V poslední kapitole nachází Kalivodová pro předchozí dílčí situace společný teoretický rámec v zamyšlení, jakým způsobem je rod vůbec vepsán do literatury jakožto jednoho z projevů našeho uchopování světa a jak se s jeho metaforickým obrazem při vstupu na literární scénu musely první autorky vyrovnat. Jako velmi užitečné východisko se tu přitom ukázal rozbor mýtů Simone de Beauvoirové v *Druhém pohlaví* (1949; česky 1966) a na ni navazující, do češtiny nepřeložená práce feministických kritiček a historiček Susan Gubarové a Sandry Gilbertové *The Madwoman in the Attic* (1979). Úvahy Beauvoirové o ženě v mýtu jako zvláštní druhé, jež je vždy určena svým vztahem k muži a kterou muž pojímá ve dvou protichůdných podobách, v křesťanské tradici zastoupených Pannou Marií a Evou, Gubarová s Gilbertovou dále rozvíjejí při historickém studiu dvojího základního obrazu ženy v literatuře psané muži jakožto anděla a příšery, případně Sněhurky a zlé macechy. „Obraznost ‚andělská‘ je idealizováním vyhovující femininity, krásné a služebné“, zatímco „obraznost ‚příšerná‘ je zdrcujícím odsudkem potenciální vlastní vůle ženy, její kreativity a touhy po autoritě,“ shrnuje Kalivodová (s. 186) a ilustruje tuto dichotomii vlastním rozbohem protikladných ženských postav v díle Waltera Scotta, Jamese Fenimora Coopera a v modernější verzi též u Davida Herberta Lawrence. Předcházející kapitoly práce jen potvrdily tvrzení Gubarové s Gilbertovou, že rozhodnutí žen začít psát vyžadovalo na pozadí tradičních rodových očekávání nutně odvahu „být nesprávnou ženou“. (s. 201) Problematičnost situace prvních písničiček žen v 19.

století ještě umocňovala skutečnost, že pro ně v literárním procesu historicky nebylo připravené místo. Americké kritičky se pro popis této situace inspirovaly psychoanalytickou teorií Harolda Blooma o principu literární tvorby jako konfliktu předchůdce (otce) a následovníka (syna), který při hledání svého tvůrčího modu musí najít nový, vlastní „tropus“, a do Bloomova modelu dosazují navíc tvůrkyni v roli dcery.

V závěrečné „Doušce“ Kalivodová přesvědčivě dovozuje ztíženou pozici žen v tvůrčím procesu: chtějí-li v kulturním diskursu ovládnout muži projevit svou originalitu a neskončit v limitující škatulce ženského psaní, „musí překvapit kulturní otce svou nepříbuzností s předchůdkyněmi stejně jako svou ne/návazností na to, co vytvořili oni“. (s. 208) Na podkladě svých předchozích zjištění pak s pomocí uvedené rodinné metafory velmi přesně vystihuje, v čem konkrétně – jak ve vztahu k vládnoucí otcovské literární tradici, tak i k přírodním „matkám“ či „sestrám“ – spočívala jedinečná stopa, kterou po sobě sledované autorky zanechaly, a to nejen ve své původní, časově i místně omezené kulturní a literární situaci (viz pozdější intenzivní recepce Browningové u nás). Literární objevy, které Kalivodová v tomto ohledu v práci učinila, dokládají nejen nosnost její situačně cílené metody, ale také její podnětnost pro další literárně-historické bádání, včetně velmi žádoucího studia na poli dějin literárního překladu.

Alena Fry

Ochočené přízraky

Nancy H. Traillová: *Možné světy fantastiky*. Praha, Academia 2011. Přeložil Lubomír Doležel.

Možné světy fantastiky vyšly v roce 2011 jako čtvrtá publikace v rámci edice Možné světy, kterou vydává nakladatelství Academia. Edice vychází od roku 2008 a prozatím čítá šestici různorodých titulů. Přináší texty aplikující teorii možných světů kupříkladu na historiografii (*Fikce a historie v období postmoderny* Lubomíra Doležela), mytologii (*Fikční světy* Thomase G. Pavela) či vědy přírodní (sborník *Možné světy v humanitních vědách, v umění a v přírodních vědách*).

Samotná teorie možných světů má svůj základ v modální logice, které slouží jako nástroj pro zkoumání podmínek pravdiv-

osti výroků. Našla však své uplatnění i v jiných oborech, zvláště pak v literární vědě, pro kterou se stala novým impulzem ke zkoumání literárních děl, dokonce i takových, které se již mohly jevit interpret-ačně vyčerpány (to ostatně dokládají také *Možné světy fantastiky*).

Koncept možných světů, přejatý z filozofie společně s dalšími termíny, obsahově však přizpůsobený potřebám literární vědy, umožňuje za fikčními texty nalézat celé světy, jimž přiznává vlastní ontologii a svébytnou modalitu. Samotný text se tak stává branou pro vstup do neaktualizované reality, na kterou můžeme pohlížet zevnitř a která je součástí celého univerza světů, jež spolu vzájemně komunikují a proplétají se, více či méně podobné realitě naší, která není než jedním světem z bezpočtu dalších. A právě o této nejednoznačnosti reality a zvláštní realitě fikce pojednává dílo Nancy H. Traillové *Možné světy fantastiky*.

Práci otevírá vstupní kapitola pojmenovaná „Fikční světy fantastiky“. Traillová v ní jednak předkládá revizi dosavadních snah o teoretické uchopení fantastiky, jednak rozvádí vlastní vymezení a typologii fantastické literatury, nad jejímiž výhodami i úskalími se ještě pozastavíme.

Traillová navazuje především na *Úvod do fantastické literatury* Tzvetana Todorova z roku 1970. Stejně jako Todorov klade u fantastické literatury důraz na střet mezi přirozeným a nadpřirozeným, avšak ohrazuje se proti závěrům Todorovova přístupu, podle nějž je fantastika stavem váhání implicitního čtenáře, který není s to se rozhodnout, zda událostem v textu přisoudit či nepřisoudit přirozené vysvětlení. Poukazuje totiž na to, že jakmile jsou události vysvětleny nebo z jiného důvodu pomine čtenářovo váhání, dílo svou fantastičnost ztrácí, což je pro Traillovou nepřijatelný důsledek.

Při snaze o vlastní vymezení fantastiky si Traillová vypomáhá právě modelem možných světů. Příslušnost k fantastické literatuře je podle ní dána celkovou povahou daného světa, jeho „strukturou [...], tím, z čeho je svět složen a jak jsou jeho složky uspořádány“. (s. 19) Fantastičnost tedy nadále vyplývá ze střetu přirozeného a nadpřirozeného řádu, její podstata však nespočívá v nejednoznačnosti vzájemného prolínání těchto řádů, ale ve významech plynoucích ze střetávání fyzikálně možného a nemožného,

jež určuje specifickou podobu toho kterého fikčního světa.

Z výše psaného je částečně patrné, že Traillová odmítá fantastiku jako žánr. Podle ní se totiž jedná o zvláštní estetickou kategorii, která může všechny ostatní žánry prostupovat. Svá tvrzení přitom dokládá poukazem na to, jak se v průběhu staletí a ve vztahu kvědě proměňovala zobrazení fantastiky.

Jádrem kapitoly je osobitá klasifikace jednotlivých typů fantastických fikčních světů, založená na pěti tzv. modů, které se vzájemně liší právě poměrem přirozeného a nadpřirozeného. Traillová přitom opakovaně poukazuje na to, že důležitou vlastností jejího členění je vzájemná prostupnost jednotlivých modů a jejich relativní blízkost, která reflektuje skutečnost, že se v jediném díle může vyskytnout hned několik modů vedle sebe. Hranice mezi některými z nich jsou přitom dány pouze jemnými nuancemi. Kupříkladu nejednoznačný modus, který má asi nejbližší k pojetí Tzvetana Todorova, poněkud splývá s modem paranormálním. Jediný rozdíl mezi oběma typy fantastiky spočívá v tom, že u prvního je nadpřirozeno nepotvrzenou potencií a u druhého je akceptováno jako možná či pravděpodobná, ačkoli ne zcela vysvětlená součást reality.

Traillová velmi uvážlivě ve své snaze o typologii nestaví žádné nepropustné teoretické zdi a stejně tak i vymezení fantastiky ponechává v nezákladnější rovině, neboť si je vědoma šíře svého tématu. Ovšem tato jinak pochopitelná opatrnost vede k tomu, že mody fantastiky fungují pouze jako orientační body, jako základ, který nám mnoho neprozradí, spíše jen nabízí určitý směr uvažování o celkové struktuře díla. Ostatně navržená typologie je tu pouhým předstupněm vlastní náplně práce, kterou je analýza jednoho z modů fantastických fikčních světů, modu paranormálního, jak to ostatně dokládá podtitul knihy *Vznik paranormální fikce*.

Paranormální modus, jehož zrod a prvotní vývoj mapují tři analytické kapitoly tvořící jádro knihy, charakterizuje Traillová jako proces zařazení nadpřirozených jevů do přirozeného paradigmatu. Co se tedy na počátku zdá odporovat přirozenému světu, je v průběhu vyprávění přijato jako jeho součást a na konci příběhu jsou hranice přirozeného světa o toto nové poznání rozšířeny. Stopy paranormálního modu sleduje Traillová do 19.

století a k nejpoutavějším částem knihy náleží historický exkurz, který nám představuje méně známou stránku dobového společenského života, zájem o okultismus, duchařské seance a tajemnou auru obestřená média.

Přehledovou kapitolou si autorka připravuje prostor pro vlastní rozbor vybraných literárních děl, s jejichž pomocí dokumentuje vztah soudobé společnosti k nadpřirozenu a jeho proměnu ve společenský fenomén, vzbuzující místo strachu živý zájem, ba dokonce snahu o vědecké zkoumání a přirozené vysvětlení jevů jako telepatie, telekineze či zjevování příznaků. Následující literární rozbor tedy dokládají i proměny ve vnímání některých základních pojmů, jež nám určují podobu okolního světa, jako je realita, přirozenost či vědeckost. Fikce se tu stává dokladem a v jistém smyslu i završením společenských změn, procesu vyrovnání se s nadpřirozenem a přisouzení mu jeho podílu na sdílené skutečnosti.

Postupně se Traillová věnuje prózám Charlese Dickense, Ivana Sergejeviče Turgeněva a Guye de Maupassanta, přičemž tato posloupnost autorů má svůj vnitřní smysl, jelikož dle autorky dokazuje vývoj zkoumaného typu fantastiky (což ostatně naznačují i podnázvy kapitol: „tradice a přechod“, „zkusmé začátky“ a „vědecký cynik“). Nakrásně se tak ukazuje, že i u významných světových spisovatelů, jež si tradičně a často pevně spojujeme s docela jinými literárními proudy, najdeme díla vzpírající se podobným jednoznačným zařazením. V jistém ohledu tak *Fikční světy fantastiky* činí totéž, o čem vypovídají.

Nemalou předností textu je jasná struktura, přehlednost a srozumitelnost, které z něj v jistém smyslu mohou činit vzor pro psaní odborných prací. To ostatně vyplývá i z faktu, že si autorka vybrala relativně malý vzorek textů v rámci jediného z pěti vyčleněných modů, jasně si stanovila cíle a těmto cílům také dostála. Analýzami, svým rozsahem byť trochu únavnými, jsme prováděni se všemi textovými důkazy a nic před námi není utajeno či nedostatečně vysvětleno.

Na druhou stranu by jistě bylo možno namítnout, že přes všechnu tuto jinak ocenitelnou skromnost záměru kniha po úvodních třech kapitolách již příliš neskrývá a ve výsledku pouze potvrzuje na počátku stanovené hypotézy o vývojové proměnlivosti fantastiky a její schopnosti

se dle potřeby transformovat, kupříkladu v podobě paranormální prózy. Poněkud přehnaným se pak jeví autorčino závěrečné prohlášení, že právě vznik paranormálního modu zachoval literární fantastiku při životě a pomohl jí přenést se do století dvacátého, kde se dočkala výraznějšího rozvinutí. Traillová se totiž až příliš omezuje pouze na význačné, reprezentativní autory, přičemž docela stranou ponechává méně výsostnou literaturu, která podobu moderní fantastiky rovněž formovala (Rider Haggard). Přes tyto drobnější výhrady se ovšem jedná o pozoruhodnou práci, které se daří ukázat (nejen) literární minulost opět o něco bohatší a fantastiku jako proud vyvěrající z nepatrných sice, ale o to cennějších pramenů.

Tomáš Uher

Hudební cesta na Mars a možná také zápatky

**Martin Villeneuve: *Mars a April*.
Kanada 2012, 90 min.**

Martin Villeneuve, mladší bratr Denise Villeneuva, jehož film *Požáry* (Incendies, 2010) byl v roce 2011 nominován na Oscara, se dosud zapsal do povědomí kulturní veřejnosti především jako autor dvojdílného fotorománu *Mars a April* (Mars et Avril, 2002 a 2006), v němž známí québečtí herci propůjčili své tváře příběhu, jenž se odehrává v Montréalu budoucnosti. V roce 2012 pak spatřil světlo světa stejnojmenný film, jehož světová premiéra se odehrála na 47. mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech. Nebyla to náhoda: o rok dříve měl v Karlových Varech přehlídku svých filmů Denis Villeneuve, který ji tehdy i osobně uvedl.

Martin Villeneuve je sice zcela odlišným typem režiséra než Denis, oba však spojuje tvůrčí originalita spojená s výjimečnou precizností a důraz na výtvarnou stránku svých snímků. Na režijní prvotně Martina Villeneuva je ovšem nejpůvodnější příběh, v jehož centru stojí čtyři postavy. Jacob Obus, jehož hraje Jacques Langui- rand, québecký divadelní režisér a rozhlasový moderátor, jemuž bylo v době premiéry filmu 81 let, je geniální hudebník, který svým dechem rozeznívá nástroje sestrojené podle ženských modelů. Nástroje vyrábí konstruktér Eugène Spaak

(Robert Lepage) podle nákresů svého syna Arthura (Paul Ahmarani), který hledá vhodné modely, ale zároveň také zajišťuje, aby se s nimi starý hudebník osobně nesetkal. Vystoupení Obuse s jeho tříčlennou skupinou se odehrávají v podniku nazvaném The Liquid Pub a pravidelně přitáhnou početné publikum. Vše se ovšem změní, když se v hledišti objeví fotografka April, která se zabývá výzkumem prázdnoty a nicoty, získá si přízeň Arthura a přes všechny zákazy pronikne po koncertě přímo k Obusovi. Paralelní příběh tvoří let tří astronautů na Mars, z něhož sledujeme pravidelné živé vstupy.

Montréal budoucnosti Villeneuvovi pomohl vytvořit věhlasný belgický tvůrce komiksů François Schuiten, který je mimo jiné spoluautorem seriálu *Fantastická města*, v němž již od roku 1973 zúročoval svou vášeň pro architekturu. V tomto případě výtvarně vychází nejen z klasických sci-fi komiksů a filmů, ale využívá rovněž naivitu futuristických pohlednic, které zaplavily Evropu v 10. letech 20. století, i svéráznou poetiku počítačových her. Hlavním způsobem městské hromadné dopravy je teleportace, ale ze stanic, budek připomínajících mobilní toalety, musejí pasažéři cestovat pouze po jednom, jinak se mohou ztratit či dorazit jinam, než zamýšleli: nebezpečí hrozí především slepcům a negramotným, kteří si nedokáží přečíst instrukce. Dopravu mezi městy pak zajišťuje Orient Expres (Villeneuve využil muzeální vlakovou soupravu z 80. let 19. století), který objíždí celý svět a v jehož jídelním voze si zákazníci mohou dát například létající rybu nebo elektřinou nabitého úhoře. V lepších restauracích ve městě servírují jídlo a nápoje – mezi nejoblíbenější patří ne-mrznoucí směs – převážně roboti. Přes veškeré komické detaily však ústřední příběh komický není: je to alegorická romance o pozdní lásce, milostném trojúhelníku a nezištné oběti.

Jacob, Eugène i Arthur propůjčují svým uměním hlas lidem, podle nichž jsou nástroje vyrobeny, i oni sami jsou však pouhými médii. Virtuosi Jacob vkládal po celý život veškeré emoce do tónů a fyzickou lásku nikdy neprožil, mladý Arthur sice neustále kreslí ženská těla, ale je také sám, a jeho otec z obav před důsledky stárnutí raději nahradil vlastní hlavu hologramem. Jak v 60. letech tvrdil kanadský odborník na média Marshall McLuhan, obsahem je samotné médium, avšak

u Villeneuvea je hudební médium dokonce tmelem, který spojuje vesmírná tělesa.

K nápadu, že hudba může otevírat brány vesmíru, inspiroval Villeneuvea Johannes Kepler a jeho dílo *Harmonices Mundi* (*Harmonie světů*) z roku 1619. Podle Keplera všechny planety kdysi mohly znít v dokonalé harmonii, ale tento stav patrně nastal pouze jednou a v budoucnu se již nikdy nevrátí. Nejrušivějším momentem sluneční soustavy je disharmonie mezi oběžnými dráhami Marsu a Jupitera. Touto Keplerovou teorií byl ve 20. letech ovlivněn také americký mistr hororu Howard Phillips Lovecraft, pro Villeneuvea má ovšem pozitivnější konotace; to, že topografie Marsu odpovídá obrysům hudebního nástroje, naznačuje, že ambivalentní „rudou planetu“ může dobýt spíše hudba než „marsonauti“, jejichž tolik sledovaná mise je nejspíš pouhý podvod, ale nelze to objektivně ověřit, protože realita závisí výhradně na pozorovateli a představy a sny od ní nijak nelze oddělit. Na přednášce učené Společnosti experimentální kosmologie tvrdí Eugène Spaak, že Mars vlastně neexistuje, že je to pouze subjektivní konstrukt, ale vědci v sále ho zesměšní: jak může o realitě mluvit člověk s hologramem místo hlavy? Tento vtipný a zároveň symbolický prostředek, jehož využití může divákům připomenout postavy-hologramy z britského komediálního sci-fi sitkomu *Červený trpaslík*, funguje v kontextu Villeneuvova filmu natolik dobře, až se nechce věřit, že šlo o nouzové řešení problému s dlouhodobým pracovním zaneprázdněním Roberta Lepage (tělo Eugènea Spaaka patří jinému herci, Jeanu Asselinovi, který ve filmu ztvárnil také dva z obsluhujících robotů).

Femme fatale příběhu je fotografka April, která pořizuje skeny lidí, aby v nich objevila prázdnotu, a přitom sama přeneseně i doslova ztrácí dech. Právě proto se zamiluje do člověka, jenž přes své stáří dokáže svým dechem zkrotit jakýkoli nástroj. Jenže jak může být hudebníkovi múzou dívka, která je neodmyslitelně spojená s „disharmonickou“ planetou Mars? Jak naznačuje Aprilino jméno, měla se narodit v dubnu, ale přišla na svět předčasně již v březnu (ve francouzštině *mars*). Proto když Eugène podle křivek jejího těla vyrobí mistrovský nástroj, Jacob na něj nedokáže vyloudit ani tón; ozývá se jen chrčení. Když pak April vstoupí s Jacobem do teleportačního zařízení, ocitne se místo na následující stanici

přímo mezi „marsonauty“ na své rodné planetě či ve studiu, které se za ni vydává.

Oba sokové v lásce se vydávají s pomocí Eugènea na záchrannou misi, ale uvnitř vykonstruovaného světa se objevují další složité konstrukce, takže nelze ani rozeznat autentický sen od snu v jiném snu. Stejně jako se biblický Jonáš ocitl v bříše velryby, Arthur a Jacob se v jedné z klíčových scén ocitají v útrokách hudebního nástroje, představujícího zároveň April i planetu Mars, a stávají se tóny, které z tohoto nástroje nikdo nedokáže dostat, a tak se musí prodat ven samy. Od Marsu k Zemi se táhne notová osnova, ale bude třeba zaplnit ji melodiemi. Oba muži jsou pouhými „duchy ve stroji“ a každý z nich se dá redukovat na jediný smysl: Arthur se dívá a Jacob dýchá. I když v závěru příběhu Jacob v nemocnici umírá, jeho plíce pracují stále dokonale, a tak je může předat April. Dojemný závěr ovšem kalí otázka, zda si dívka Jacoba již na počátku nevyhlédla jen jako nejvhodnějšího dárce orgánů a lásku k němu pouze nepředstírá.

Cesta Jacoba, Arthura a April na Mars je cestou do podvědomí každého z nich, až k archetypům. Z podvědomí však není cesty zpět: chybou konstruktérů se teleportační zařízení obsluhuje pouze zvenku, a tak se jeden z trojice nemůže vrátit na zem. Jacob na sebe tento úděl bere dobrovolně, zvláště po svém koncertu na rozloučenou, při němž z nástroje stále vychází místo tónů jen vzduch.

April měla původně hrát Marie-Josée Crozeová, kterou si většina filmových diváků dobře pamatuje z filmu *Mnichov* (Munich, 2005) Stevena Spielberga, kde ztvárnila holandskou námezdnu vražedkyni. Nakonec ji nahradila Caroline Dhavernasová a své role se zhostila na výbornou. Kromě scénáře, výtvarné stránky a všech hereckých výkonů zaujme na filmu především původní hudba Benoïta Charesta, futuristická, kosmopolitní a zneklidňující i jímavá zároveň. Martin Villeneuve tvrdí, že chtěl ve svém filmu propojit ve službách příběhu různá média, a povedlo se mu to velmi dobře; vytvořil dílo, které přesáhlo knižní předlohu a jistě osloví i publikum, které se o grafické romány a komiksy příliš nezajímá.

Marcel Arbeit

Výzkum québeckého filmu probíhá v rámci projektu ESF 2.3 CZ.1.07/2.3.00/20.0150

„Re-prezentace minulosti: nové metody interpretace historie v umění a médiích“, spolufinancovaného z Evropského sociálního fondu a státního rozpočtu České republiky.