

Půlnoční expres

Listy pro odvrácenou tvář umění

pohřebiště
AUGUSTE VILLIERS
DE L'ISLE ADAM

půlnoční téma
UMĚNÍ ZROZENÉ
ZE SMRTI



IX / MMXIV

Zdravím Vás jménem **Půlnoci**, skromného projektu věnovaného odvrácené tváři umění, a její tribuny **Půlnočního expresu**. Právě vychází zářijové číslo našeho e-bulletinu, jehož obálka výmluvně ilustruje zvolené téma. V rámci **půlnočního tématu** nazvaného Umění zrozené ze smrti jsme se totiž zaměřili na motivy smrti v českém umění a vedle řady starších jednotlivých umělců a děl se smrtí nějak koketujících jsme nemohli opomenout ani nový výstavní cyklus Národního muzea s názvem *Smrt* – konkrétně jsme se věnovali výstavě *Smrt kmotřička*. Do našeho **pohřebiště** čerstvě přibyl francouzský spisovatel a potomek starobylého šlechtického rodu Auguste Villiers de l'Isle Adam (1838–1889), mj. autor též u nás opakovaně vydávaných *Krutých povídek*. Na stránkách **periferie** na vás čeká již tradičně řada příspěvků mapujících současnou kulturní periferii, mezi nimiž jako obvykle převažují knižní recenze (dvoudílných *Strašidelných spisů* M. R. Jamese, sborníku *Magorova konference*, posmrtně uspořádané knihy Alexandry Berkové s názvem *O psaní* či publikace vydané Národní knihovnou ČR a přinášející fotografie staré Podkarpatské Rusi od pozapomenutého Rudolfa Hůlky), ale nechybí ani recenze filmové (*O koních a lidech*, *Kouzlo měsíčního svitu*) či divadelní (*Velvet Havel*). A v závěrečné rubrice **postskriptum** tentokrát naleznete povídku *Pohřeb Johna Mortonsona* od amerického spisovatele Ambrose Bierceho (1842–1914), která – jak její název napovídá – s naším tématem též úzce souvisí...

Petr Nagy

PÁR SLOV (I)

PŮLNOČNÍ TÉMA (II–XI)

- D. Doležalová: *Kainův nechtěný obětní dar*
 L. Malá: *Od každé smrti kousek*
 R. Macháčková: *Pražská smrt Jiřího Jordána*
 O. Krystyník: *Tak jako před ní...*
 M. Horynová: *Citlivé svědectví o smrti*
 P. Nagy: *Román zdvihající „břemeno těžké, drtivé“*

POHŘEBIŠTĚ (XI–XIII)

- L. Dostálová: *Auguste Villiers de l'Isle Adam*

PERIFERIE (XIII–XXIV)

- D. Doležalová: *Dvacet procent nadání a osmdesát procent dřiny*
 E. Smininová: *Kúzlo Allenových filmov... vyprcháva*
 P. Nagy: *Montyho starožitné povídky*
 E. Marková: *Havel hvězdou i obětí kabaretu*
 L. Malá: *Magor oživený Revolverkou*
 A. Šlingerová: *Ostrov jako terárium*
 P. Nagy: *Pohledy z kraje Nikoly Šuhaje*

POSTSKRIPTUM (XXV)

- Ambrose Bierce: *Pohřeb Johna Mortonsona*

Půlnoční expres (listy pro odvrácenou tvář umění) – internetový kulturní měsíčník, č. 9, 2014, ISSN: 2336-1166.
 Vydavatel a šéfredaktor: Petr Nagy. Redakce: Lenka Dostálová, Eva Marková, Alena Šlingerová.
 E-mail: PoselPulnoci@seznam.cz | WWW: petrnagy.wix.com/pulnoc | FB: www.facebook.com/PulnociExpres

Smrt je v české lidové ústní slovesnosti nejčastěji zobrazována jako smrtka s kosou, která obchází a číhá, kdy bude moci zasáhnout do osudu člověka. Umírá se na stáří, na nemoci či nešťastnou náhodou. To jsou všechno nedobrovolné smrti, kterým se nemůžeme nikterak vyhnout. Smrt si však můžeme zvolit, ať už jako únik od životních útrap, anebo zkrátka jen proto, že se nám chce. Bohumila Hrabala inspirovala četba knih *Utrpení mladého Werthera*, *Cizinec* a *Vita Nuova* k napsání krátké prózy *Kain* s podtitulem „existenciální povídka“, která tematizuje vztah sebevraždy, smrti a života. *Kain*, k němuž se Hrabal nerad vracel, se nakonec stal odrazovým můstkem při tvorbě jeho známějšího díla, novely *Ostře sledované vlaky* (1965). Autor podobu svých původních textů často měnil, přeskupoval je a vytvářel jejich nové variace. K povídce *Kain* se během svého spisovatelského života vrátil kromě *Ostře sledovaných vlaků* ještě jednou, kdy vznikla *Legenda o Kainovi*, jež je součástí výboru nazvaného *Legenda a morytáty* (1968).

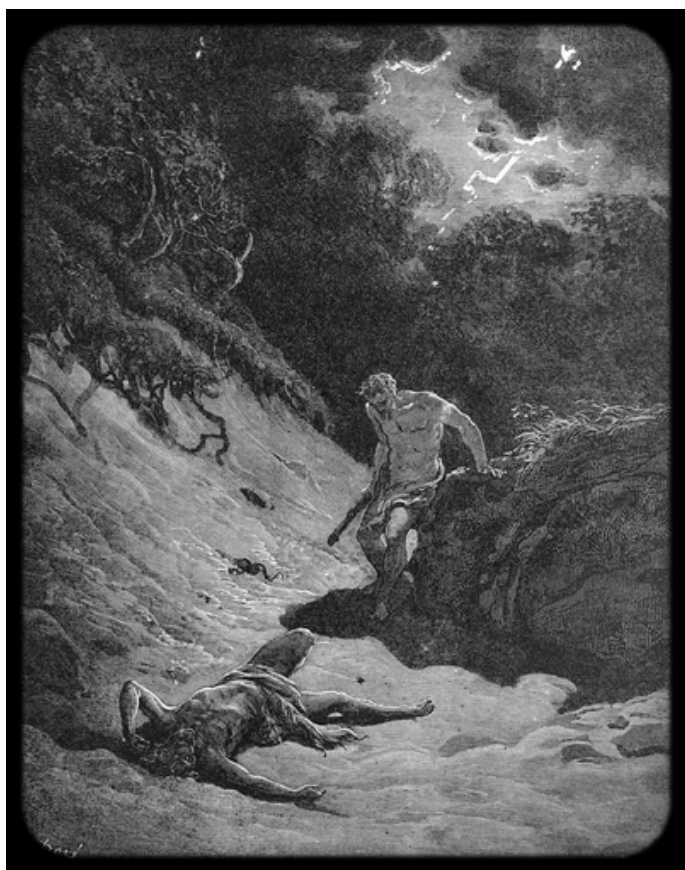
Povídka *Kain* vypravuje příběh mladého výpravčího toužícího po smrti, jenž si náhodně vybere trasu, po níž se vlakem vydá, a místo, kde spáchá sebevraždu. Volba místa tohoto činu i úkon samotný jsou hlavní postavou vnímány jako něco svobodného, dobrovolně a svébytně zvoleného. Cestu do Bystřice u Benešova mu však překazí stará známá Máša. Bogánek, jak ho Máša nazývá, u ní stráví noc a sebevražda se tak odsouvá na další den. Přetnutí žil dvěma břitvami mu přivodí pocit blaženosti: „Ta první bolest byla k omdlení. Avšak jakmile jsem vložil ruku do vody, nastalo ztišení. Byla to spíše únava než bolest, spíše spánek než zostřené bdění. Neměl jsem ani síly, abych si přitisknul zdravé zápěstí na zakytovaný nůž. Neměl jsem ani důvodu rychle unikati. Bylo to příliš krásné. Zvednul jsem ruku, abych se ujistil, že je to pravda. Krev se valila a já jsem si přál, aby se valila po centilitrech. Zvolna a tiše. Přál jsem si, abych se proměňoval co nejpomaleji. (...) Byl jsem modlitba sama a sám jsem se plodil v krásném.“

Sebevražda je zde vnímána jako sakrální akt, při kterém se naše mysl i tělo ztiší a dostává se do zcela jiných sfér vnímání. V *Kainovi* neshledáváme v sebevraždě zoufalý čin, ke kterému byl jedinec dohnán utrpením, ale je zde vnímána jako čin krásný a velkolepý, jenž dokazuje osvobození člověka od Boží vůle: „Říkám vám, že sebevražda se stane etickým i estetickým uskutečněním nejen jedince, ale rodin, rodů a celých národů. Bude vyvrcholením kultur a bude koncipována umělci a estéty. Bůh se

bude jednou modlit k tomuto vítěznému člověku, protože bude zbytečný.“

Ve chvíli, kdy hlavní hrdina pocítuje moment největšího osvobození, jakoby zázrakem se objeví Máša a přivolá pomoc. Po nezdařené sebevraždě je Bogánek odkázán do rukou lékaře, jenž nedokáže pochopit jeho čin, který v podstatě nemá žádnou příčinu. Jediné, co se za sebevraždou skrývá, je neskonalá touha po smrti. Na jeho záchraně se podíleli tři dárči, jejichž krev nyní koluje v pochroumaných žilách hlavního hrdiny. Možná i díky nové krvi nastává nová etapa jeho života, kdy se postupně začíná proměňovat jeho myšlení. Více se zapojuje do dění kolem sebe, znatelněji si všimá ostatních lidí, což nakonec vyústí v jeho začlenění do jedné z operací odboje. Cítí se jako znovuzrozený a nedávným myšlenkám na sebevraždu nedokáže porozumět. Se sebevražedným pokusem ho spojuje již pouze jízva, jež se stává jeho Kainovým znamením. Znamením po obětním daru v podobě vlastního života, který nebyl přijat a nebyl dokončen. Bogánek přichází o život teprve ve chvíli, kdy o něj vůbec přijít nechce. Je konec války, Máša čeká jeho potomka, vojáci jedou domů a padají poslední výstřely. Před svou smrtí vpálí kulku do jednoho z vojáků, aby ukončil jeho mučivou smrt. Jemu samotnému zbloudilá kulka přetne krční tepnu, a teprve tehdy je jeho oběť přijata.

Kain je po jazykové stránce typickým hrabalovským dílem. Čtenář zde nalezne také Hrabalovu specifickou schopnost pro degradaci okamžiků, které jsou pro postavy důležité. Ať už se jedná o milostnou noc, anebo Mášinu návštěvu Bogánka v nemocnici, nikdy tu nechybí prvek, který z celé situace vytvoří komickou epizodu. Daleko významnější u této prózy je však její provázanost s biblickými motivy. Už samotný název prózy nás odkazuje k příběhům Starého zákona. Kain, jehož obětní dar nebyl přijat Hospodinem, byl za bratrovraždu vyhoštěn a poznačen znamením, stejně tak jako hlavní hrdina svou jízvou. Motiv Ježíše se vyskytuje hned na počátku příběhu v podobě katolického devočního obrazu v Mášině ložnici či prostřednictvím plechových božích muk u silnice, jež jsou degradovány už jenom tím, že jsou rezavá, a k tomu se o jejich dehonestaci postarala kreativnost místního malíře, jenž Ježíše oblékl do plavek v národních barvách. Máša se v povídce vyskytuje jako strážný anděl i jako budoucí matka s neposkrvněným bílým límečkem, který jí přidává na dojmu svatosti. Provázanost jednotlivých postav s biblickou tematikou je velmi



GUSTAVE DORÉ: KAIN ZABÍJÍ ÁBELA

znatelná, ale pozoruhodné je také využití číselné symboliky. Hlavní hrdina je zachráněn díky 3 dárčům, kteří mu darují krev, stejně tak jako tři králové věnovali Ježíšovi své dary. Číslice 7 se v próze opakuje hned několikrát. Bogánek si svou první misi za sebevraždou volí tímto vylosováním lístku: „Tedy sedmý sloupec, sedmý řádek zprava do leva jako u židů.“ Pokoj, který si postava zvolí k uskutečnění

sebevraždy, má číslo 7. Jakoby právě toto číslo mělo označovat zakončení jednoho cyklu a dosažení konečné proměny, kterou měla sebevražda Bogánkovi přinést.

V díle je mnoho motivů a symbolů, které stojí za povšimnutí. Přestože se jedná o jednu z prvních Hrabalových próz, nalezneme v ní prvky, které jsou pro tohoto autora typické v rámci celé jeho tvorby. Existenciální povídka zaráží svou surovostí a přesvědčivostí, z které jde až strach. Tematizuje se v ní společnost ve všech dobách problematicky přijímaná sebevražda, koloběh života a smrti, náhlé znovuzrození či smrt jako estetický a osvobozující zážitek, ale také smrt jako mučivá a trýznivá bolest. Sám Bohumil Hrabal se o *Kainovi* jednou vyjádřil těmito slovy: „Myslím, že jsem tento existenciální text napsal v roce 1949, domnívám se, že jsem jej psal ještě v pivovare. Psal jsem jej proudem vět, pokud se pamatuji, Kain byl hotov ani ne za měsíc. Pamatuji se, že když jsem jej kdykoliv četl, nelíbil se mi, měl jsem z něj strach.“

DOMINIKA DOLEŽALOVÁ

Autorka je studentka bohemistiky.

POUŽITÉ ZDROJE:

HRABAL, Bohumil: Kain. Existenciální povídka. In: *Schizofrenické evangelium* (1990), s. 99–152.

MERCKES, Kees: Kain a Hrabal. In: *Hodnoty a hranice: svět v české literatuře, česká literatura ve světě* (2005), s. 450–462.

Od každé smrti kousek

půlnoční téma

Jako součást výstavního cyklu nazvaného SMRT lze v pražském Českém muzeu hudby vidět výstavu s poetickým názvem *Smrt kmotříčka*. Ta se pokouší shromáždit základní repertoár uměleckých děl a artefaktů, které jsou inspirovány či významově spjaty se smrtí v jejích nejrůznějších podobách. Taková díla samozřejmě nelze obsáhnout v rámci jediné výstavy všechna, proto sály nabízí spíše „ochutnávky“ k několika logicky vymezeným okruhům, mezi nimiž jsou například reakce na války, koncentrační tábory, morové epidemie nebo zločiny komunismu. Dalším typem okruhů jsou témata se smrtí v odlišném, přesto neopomenutelném vztahu – třeba umění týkající se pohřebních rituálů, ztvárnění apokalypsy, pašijí, fenoménů tanců smrti, memento mori nebo podoby zádušní mše.

Na výstavě se podařilo působivě zajistit zastoupení nejrůznějších uměleckých disciplín. A tak vedle obrazové části včetně knižních ilustrací, Váchalových tisků či dokonce fotokopíí fresek na panelech najdeme i méně tradičně film v podobě konkrétních ukázek (zajímavá je upomínka na pozapomenutou *Dalekou cestu* Alfréda Radoka) nebo poezii citovanou po stěnách. Vystaveny jsou související předměty jako růžence, loutky, dále sádrové kopie reliéfů či slavný náhrobek „svaté holčičky“ Anny Degenové z Malostranského hřbitova. Originální a zároveň trochu úsměvný a odlehčující prvek jsou animované rytiny s komiksovými (!) bublinami. Podařilo se tu jednoduše vytvořit „koláže“ z rozmanitých vystavených předmětů namísto marné snahy o všeobsažnou a vyčerpávající skladbu. Vždyť jen

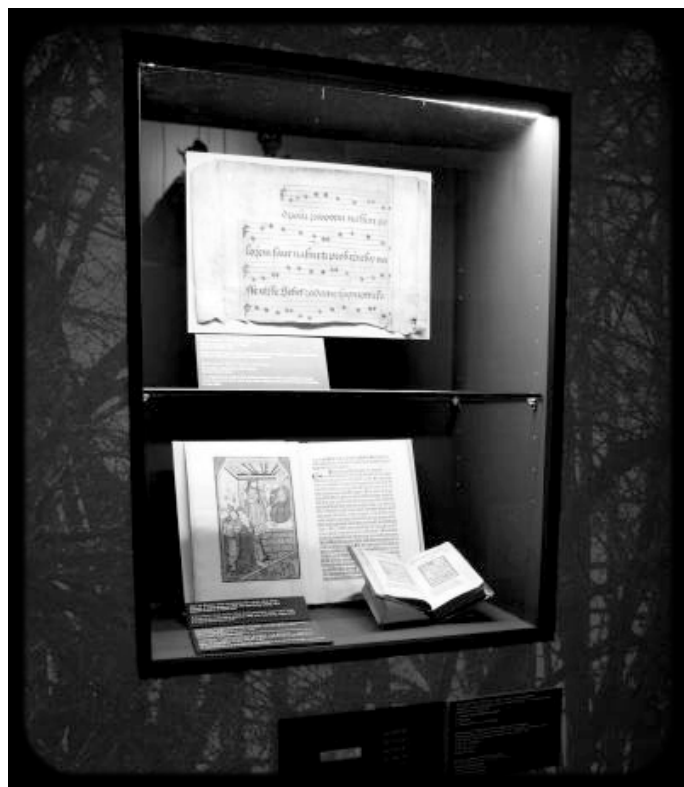
kresby z koncentračních táborů (mj. Josef Čapek) či zobrazení tance smrti by vydaly na obrovské samostatné výstavy. Baže je pak výsledek ve snaze o co nejširší záběr místy chaotický a místy zřejmě nezáměrně kontrastující, poukazuje na obrovský rozsah a důležitost inspirace smrtí a vytváří návštěvníkovi celkový dojem postupně, jako kdyby se skládal v průběhu výstavy.



(FOTO: ARCHIV NM – ČESKÉHO MUZEA HUDBY)

Přestože je většina výstavy skutečně důslednou „všehochutí“, znatelné zůstává, že větší důraz byl kladen na hudbu – není se čemu divit, vznikla v rámci projektu Rok české hudby. Mezi vystavovanými předměty jsou četné notové a textové zápisy lidových a kramářských písní o smrti, tisky, jako je vydání *Kancionálu českého* Matěje Václava Šteyera z 18. století, nákresy scén a autografy a partitury oper (hlavně Leoše Janáčka) a dokonce vybrané hudební nástroje. Originálním a obohacujícím prvkem jsou nahrávky v každém ze sálů, které si mohou návštěvníci pustit do sluchátek. Hudební výběr není limitovaný staršími a klasickými skladateli (Josef Antonín Planický, Antonín Dvořák a další), jsou zde interpreti jako Petr Novák, Karel Kryl, Jirí Suchý a dokonce ukázka tvorby The Plastic People of the Universe. Výstava také zahrnuje i bezmála současné umělecké počiny, z těch hudebních v sekci o apokalypsách registruje například album *Soundtrack ke konci světa* skupiny Zrní z roku 2012.

Obsáhnout celé téma skutečně nelze, ale výstavě se podařilo vyjádřit, jak konstantní je v umění inspirace smrtí a mezními situacemi obecně i jak neutuchající je zájem o konec života člověka. Otvírá také mnohé otázky, zajímavé je například porovnávat i na takto zúženém materiálu rozdíly v zobrazení Smrti-Smrtky v průběhu dob apod. Nejen v souvislosti s prožitky světových válek lze pak souhlasit s výrokem: „[...] někteří dokázali, že i v bezprostřední blízkosti smrti je možné, ba přímo nutné umělecky tvořit pro svůj vlastní pocit i pro posílení ostatních.“ Autorkám výstavy, tedy Dagmar Štefancové spolu s Tatjánou Součkovou a Lenkou Šaldovou, se dařilo při výběru exponátů rovněž vcelku bez zaškolbrtnutí vyhnout i tomu, co si dle doprovodného textu asi dobře uvědomují: „Umění inspirované smrtí může jít takřkajíc na hloubku, ale také sklouznout k pozérství a myšlenkové prázdnotě.“



(FOTO: ARCHIV NM – ČESKÉHO MUZEA HUDBY)

Na závěr snad jen rada pro budoucí návštěvníky, kteří by měli vyhradit výstavě větší množství času – klidně i několik hodin. I přes nevelký počet sálů je prohlídka skutečně časově náročná, znamená nejen obligátní prohlídku a četbu množství popisků i citovaných textů, ale také poslech zmíněných písní. Navíc je i díky svým velkým ambicím výstava dost koncentrovaná a potřebuje průběžně „zažít“. A v neposlední řadě pak vstupenka na *Smrt kmotříčku* platí i na prohlídku dalších prostor Českého muzea hudby.

LUCIE MALÁ

Autorka je studentkou bohemistiky na FF UK v Praze.

Pražská smrt Jiřího Jordána

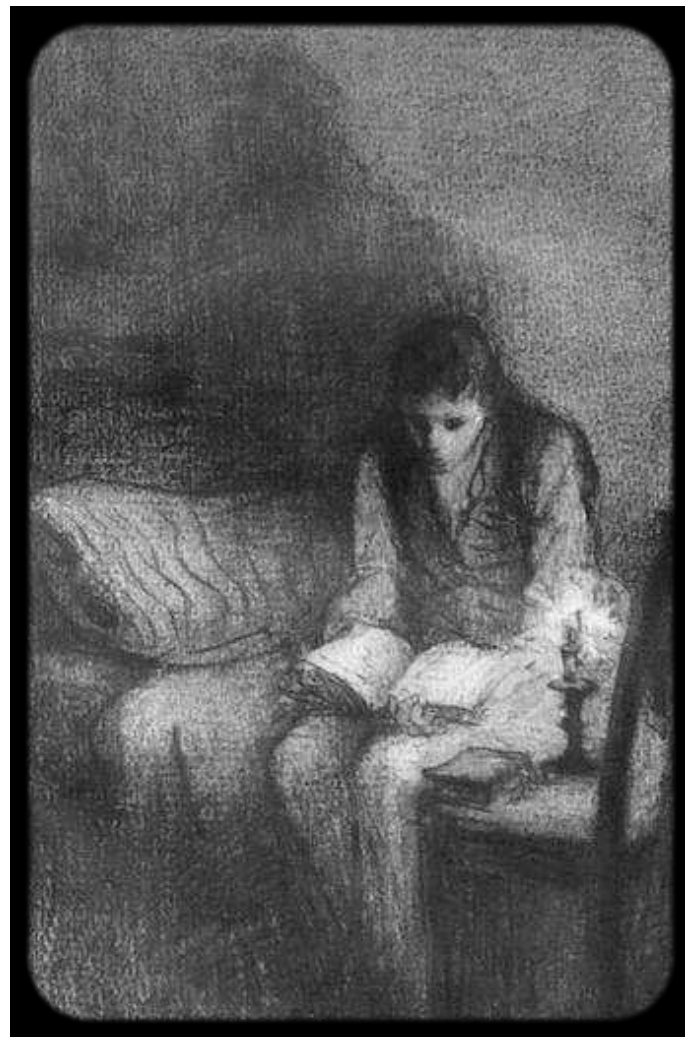
půlnoční téma

Byl ještě velice mladý – 21 let – a neustále kašlal. Kostnatý, neobyčejně jaksi dlouhý ležel jako strunka natažený pod vatovanou, kanafasem povlíknutou příkrývkou. Chvillemi ležel tiše, slabě pohybuje přibledlými, usmívajícími se rty. Když mluvil, ústa, jako by přeplněna byla cukrem, při každém slově zablýskla dvojí řadou krásných zubů. Zuby ty se nyní cenily, obnažené svítily v mrholivém přísvitu dne a bíle vroubily černou dutinu úst. Suchý sirnatý lesk očí slabě pomžikával v stínu zvolna se pohybujících řas. Stočil oči stranou a bůhví už pokolikáté si prohlížel nevlídnou tu místnost, kam hranatým, kostnatým jeho tělem smýkla vlna života...

Próza *Santa Lucia* (1893) patří do trojlístku studentských románů Viléma Mrštíka, spolu s *Pohádkou máje* a nedokončeným románem *Zumři*. Vznikla pod vlivem nových literárních směrů – impresionismu a naturalismu – a zároveň v době, kdy byl její autor silně ovlivněn smrtí svého přítele – spisovatele, literárního kritika a publicisty Huberta Gordona Schauera (1862–1892), který se po studiích práva a filozofie ve Vídni aktivně účastnil českého kulturního života. Publikoval například v *Politice*, *Literárních listech*, *Čase*, *Národních listech*, od roku 1886 spolupracoval na vzniku *Ottova slovníku naučného*, spolu s V. Mrštíkem a F. X. Šaldou patřil k zakladatelům České moderny. Zemřel ve svých nedožitých třiceti letech na tuberkulózu. Právě on inspiroval zrod hlavního hrdiny románu Jiřího Jordána, byť se do jeho charakteristiky i vnitřního prožívání zároveň promítají autobiografické prvky. Mezi ně patří Jimramov, rodné místo autorovo i Jordánovo, studium na brněnském gymnáziu nebo oslava Prahy – již si podobně jako Mrštík hlavní hrdina při svém krátkodobém pobytu zamiluje natolik, že si prosadí studium právě tam. Milovaná Praha se však Jiřímu Jordánovi stává osudnou.

Různé životní paralely s Mrštíkovým životním příběhem bychom mohli vypočítávat i nadále. Avšak vedle těžkého údělu studentů na přelomu století a touhy Moravana najít uznání v maticce Praze líčí tento román též vnitřní prožívání na smrt nemocného mladého člověka. „Nemocní nejraději a nejvroucněji vzpomínají. Všechna materiální svět hyne s hynoucím jejich tělem, zbývá jenom duše se svými sny, extázemi a vzpomínkami, ve kterých se koupe chorá jejich mysl. Na ten čas jediné jejich bohatství, s kterým si na smrtelném lůžku pohrávají jako děti.“ Vedle oslavy hlavního města předkládá spisovatel určitý druh obžaloby z necitelnosti, lhovosti, hluboké propasti

sociálních problémů a panující mravní bídy. Na hlavním hrdinovi ukazuje, jak krutou daň je schopna na svém obdivovateli česká metropole požadovat. Mladý nezkušený chlapec plný ideálů se ocitá přímo v centru pražského kulturního a společenského dění. Pro nedostatek financí se jej však nemůže významněji účastnit. Vzepře-li se nepřízni osudu, sám sebe posílá do naprážených spárů hladové smrti.



ILUSTRACE MILADY KAZDOVÉ K ROMÁNU *SANTA LUCIA*
(MLADÁ FRONTA 1959, S DOSLOVEM FEDORA SOLDANA)

Příběh je vyprávěn formou retrospektivy, očima člověka, jenž tuší svůj neodvratitelný konec, který se dívá smrti do tváře. Jordán na smrt nemocný, upoutaný na nemocniční lůžko, rekapituluje poslední úsek svého krátkého života. Vzpomíná na svého přítele, „zasloužilého“ studenta Hégra, který mu nabídl společné bydlení za třetinu nájmu. Ač mu vypomohl s bydlením, jeho způsob bohémského života, jenž Jordánovi rád líčil, způsoboval mladému studentovi psychickou trýzeň, protože on se podobných akcí nemohl účastnit. Stejně neutěšeně

vyznívají jeho vzpomínky na milostný vztah, po jehož ukončení se začaly bortit i ostatní pilíře jeho života. Pokoušel se najít si práci, aby si zajistil alespoň malý, stálý příjem. Opět se obracel na adresy doporučených mu profesorů s žádostí o pomoc. Žádné se mu nedostávalo. Teď teprve naplno pochopil význam Hégrových slov o lhostejnosti jednoho člověka k druhému. Jiří Jordán onemocněl ze zimy v nevytopeném pokoji, z nedostatku jídla. Potácel se v horečkách. Svoje poslední peníze půjčil Hégrovi pod slibem, že je do večera dostane zpět. Nedočkal se. Zůstal nemocný, bez prostředků: „Nežádal už žádné pomoci na nikom a nikde; nehledal jí už ani u známých ani neznámých, v jakési noblese bídy otíral se cestou o nastavené skupiny kabátů a blůz a mířil pryč kamsi dál do tmy postranních uliček a nádvoří...“ Hégr ho našel uprostřed krve, kterou během noci vychrtil. Odvezli ho do nemocnice.

Celý děj románu je zasazen do rámu dvou slov: „Přistavte plentu.“ Ta slova zaznívají v úvodu, kdy Jordán přihlíží smrti jiného pacienta, ta slova zaznívají na konci vyprávění, na konci Jordánovy životní pouti. Předznamenávají tedy konec života hlavního hrdiny. Podobně jako další symbolické obrazy – obraz černovouseho otce, poslední tváře, která se mu zjevuje

v předsmrtné agonii, nebo cinkání nádražního zvonce, na smrtelné posteli znějícího jako umíráček. V horečnatých stavech, uprostřed trýznivých vzpomínek hledá viníka za utrpení své i ostatních umírajících, za svůj krátký, nelehký, zmarněný život. Jeho zbytečná smrt vyznává nejen jako obžaloba sociálního systému, ale i jako obžaloba životního řádu, obžaloba Boha: „Nebesa se zachvěla pod hromadnou tou obžalobou Boha, jemuž do tváře za sebe a za všechny metal Jordán sám své rouhání. – Byl obhájcem všech těch mrzáků, omýval jejich ruce, odíval čistotou zprzněný úběl v pýše se nadýmajících prsou, ospravedlňoval a za svědky volal nesčíslné ty řady obětí, které si Bůh vyžádal na zemi ku stvoření světa.“

ROMANA MACHÁČKOVÁ

*Autorka působí v Moravské zemské knihovně v Brně
na úseku vědy a výzkumu.*

POUŽITÉ ZDROJE:

MRŠTÍK, Vilém: *Santa Lucia* (1990).

PYTÍLÍK, Radko: *Vilém Mrštík – osud talentu v Čechách* (1989).

Tak jako před ní...

„I obešel já polí pět“ – verš, jenž by jistě slušel krákoravému hrdlu Františka Štorma a který dal jméno jednomu oblíbenému pražskému vydavatelství, má svůj původ v povídce *Jak bude po smrti* od českého filosofa a samozvaného extatika Ladislava Klímy. Tato povídka knižně poprvé vyšla roku 1932 ve svazku *Slavná Nemesis a jiné příběhy* (v pražském nakladatelství Sfinx) a „magická“ slova, jimiž tento článek začíná, jsou jí leitmotivem a zároveň dějovým motorem. Spiritismem prodchnuté vyprávění o kramáři Matyáši Lebermayerovi je touto větou pravidelně obraceno naruby a popoháněno dopředu – až k sice ne zrovna překvapivé, ale přesto skvěle zahrané pointě. Protagonista onu kouzelnou formuli poprvé zaslechne coby součást cizího rozhovoru a při každém dalším „setkání“ je tato věta průvodcem zvrhnutí vnímání reality, přesunu do snové roviny a kroku blíže k dovršení iniciace. Téma dané názvem i díky tomu pak rezonuje celou povídkou.

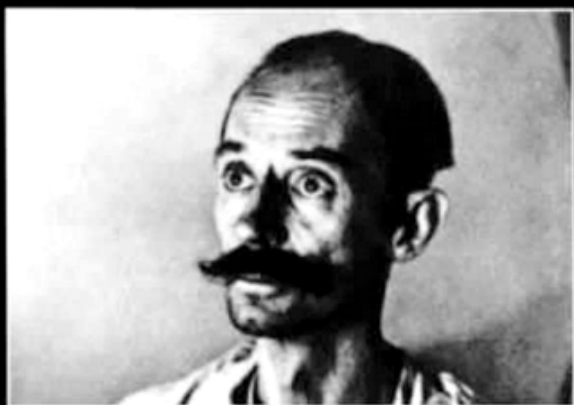
Podobné bourání paravánů mezi živou skutečností a různými úrovněmi zázvěti (mezi nimiž výsostně postavení přísluší posmrtné realitě) je důležitým prvkem celé Klímovy tvorby – koneckonců jde rovněž



o jeden z jeho filosofických cílů. Pomyslné rovnítko mezi světem a zázvětem, které se nad celým dílem Ladislava Klímy vznáší, lze považovat za jakousi zdivočelou strukturalistickou myšlenku. Je velmi zajímavé a pro Klímovu tvorbu příznačné, jak je při popisu průniku realitami implikována důležitost snu – dá se říci, že jediná chvíle bdělosti se v textu *Jak bude po smrti* nachází na začátku příběhu a všechen důležitý děj se odehrává v jakési táhlé lucidní šmouze, v níž jsou zbytky přičetnosti zanechány pouze jako pověstná zrnka písku v misce rýže. Ze snové atmosféry, která je velmi blízká surrealismu, čtenáře snadno rozbolí hlava.

Jistě není žádnou náhodou, že zaklínadlo, jímž jsou zde otevírány brány zdánlivého neskutečna (a jemuž se tento text už věnoval dost), má charakter klasického verše. Při Klímově autorském profilu, který v leccems nápadně připomíná Friedricha Nietzscheho, v tomto faktu můžeme snadno najít jakési vyznání – či lépe přiznání se k názoru, že umění (a potažmo síla myšlenky) je možná to jediné, co má v našem světě opravdovou moc.

THE PLASTIC PEOPLE OF THE UNIVERSE



Jak bude po smrti

OBAL KONCERTNÍHO ALBA UNDERGROUNDOVÉ SKUPINY THE PLASTIC PEOPLE OF THE UNIVERSE *JAK BUDE PO SMRTI*, NAHRANÉHO NA KONCERTĚ V NOVÉ VÍSCE U KADANĚ V ŘÍJNU ROKU 1979 A POPRVÉ VYDANÉHO AŽ V ROCE 1992

Není také velkým překvapením, že tvorba Ladislava Klímy imponovala členům českého undergroundu (ostatně název tohoto článku je vypůjčen z básně J. H. Krchovského, která klímovské téma zpracovává) – zájem o ni přenesl „otec zakladatel“ Egon Bondy na členy kapely The Plastic People of the Universe. Ti hudebně zpracovali kromě povídky *Jak bude po smrti* rovněž jeho texty *Slavná Nemesis* a *Jsem absolutní vůle*

a výsledné skladby shromáždili na jedno tematické album, které nese právě název *Jak bude po smrti* (a Klímova démonickou podobiznu na obalu). Lze si jistě představit, jak právě „plastiky“ horečnatý styl Klímova narativu lákal ke zpracování. Výsledek zní přesně tak, jak by si člověk nejspíš představoval spojení těchto dvou tvůrčích entit – pochmurná, zlověstná rytmika, jíž špikuje rezavý jekot Brabencova saxofonu, skvěle vytváří atmosféru pomatení myslí a šílené pouti mezi přeludy až k trpké katarzi. Dá se dokonce říci, že noisový a halucinační projev PPU přetlumočil Klímovo dílo do ještě nelidštějších poloh, které posluchače i dnes, 35 let po vzniku původní nahrávky, dokážou vyvést z míry a možná i donutit o leccěms zapochybovat.

ONDŘEJ KRYSTYNÍK

Autor je studentem sdružených uměnověd.

POUŽITÉ ZDROJE:

FOFF, Michal: *Napětí v próze Ladislava Klímy* (diplom. práce, FF MU, 2006).

KLÍMA, Ladislav. *Vteřiny věčnosti* (2010).

KRCHOVSKÝ, J. H.: *Básně sebrané* (2010).

www.discogs.com/Plastic-People-Of-The-Universe-Jak-Bude-Po-Smrti/release/156664

www.lege.cz/klima.htm

Citlivé svědectví o smrti

půlnoční téma

Jakub Schikaneder (1855–1924) se musel potýkat s protikladnými tendencemi doby, a tak i jeho dílo bylo plné rozporů a kontrastních přístupů. Stylově osciloval mezi neoromantismem a realismem, stylizované umělecké formy obohacoval o ryzí, nesmlouvavou realitu, a to i realitu postav na pokraji života, na konci jejich chmurné cesty. Zobrazoval motivy trvale spojené s člověkem – soucit, osamělost i smrt. Schikaneder ukázal českému výtvarnému umění nový způsob jak vnímat a zobrazovat sociální realitu, totiž pravdivě, ale s citem.

Jistě i díky své citlivé duši si Schikaneder vybíral náměty s příděchem tragiky, maloval osamělé, nemocné i už vyhaslé životy. Na pohnuté osudy lidí se díval se soucitem a úzkostí. Jeho nepovrchní vnímání ještě za studií umocnil Gabriel Max a depresivně ironické motivy v jeho dílech. Do Schikanederových

námětů se ale projektovaly i sociální změny, politické události doby a prohlubující se civilizační rozpory. Ve svých dílech umělec reflektoval také vlnu pogromů na židovské obyvatelstvo východní Evropy. Schikanederovy dřívější náměty z historie se tak hlavně v osmdesátých letech změnil v náměty psychologické, které odrážely osudy jednotlivých lidí, ale i celé společnosti. Tragický námět měl i první známý obraz vystavený na veřejnosti, a sice na Žofínském salonu roku 1876. Obraz s názvem *Poslední dílo* zachycuje nemocného malíře v jeho ateliéru, jak se smrtí v očích hledí na svůj poslední výtvar.

V roce 1883 Schikaneder vytvořil přes šedesát ilustrací k epické básni *Za volnost a víru* Adolfa Heyduka. Zachycovaly nešťastné události doby pobělohorské, námět se tak sice vztahoval k historii, ale zapadal do úzkostného naladění společnosti, šlo tedy i o téma

sociální. Některé výjevy z ilustrací se zrcadlily i v další Schikanederově tvorbě, například pohled na vůz s umírajícím hrdinou je k vidění i na obraze *Truchlivý návrat*. Kromě postav na sklonku života či bytostí již odešlých do světa stínů Schikaneder zpodobňoval i pohřby. Náměty pohřbů, zejména pak pohřbů dětí, nebyly charakteristické jen pro Schikanedera nebo české výtvarnictví vůbec, umělec v tomto směru navazuje na holandské a skandinávské umění. Motiv pohřbu dítěte Schikaneder zopakoval hned několikrát, například v kresbách *Smutná cesta*, *Pohřeb dítěte* či *Žena s dětmi u vody*. Nejspíš tomu tak bylo i proto, že Schikanederovi byl tento námět až mrazivě blízký, sám se totiž musel vyrovnat se ztrátou novorozeného syna.



J. SCHIKANEDER: *NA DUŠIČKY* (1888)

V sedmdesátých a osmdesátých letech se Evropa snažila popasovat se Zolovým naturalismem a s jeho tezí, že skutečnost je nutné zobrazovat celou, a to včetně tabuizovaných témat. A právě s tím se vyrovnával i Schikaneder. Sociálně kritická témata a výjevy pochmurných nálad vznikala ale také pod vlivem nových myšlenek filosofie. Schikanedera zasáhlo hlavně dílo Schopenhauerovo, s jeho idejemi z díla *Svět jako vůle a představa* se v podstatě ztotožňoval. Schopenhauer mluvil o hladu po moci jako o příčině úpadku lidskosti, právě vůle k moci podle něj vytlačovala na okraj společnosti lidi, kteří si dokázali zachovat nevinnost dítěte nebo kteří stále byli dětmi. Tedy i pod vlivem Schopenhauera se Schikaneder ve svém díle nejvíce věnoval dětem a ženám. Slabé a ohrožené bytosti či celé vrstvy společnosti zobrazoval už od konce sedmdesátých let. Ukazoval ztracené existence, jež vypadly z rytmu doby a které zapudil egoismus vůle.

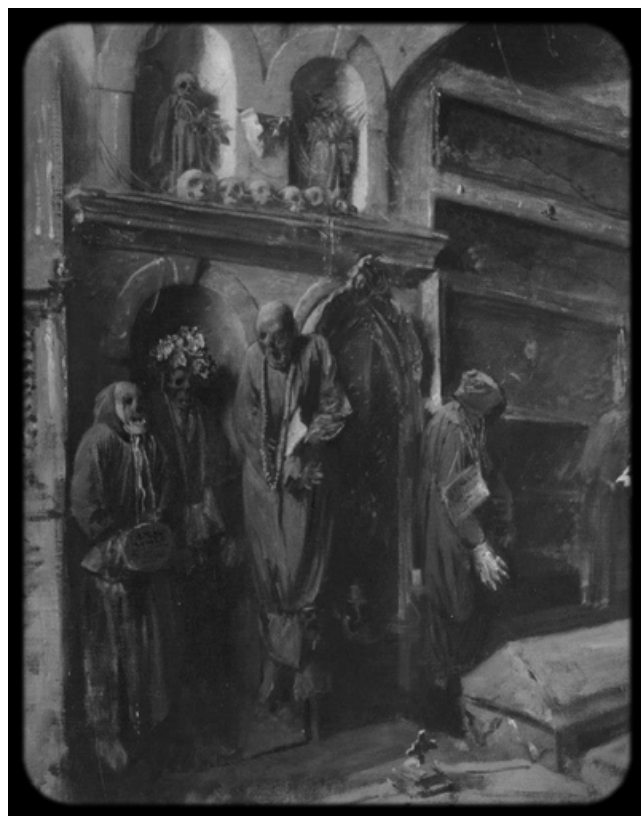
Polovina osmdesátých let představovala přelomové období v Schikanederově cestě za realismem. Z tohoto období pochází mnoho až nemilosrdně realistických děl jako *V márnici* (1885), *Na dušičky* (1888) nebo také *Pohřeb* (1889) a *Dva věky* (1889). Obrazy zachycují jemnou tenzi mezi všedním hmotným světem a sférou duchovna i tenkou hranici

mezi životem a smrtí a odkazují k pomíjivosti lidského života. Náměty Schikaneder stále čerpal hlavně z tragických příběhů žen a dětí, které moderní doba zvláště poznamenala.



J. SCHIKANEDER: *VRAŽDA V DOMĚ* (1890)

Vražda v domě z roku 1890 představuje jakýsi vrchol Schikanederova snažení o pravdivé zobrazení skutečnosti. Vyobrazená mrtvola krásné dívky nepředstavuje jen smrt jedné z davu, ale i smrt ideálu. V obraze se tak střetává všední bída chudinské čtvrti s kulturním ideálem, který zahubila moderní doba. Téma zločinu a tragédie bylo aktuální v kontextu celé tehdejší Evropy, Schikanederův obraz kritika přesto nepochopila. Jevil se jako další z řady žánrových obrazů, jako detektivka, ve které je třeba hledat vraha. U Schikanedera ovšem smrt nikdy nebyla žánrovým motivem, naopak vždy byla zachycením pravdy, svědectvím o životě lidí.



J. SCHIKANEDER: *MONREALE* (1893)



J. SCHIKANEDER: *UTONULÁ* (1895)

Snad kvůli většinovému nepochopení sociálního a psychologického obsahu jeho díla se umělec na čas stáhl z uměleckého života, přestal vystavovat a skončil i s ryzím sociálně kritickým realismem. Motiv smrti se ale z jeho díla nevytratil a Schikaneder s ním pracoval i dál, jak dokládá třeba obraz *Monreale* (1893) či pozdější *Mrtvá dívka* (1909–1910). V jeho další tvorbě mu už nestačila skutečnost obohacená o dojmy, snažil se v dílech odkrýt skrytý význam reality. V *Monreale* se proto Schikaneder mohl vypravit do fantaskního světa kostlivců a smrtek, už mu nešlo o pravdivé svědectví. V tomto období se Schikaneder také čím dál víc věnoval krajinám, a to jako místům kontemplace a truchlení.

Nové pojetí světa ovlivněné rozvojem vědy, jiné vnímání času, rozpad jistot a tradičních hodnot, s tím vším se musela vyrovnat tehdejší společnost a stejně tak i Jakub Schikaneder. V tématech zániku, pomíjivosti života a snad i absurdity a brutality moderní doby ukázal život takový, jaký skutečně je. Ve svém díle konfrontoval jedince se zkaženou společností, realitu s iluzí, bídu s ideály. Realitu nenaplněných životů Schikaneder zobrazoval pravdivě, ovšem pohledem empatického svědka, k objektivní skutečnosti tak přidával vlastní dojmy, procítěnou soustrast pozorovatele. Právě v tom je Schikanederovo dílo jedinečné, v prolnutí reality s impresí, přísného realismu s neoromantickou snovostí.

MICHAELA HORYNOVÁ

*Studentka environmentálních studií, absolventka žurnalistiky
a genderových studií na FSS MU v Brně.*

POUŽITÉ ZDROJE:

HULÍKOVÁ, Veronika (ed.): *Jakub Schikaneder /1855–1924/* (2012).

VLČEK, Tomáš: *Jakub Schikaneder 1855–1924: malíř
Prahy přelomu století* (1998).

Román zdvihající „břemena těžké, drtivé“

půlnoční téma

Spisovatel František Křelina (1903–1976) dnes patří k pozapomenutým autorům, přesto jeho tvorbu hodnotil svého času poměrně vysoko i samotný F. X. Šalda, který ve svém komentáři k románu *Hlas na poušti* (1935) o Křelinovi napsal: „Má zvláštní světelný okřídlený pohled, kterým vynáší ve svých šťastných chvílích zemi, lidi i věci do vyššího světla podnebeského, kterým se dotýká ran i bolestí, kterým čte značky osudného pochodu dění lidských; zná a miluje člověka v jeho typických postojích, cítí žhavě nedotknutelnou krásu panny, zraněnou strážek matky, plodivé gesto oráčovo a soudné gesto sekáčovo; sirobu země i potřebu vykoupení.“ K ústupu Františka Křeliny z povědomí českých čtenářů v komunistickém Československu jistě nemalým dílem přispělo jeho zatčení a odsouzení v politickém procesu s tzv. Zelenou internacionálou na jaře roku 1952, kdy byl spolu s dalšími (nejen) katolickými spisovateli (Janem Zahradníčkem, Zdeňkem Kalistou či svými celoživotními přáteli – taktéž představiteli ruralismu –

Josefem Knapem a Václavem Prokūpkem) protiprávně odsouzen k dvanácti letům vězení, až v roce 1960 amnestován a teprve roku 1967 plně rehabilitován. O tom, že jeho jméno se velmi brzy – s počátkem normalizace – opět vrátilo na černou listinu, pak svědčí i jeho zařazení do *Slovníku zakázaných autorů* (který ještě pod titulem *Slovník českých spisovatelů* vyšel poprvé v samizdatu roku 1978). Větší zájem o jeho dílo bohužel nepřinesly ani nové svobodné poměry po roce 1989, kdy se jím reprezentované duchovní proudy a umělecké směry – křesťanství a ruralismus – staly zbožím nepříliš žádaným.

Všechny výše zmíněné charakteristiky Křelinovy tvorby lze do jisté míry vztáhnout i k dílu, které bylo pro své téma vybráno za předmět tohoto článku, tedy k románu *Každý své břímě* (1969). Také zde nacházíme pro tohoto autora příznačný etický idealismus, ještě umocněný výběrem nadmíru tragického tématu – totiž

vyhlazení Lidic. Genezi svého díla poodkrývá v jeho závěrečné části nazvané *Rozloučení* sám autor. První poznámku o Lidicích si zapsal již v den popravy lidických mužů (10. června 1942) pod dojmem první zprávy z večerního rozhlasu. Po válce se začal o dané téma hlouběji zajímat a shromažďovat dostupné informace – ověřená fakta stejně jako tradované zvěsti –, brzy jej však potkal podobně nespravedlivý osud a totalitní zvůle (tentokrát ovšem ve jménu komunismu). Touha uctít památku zavražděných obyvatel Lidic a ztvárnit jejich tragédii formou literárního díla jej však neopustila ani ve vězení, z něhož se vrátil až v roce 1960. Stěžejní bylo jeho setkání s básnickou skladbou Karla Šiktance *Heinovské noci* (1960), v níž autor vzpomíná na vypálení Lidic, které zažil coby bezmála čtrnáctiletý chlapec ze sousední Hřebče („To je lyrické svědectví, osobní, na krev,“ píše Křelina). Stejně důležitou se ukázala jeho četba rukopisných pamětí Jaroslavy Eliášové *Generál Eliáš*, věnovaných zejména osudu jejího manžela, generála a ministerského předsedy protektorátní vlády popraveného za odbojovou činnost jen několik dní po vyhlazení Lidic (19. června 1942). O pár let později – v roce 1967 – začal František Křelina psát svůj román...



FRANTIŠEK KŘELINA (1903–1976)

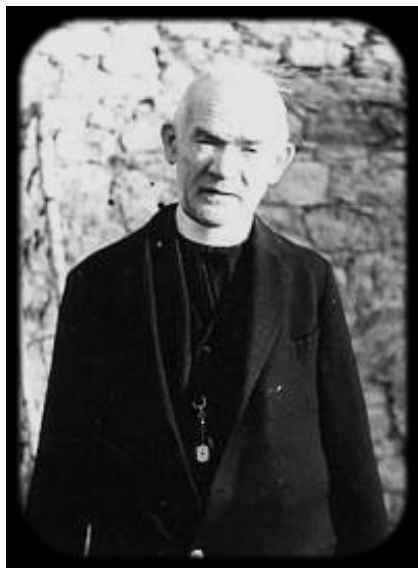
Jeho baladická próza je nevšední již po formální stránce, neboť je komponovaná jako složitá hudební skladba – je zářamována *Vstupem* a *Epilogem* a skládá se ze sedmi vět a šesti intermezz, jejichž názvy odrážejí základní děj dané části (na závěr je pak připojeno již zmíněné *Rozloučení*, shrnující genezi celého díla). Román líčí události odehrávající se na půdě Lidic

v průběhu nočních a ranních hodin dne 10. června 1942. Postavy historicky podložené doplňují figury zcela smyšlené v čele s jediným bezejmenným protagonistou, německým důstojníkem zvláštní mise, majícím podle autora v románu platnost především metaforickou. Hlavním hrdinou (v literárním i obecném smyslu toho slova) je zde ovšem lidický kněz Josef Štemberka, jemuž zmíněný důstojník v rámci zpovědi svěřil tajemství týkající se strašlivého konce Lidic a jejich obyvatel. Starý kněz od té chvíle vynakládá všechny skromné síly pro záchranu svých farníků, tvrdohlavě odmítaje milost nabízenou jemu samotnému coby jedinému z dospělých lidických mužů. Jeho smlouvání s německými okupanty je však marné a nakonec se mu nepodaří ochránit před smrtí ani mladého Josefa Hroníka, který sice dosud nedovršil patnáctý rok života (nacisty ustanovený za spodní věkovou hranici popravovaných mužů), avšak odmítá tvářit v tvář vyhlídce na smrt opustit svého otce a staršího bratra. Štemberkova snaha pomoci svým farníkům tak nakonec ústí „jen“ v knězovu dobrovolnou smrt po jejich boku.



SNÍMEK ZACHYCUJÍCÍ ZASTŘELENÉ LIDICKÉ MUŽE

Křelinův román je přes svou historickou ukotvenost do značné míry podobenstvím o zápasu dobra se zlem a lidské schopnosti podstoupit i nejvyšší oběť kontrastující s naší schopností páchat ty nejzvrůdnější zločiny. Velkým kladem jeho prózy je přitom autorovo zdárné vypořádání se s hrozbou schematičnosti – služebníci zla, tj. nacisté (respektive několik konkrétních důstojníků), jsou zde navzájem odlišeni svými různými pohledy na lidické události a vlastní roli v nich. Podobně pestrá je i formální stránka románu, složeného z řady stylově i žánrově různorodých textových celků, od klasického dialogu přes objektivní podání děje či vnitřní monolog až po formu divadelního scénáře. Sylva Bartůšková – která román *Každý své brnění* recenzovala již v době jeho prvního vydání na stránkách časopisu *Host do domu* (Křest kerve, HD 1970, č. 7) – si ve svém pozdějším rozboru Křelinova díla všimá také autorova vznosného stylu, využívajícího hojně biblických citátů, podobenství či



LIDICKÝ
KNĚZ
JOSEF
ŠTEMBERKA
(1869–1942)

literární ztvárnění jedné z nejtemnějších osudových kapitol české historie, které si – stejně jako samotný autor – rozhodně nezasluhuje upadnout v zapomnění.

PETR NAGY

POUŽITÉ ZDROJE:

BARTUŠKOVÁ, Sylva: František Křelina: Každý své břímě, (heslo) in *Slovník české prózy* (1994), s. 197–199. (ONLINE na www.slovníkceskeliteratury.cz)

HAVRÁNKOVÁ, Marie: Každý své břímě, (komentář) in *F. Křelina: Amariů, syn badí. Každý své břímě* (2003), s. 487–497.

KŘELINA, František: *Amariů, syn badí. Každý své břímě* (2003).

TAXOVÁ, Eva: František Křelina, (heslo) in *Lexikon české literatury 2/II (K–L)* (1993), s. 1013–1016.

Auguste Villiers de l'Isle Adam

pohřebiště

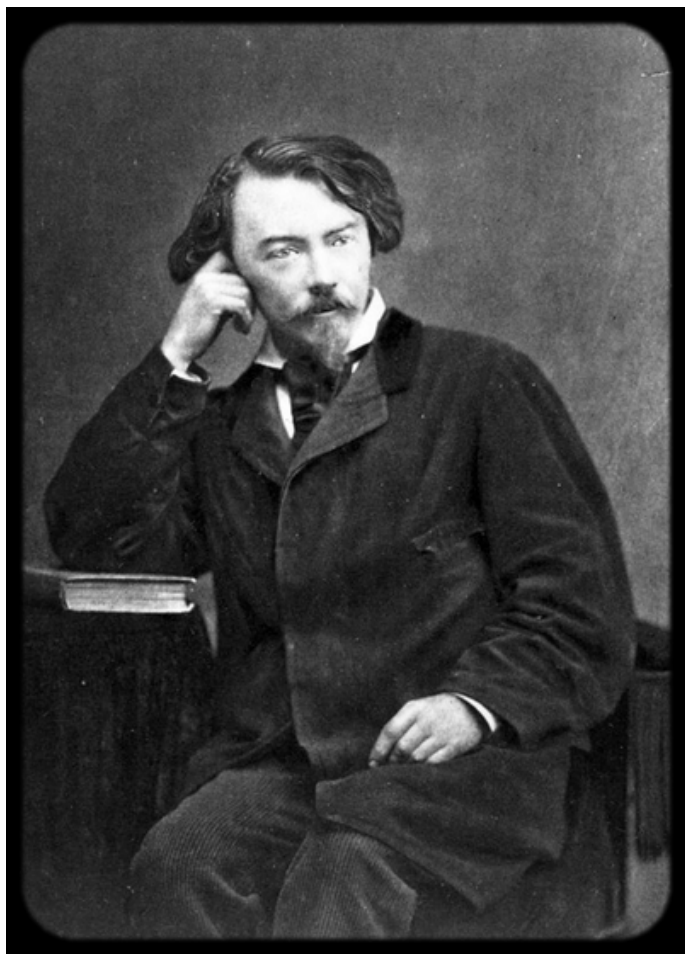
„VILLIERS DE L'ISLE ADAM UPROSTŘED SVĚTA A SPOLEČNOSTI, JICHŽ SE S ROSTOUCÍ ZVĚDAVOSTÍ, CHTIVOSTÍ A NEZADRŽITELNÝM ROZMACHEM ZMOCŇUJE RYZE RACIONÁLNÍ POZNÁNÍ, POŘÁDAJÍCÍ ROZUM A VĚDA, HÁJÍ RYTÍŘSKY A S MARNOSTÍ TĚMĚŘ KRÁSNOU PŘEDEM ZTRACENÉ BAŠTY VNITŘNÍHO ŽIVOTA; HÁJÍ ŠERÉ KOUTY LIDSKÉ DUŠE, OBÝVANÉ TAJEMSTVÍM, VĚČNÝMI OTÁZKAMI NAVŽDY NEZODPOVĚZENÝMI A PLODNOU SAMOTOU.“ (JAN M. TOMEŠ: *PROROK MINULOSTI*)

Tento francouzský prozaik, básník, dramatik a předchůdce symbolismu (vl. jm. Jean-Marie Mathias Philippe Auguste) se narodil roku 1838 v Saint-Brieuc (Bretaň). Pocházel ze šlechtické rodiny, jejíž rodokmen sahá až do 11. století. Jeden z jeho předků, Philippe Villiers de L'Isle-Adam, byl dokonce velmistrem řádu johanitů (maltézských rytířů). Mládí strávil převážně v rodné Bretani. Od roku 1856 pobýval často v Paříži, kde také navázal první literární známosti. Osudovým se pro něj stalo seznámení s Charlesem Baudelairem, kterého po celý život obdivoval. Věhlasný prokletý básník ho také seznámil s dílem Edgara Allana Poea. Oba tituli autoři se mu stali literárními vzory. Auguste Villiers de l'Isle Adam měl pověst vynikajícího společníka a vypravěče. Mezi jeho nejlepší a nejdůvěrnější přátele dále patřili Stéphane Mallarmé, Joris Karl Huysmans či Paul Verlaine. Byl velkým obdivovatelem hudby skladatele Richarda Wagnera a také stoupencem filozofie Georga Wilhelma Friedricha Hegela. Jelikož jeho rodina byla pobouřena milostným románkem s jistou Louise Dyonetovou, uchýlil se na delší dobu do proslulého benediktinského opatství sv. Petra v Solesmes (ve

francouzské diecézi Le Mans). Patřil také mezi nápadníky Judith Gautierové, dcery spisovatele Théophile Gautiera. Svůj život však nakonec prožil s Marií Dantineovou, negramotnou vdovou, jež mu roku 1881 porodila syna Viktora.

Po smrti tety, která spisovateli finančně vypomáhala, se ocitl ve velké hmotné nouzi. Musel podporovat rodinu, a proto dával hodiny boxu a pracoval v pohřebním ústavu. Léon Bloy vzpomínal na Villierse takto – „svou *Budoucí Evu* psal v leže na břiše na holé podlaze, protože exekutoři odnesli všechn nábytek.“ Umělcova chudoba ovšem jen prohlubovala jeho aristokratickou pýchu. Byl zapřisáhlým nepřítelem pokroku a pochyboval o jeho smyslu a hodnotě pro duši člověka. Sám o sobě prohlašoval: „Myslím, že nebudu nikdy nosit diamantový knoflík, který jest odznakem mandarinů... mé touhy jdou jinam; věřím pouze v hlubokou harmonii myšlenek; jsa panovníkem v jejich světě, nemám proč býti knížetem v říších vašich.“ Jeho básnický a důvěrný přítel S. Mallarmé uspořádal pro hrdého spisovatele sbírku, jelikož umíral v bídě a velkých bolestech (měl rakovinu žaludku).

Auguste Villiers de l'Isle Adam zemřel v Paříži roku 1889.



V jeho díle se vyskytují stejné známky pohrdání měšťáckou společností, stopy úpadku ducha, znechucení a samoty jako v tvorbě jeho přátel Mallarmého, Verlainea, Rimbauda či Lautréamonta. Villiersovu tvorbu lze přitom rozdělit na dvě odlišná období.

„Život? To at' za nás dělají naši sluhové.“

V první fázi (1866–1867) se v jeho dílech vyskytovaly prvky katolicismu, mystiky a také stopy jeho zájmu o okultní vědy. Bez většího čtenářského ohlasu vyšla jeho debutová sbírka básní *První básně* (1859) a jeho románovou prvotinou se stal román *Isis* (1862), původně zamýšlený jako sedmidílný cyklus – jeho hrdinové Tullia a Wilhelm usilují o získání absolutních vědomostí, které by jim umožnily pochopit svět a sebe sama. Ve stejné době napsal rovněž dramata *Elen* (1865) a *Morgana* (1866), ani ta se však nesetkala s žádným ohlasem.

DARY

*Když ptáš se v padajícím šeru
Co v churavém svém srdci skrývám,
Abych tě dojal, z časů beru
Tu starou baladu a zpívám*

*Když hovoříš o utrpení,
O nadějích oklamanych,
Jsou zde, pro tebe utrženy,
Růže, plné rosy ranní*

*Když podobna květinám mrtvých
Jež na hrobech sní, zvadajíce,
Chceš se mnou sdílet osud krutý...
Přinesu ti holubice*

(báseň ze sbírky *První básně*)

Druhé období je charakterizováno jako realistické se satirickým podtextem. V románové tvorbě pracuje s jazykem jako s básnickým nástrojem. Slovesné celky se vyznačují rozsáhlými větami. Píše o honbě za slávou, její zbytečné cestě, moci peněz, korumpujících vztazích, slabostech lidské víry, marnivosti. Ironické prvky se střídají citovou lyrikou, romantika s mysticismem.

*Och! Hned při prvních slovech připadala jim mínění
šosácké společnosti jako let nočních ptáků,
vracejících se do temnot!... – A když pak zjistili, že
svět je nechápe, jak by si přáli, odvrátili se od něho
brzy po svém sňatku, žili v naprostém ústraní
v tomto starém, zasmušilém paláci, jehož hustě
zarostlé zahrady tlumily úzkostlivě jakýkoliv zvuk
zvenčí. Zesnulá!? Nikoli! Což duše houslí odlétá
v posledním tónu prasklé struny?*

(úryvek povídky *Věra* z knihy *Kruté povídky*)

Jeho dílo je světem metafor, podobenství, myšlenek a symbolů. Je fascinován symbolickými rituály katolické církve, což lze zřejmě přičítat jeho pobytu v klášteře. „Snivec, ironik a filosof, osobnost strašlivě složitá, je pozorným dělníkem slova,“ prohlásil o svém příteli Stéphane Mallarmé. Tyto prvky se objevují v jeho celoživotním díle – dramatu *Axel*, což je filozofická úvaha o smyslu života, o náboženských a okultních problémech a o vítězství čisté lásky. Nenávist k měšťáctví najdeme v prozaickém souboru *Tribulat Bonhommet* (1887), autorovým nejznámějším dílem jsou však bezesporu jeho *Kruté povídky* (1883).

*Tu mluvčí zatruděn, srdce sevřeno starou láskou,
jakou míváme k rodné zemi, mluvčí tváří vpadlých,
jména dělnického, tváře přísné, sklonil čelo, ztrnulý.
Dvě slzy čisté jako slzy, které prolévají děti před
svojí matkou v posledním tažení, tryskly mu z očí do
brv a kutálely se tiše až do svraskalých koutků
retních.*

(úryvek povídky *Právo minulosti*
z českého výboru *Patero povídek*)

Kruté povídky bývají řazeny mezi nejlepší díla francouzské moderní prózy 19. století a Joris Karl Huysmans na ně upozornil ve své slavné knize *Naruby*. Krutost slouží jako odsouzení lidské hlouposti, prázdných frází a pseudovědeckého tlachání. Za pozornost stojí rovněž kniha *Budoucí Eva* (1886), v níž Villiers de l'Isle Adam mimo jiné zpopularizoval termín „android“.

Do češtiny bylo dílo tohoto autora poprvé přeloženo v roce 1901 (*Vybrané povídky* v překladu Otokara Šimka). O další překlady jeho děl se zasloužili kupříkladu Marie Kalašová (*Kruté povídky*, 1904), Josef Rejlek (*Tribulat Bonhommet*, 1912), Josef Florian (*Axel*, 1915) nebo A. Růžičková (*Budoucí Eva*, 1920). Zřejmě první rozbor literárního díla Villiers de l'Isle Adam se objevil v *Knize silných* (1908) Miloše Martena. F. X. Šalda pak tohoto básníka charakterizoval jako „posledního romantika a prvního symbolistu, geniálního romanopisce a povídkáře, mstícího na šosácích svůj zhrzený sen.“ Jaroslav Vrchlický mu ve své antologii *Moderní básníci francouzští* (1893) věnoval

následující slova: „znamenitý prosaik tento, jeden z prvních stylistů své doby, autor bizarního dramatu *Axel* a žhavé satiry *L'Ève future* vydal v mládí svém svazek básní s názvem *Isis*; kniha ta jest úplně rozebrána a nepřístupna. Ve sbírce jeho *Contes cruels* jsou některé písně plny nálady a měkké snivosti.“

LENKA DOSTÁLOVÁ

Autorka vystudovala knihovnictví na SU v Opavě, pracuje jako odborná knihovnice v Knihovně Jiřího Mahena v Brně.

POUŽITÉ ZDROJE:

FRYČER, Jaroslav a kol.: *Slovník francouzsky píšících autorů* (2002), 719–720.

TOMEŠ, Jan M.: Prorok minulosti. In: J. M. T.: *Slovo a tvar* (2003), s. 213–226.

VILLIERS DE L'ISLE ADAM, Auguste: *Patéro povídek* (1919, přel. P. M. Haškovec a J. Rejlek).

Dvacet procent nadání a osmdesát procent dřiny

periferie

ALEXANDRA BERKOVÁ: *O PSANÍ*
TRIGON, PRAHA, 2014, 114 STRAN

„Už léta jsem nečetla dobrou mladou prózu, z níž by stálo za to si zapamatovat a citovat větu. To jsou všechno jen nějaké více či méně šikovné kompiláty a mívá to dost televizní charakter. Info, že někdo si na sebe něco oblik, odněkud někam šel, někoho potkal, zapálil si cigaretu – co to je? Jako by najednou nešlo o to, že próza je konkrétní tvar: má vnitřní stavbu a mnoho dalších kvalit – ne jen úkol drmolivě klopýtat k pointě.“

Kde jinde získat lepší podněty a nápady k tvůrčímu psaní než od prozaičky, publicistky a scenáristky Alexandry Berkové (1949–2008), která obor tvůrčího psaní v českém kulturním prostředí v podstatě založila. Alexandra Berková publikovala v roce 2008 v časopise *Tvar* esej na pokračování, jež se zabývala problematikou psaní, jakými způsoby při procesu psaní postupovat, ale především se soustředila na to, jaké otázky je nutno si před psaním samotným, ale i v jeho průběhu klást. Po mírném naléhání redakce *Tvaru* vznikla v nakladatelství Trigon za podpory

Ministerstva kultury ČR publikace *O psaní*, jež kompletuje jednotlivé eseje a vytváří z nich něco na způsob příručky tvůrčího psaní.



Autorka vyučovala tvůrčí psaní na Gymnáziu Josefa Škvoreckého a na Literární akademii, kde se v průběhu své praxe setkávala s nejrůznějšími problémy, jež začínajícím autorům psaní činí. Důrazně upozorňuje na to, že psaní je nutno trénovat a neustále revidovat. Stejně tak jako v jiných uměleckých oborech, má i v tvůrčím psaní své potřebné místo výuka a dřina.

Publikace je členěna do devíti kapitol, které se postupně věnují hlavním úskalím vytváření textu. Berková klade důraz na výběr adresáta, na hledání příběhu a podnětů i na zapisování jednotlivých vět a slov na malinkaté papírky, z kterých můžeme poskládat nekonečnou mozaiku situací a příběhů. Autorka nahlíží na text jako na prostředek komunikace, jenž je rekonstrukcí a reflexí dílčích situací: „Umění je věcí rezonance, rekonstrukce, reflexe. Jeho symbolem je Luna, zářící odrazem světla Slunce. Jako se paprsek světla rozkládá v nádherné barvy, až když dopadne, jako se struna rozezní až pod rukou kytaristy, tak teprve skrze umění k nám plně vstupuje skutečnost – vesmír a svět; až skrze opakování v reflexi, ve vzpomínce či snu můžeme svět lépe nahlédnout, poznat a pochopit.“



Budoucí autory upozorňuje také na značnou úlohu postav a na důležitost propracování jejich psychologie. Charakter postav a prostředí, v němž se pohybují, podstatně ovlivňuje jejich jednání. Autor si musí být vědom toho, kdo jsou jeho postavy, jaké je těžiště zprostředkovávané situace a co je pilířem jeho textu. Má-li autor nápad, zvolené prostředí i hlavní postavy textu, má-li již jasno o žánru a konci příběhu, teprve potom se může zabývat stavbou textu jako celku a nastává etapa vytváření konkrétního tvaru textu.

Alexandra Berková přistupovala k oboru tvůrčího psaní na základě svých vlastních zkušeností spisovatelky a pedagožky. Čiší z toho neskutečná rozvaha, preciznost a pracovitost. U psaní je důležité své myšlenky zpomalit, uklidnit a odpoutat od ledabylého proudu slov. Nejen to se snaží naučit čtenáře *O psaní* v nejrůznějších cvičeních, která esej doprovázejí.

Další část publikace obsahuje rozhovor Boženy Správcové s Alexandrou Berkovou, který byl publikován v *Tvaru* roku 2006. Považuji tento dialog za velmi podnětný nejenom z hlediska pochopení jednotlivých procesů tvůrčího psaní, ale především kvůli názorům a náhledům autorky na společenskou i kulturní situaci v českém prostředí. Zmínuje zde své zkušenosti s psaním, vydáváním knih i výukou psaní, o níž říká: „Když je láska k věci, talent se nutně objeví. Pak už rozlet brzdí jen lenost a strach. Takže bych dnes byla schopná udělat spisovatele úplně z každého, kdo by o to stál. Jenže proč.“

Kniha *O psaní* není návodem k okamžitému použití. Nelze očekávat, že se po přečtení několika řádků dozvíme „jak na to“ a budou z nás velcí spisovatelé. Tato publikace může však zásadně přispět k utřídění našich myšlenek, k nalezení klidu a postupu, jenž nám pomůže nalézt ta správná slova, která dají textu tvar. Ostatně, vyzkoušejte sami, jak jste na tom se svými vypravěčskými schopnostmi a zkuste poutavě převyprávět děj novely E. Hemingwaye *Stařec a moře*, jak vás k tomu vyzývá Alexandra Berková.

DOMINIKA DOLEŽALOVÁ

Autorka je studentka bohemistiky.

JAK, PROČ A S JAKOU PŘEDSTAVOU JSI TY SAMA ZAČALA PSÁT?

Panebože, to by měly být trestné otázky! Jednak jsme na ně aspoň desetkrát za život už všichni nějak odpovídali, jednak si myslím, že všechny začátky autorů jsou v podstatě stejné. Vždycky je na začátku nějaká samota, citlivost a bolest, a protože literatura funguje jako oáza, každý, kdo začal psát, předtím nejspíš hodně četl, tj. utíkal před světem do literatury. Pořád jsem si něco čmárala, ale první skutečnou povídku jsem dokončila, až když jsem měla dceru.

(z rozhovoru Boženy Správcové s Alexandrou Berkovou „Chlape, tebe bych chtěla vidět ve sprše...“, který je součástí knihy *O psaní*)

Kúzla Allenových filmov... vyprcháva

periferie

**KOUZLO MĚSÍČNÍHO SVITU / REŽIE WOODY ALLEN
USA, 2014, 97 MINUT, ČESKÁ PREMIÉRA 7. 8. 2014**

Každý rok jeden film, to je síce vyčerpávajúca bilancia, ale nielen fyzicky. Filmy Woodyho Allena kolíšu aj na duchovnej rovine, námety sú slabšie a spracovanie nezanechá silný dojem v príbehu, či dialógoch, ale skôr iba okolitou prírodou a dokonalým oblečením.

Kúzlo mesačného svitu rozhodne však nemôžeme zaradiť do sekcie nudných filmov. Napriek tomu, že Allen opakuje schematický obraz intelektuála, ktorý sa ocitne v jemu neprirodzenej situácii a snaží sa z nej dostať čo najrýchlejšie, ale i vytážiť, čo najviac, tento námet nie je vôbec „ošúchaný“. Nájde sa v ňom nielen intelektuál, ale aj outsider a v tomto prípade, hoci aj iluzionista.



Colin Firth v hlavnej úlohe zatrpknutého mága – iluzionistu (Stanley) sa stretáva s mladou a krásnou Emmou Stone (Sophie), ktorá je presvedčivým žijúcim médiom medzi nadpozemským svetom a realitou. Stanley sa zo zášti k takémuto typu šarlatánstva, ktoré iba klame ľuď, rozhodne vyhľadáť túto okúzľujúcu mladú ženu a odhaliť, kde je pravda. Napriek svojmu povolaniu neverí v nič nadpozemské a odmieta pripustiť svoje vlastné umenie. Sophie je však očarujúca bytosť a juh Francúzska ponúkne v tomto prípade jej vzhľad dokonalej scenérie, napriek tomu, že pochádza z Ameriky. Aj keď sa napokon všetci nechajú uniesť jej magickými schopnosťami, Stanley nenachádza pokoj, vynaloží všetky svoje sily, aby Sophie potopil. Čo sa však vykľuje z celého príbehu? Koniec je takpovediac očakávaný, no divákovi môže až udierať do očí vekový i povahový rozdiel medzi dvoma hlavnými predstaviteľmi, ktorý napriek tomu

nachádzajú spoločné témy na rozhovor i na život. Emma Stone v tejto úlohe nepochybne zažiarila, ako nikdy predtým, a to najmä po boku Colina Firtha, ktorý si napriek hlavnej postave nedokázal uzurpovať vo filme veľa.



Komediálne spracovaný motív lásky a zároveň otázka viery v niečo nadpozemské, problém klamu v živote a tiež klamu v umení, premýšľanie diváka o tom, ako sa robia tie ktoré kúzla a ich nevypovedanie počas celého filmu – aj takéto pocity nastolil 78-ročný aktívny režisér a scenárista.

Romantická komédia je žáner, ktorý sa len ťažko dokáže naplniť, no Kúzlo mesačného svitu má k nemu veľmi blízko. Myslím si, že táto snímka nezanechá v divákovi hlbší pocit, ale určite doznievajúce dojmy, minimálne spomienky na kraj Provence, túžbu navštíviť ho a zúčastniť sa na záhradnej párty v štýle Veľkého Gatsbyho, ale tiež bohaté množstvo kostýmov a detailov 20.ých rokov minulého storočia. Allenov film bol pre Stredoeurópana osviežujúcou šálkou letného počasia v upršanom lete.

EVA SMININOVÁ

*Autorka študuje tretím rokom obor Estetika
na Masarykově univerzitě v Brně.*

MONTAGUE RHODES JAMES: *PŘÍBĚHY SBĚRATELE STAROŽITNOSTÍ (STRAŠIDELNÉ SPISY I)*

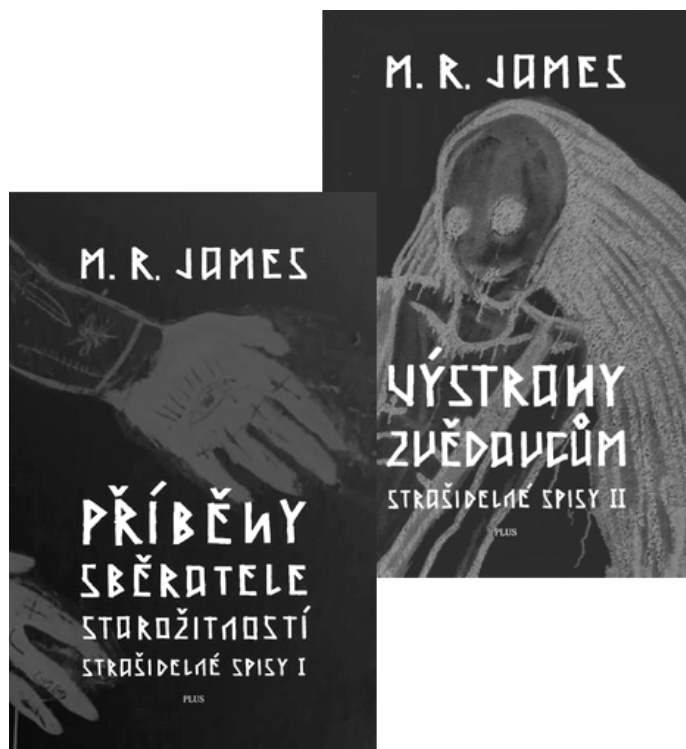
PŘEKLAD VLADIMÍRA A ZDENĚK BERANOVI, PLUS, PRAHA, 2013, 353 STRAN

&

MONTAGUE RHODES JAMES: *VÝSTRAHY ZVĚDAVČŮM (STRAŠIDELNÉ SPISY II)*

PŘEKLAD VLADIMÍRA A ZDENĚK BERANOVI, PLUS, PRAHA, 2014, 424 STRAN

Zasloužené pozornosti všech příznivců klasické literární fantastiky se u nás v posledních letech těší nakladatelství Plus, které kromě řady zajímavých titulů a projektů v čele se *Sebranými spisy H. P. Lovecrafta* dalo vzniknout i nadmíru slibné edici Pandaemonium. Právě coby třetí a čtvrtý svazek této knižní řady vyšly (vedle *Strašidelných příběhů* Henryho Jamese, *Triumfu noci* Edith Whartonové a „antologie viktoriánských autorek strašidelných příběhů“ *Svědkyňe temnot*, jež by se měla v dohledné době dočkat pokračování s názvem *Svědkyňe zítřka*) dvoudílné *Strašidelné spisy* M. R. Jamese, které v roce 2013 otevřel svazek s titulem *Příběhy sběratele starožitností* a letos dovršila kniha nazvaná *Výstrahy zvědavcům*.



Anglický spisovatel, paleograf a mediavelista Montague Rhodes James (1862–1936) sice nepatří v českých luzích a hájích k nejznámějším představitelům fantastického žánru, v anglosaském světě se však těší trvalé oblibě a také čeští čtenáři již měli příležitost setkat se s jeho povídkovou tvorbou, a to především zásluhou dvou knižních titulů – výboru z krátkých próz Ambrose Bierceho a M. R. Jamese, nazvaného *Oči plné děsu* (Praha: Winston Smith

1992), a výboru z Jamesových raných povídek *Výstraha zvědavcům* (Praha: Odeon 1997). Dvoudílné *Strašidelné spisy* ovšem poprvé přináší tuzemským čtenářům celé prozaické dílo tohoto klasika fantastické literatury, doprovázené nadto několika nebeletristickými texty M. R. Jamese s touto tematikou, erudovanými komentáři a vysvětlivkami z pera Ondřeje Müllera (který mimochodem řídí celou edici Pandaemonium) a vyčerpávajícím doslovem znalce Jamesova díla Stephena Jonese, jež také sestavil doposud nejúplnější vydání jeho próz (*Curious Warnings: The Great Ghost Stories of M. R. James*, 2012), o něž se velkou měrou opírají i české sebrané spisy.

V případě podobných projektů pochopitelně hodnocení jednotlivých svazků postrádá většího smyslu, proto je i přítomná recenze věnována *Strašidelným spisům* jako celku. Pokud bychom však měli oba svazky porovnat z ryze čtenářského hlediska, pak by v tomto nespravedlivém klání nejspíše zvítězil svazek první. *Příběhy sběratele starožitností* (dále jen „I“) obsahují dohromady 18 Jamesových povídek, které poprvé vyšly v rozmezí let 1885 až 1919, a to buď časopisecky, nebo v rámci prvních tří z celkového kvarteta povídkových souborů vydaných za autorova života (1904, 1911, 1919).

Naproti tomu ve svazku nazvaném *Výstrahy zvědavcům* (dále jen „II“) nalezneme vyjma 17 próz (mezi nimiž svým rozsahem i značně propracovaným obrazem fantastického světa vyniká text *Pět džbáneků*, který poprvé vyšel jako samostatný knižní titul roku 1922), jež byly vydány časopisecky nebo knižně (1919, 1925) v letech 1919 až 1936, též řadu povídek a fragmentů za autorova života nepublikovaných. Oba díly spisů přitom spojují jména překladatelů, manželů Zdeňka a Vladimíry Beranových – ti některé z povídek přeložili již dříve pro výbor *Výstraha zvědavcům* (překladačem Jamesových povídek pro výbor *Oči plné děsu* byl Václav Kříž) a překlad zbylých textů v přítomných spisech je pak počinem samotného Zdeňka Berana.

Dr. James, přáteli přezdívaný Monty, o kariéře spisovatele nikdy neuvažoval, své povídky začal psát

čistě pro zábavu – předčítal je (podle dochovaných svědectví zcela nezapomenutelným způsobem) svým přátelům a studentům – a k jejich knižnímu vydání se odhodlal až po naléhání nadšených posluchačů. Jeho povídky přesto spojuje množství společných rysů, ba dalo by se říci určitý koncept, který sám autor nejednou otevřeně popisoval a jehož hluboké stopy čtenáři Jamesových sebraných spisů přehlédnou jen stěží. Předně se do většiny próz promítají autorovy životní zkušenosti a zájmy – dějištěm příběhu se tak často stávají venkovská panství či katedrální města (a to převážně anglické provenience, pouze čtyři Jamesovy příběhy se odehrávají mimo jeho rodnou vlast), hrdinové povídek se neztřídkou rekrutují z akademického světa, funkce leitmotivu mnohdy připadá historickým artefaktům, vzácným knihám apod., texty jsou plny historiografických údajů, cizojazyčných pasáží, literárních aluzí či biblických odkazů. Na vskutku autobiografické prvky přitom v povídkách narazíme jen výjimečně (např. anglický Suffolk spjatý s autorovým dětstvím, postava Dennistouna v povídkách *Podivná sbírka kanovníka Alberika a Mezgotinta*) a taktéž realističnost mnohých kulís a rekvizit je pouze zdánlivá, respektive obsahuje větší či menší příměs fikce.



MONTAGUE RHODES JAMES (1862–1936)

Přestože dnešního čtenáře dělí od vzniku povídek leckdy celé století, na působivosti to alespoň některým z nich příliš neubírá, na čemž nese zásluhu právě

autorův specifický styl a vůbec pojetí žánru strašidelného příběhu. Jamesovy poznatky a zásady týkající se jeho vlastního psaní i obecnějších otázek literární fantastiky jsou ve *Strašidelných spisech* přítomny hned v několika esejisticky laděných textech, jež byly do obou svazků zařazeny – *Pozor, duchové! Zacházejte s nimi opatrně* (I), *Strašidelné povídky* (I), *Příběhy, které jsem se pokoušel sepsat* (II), *Pár poznámek o strašidelných povídkách* (II). Ve svých prózách sází na věrohodné prostředí, nepřiliš vzdálené soudobému čtenáři, pečlivé budování atmosféry, pomalou gradaci napětí, nedorečenost v oblasti tajemna a leckdy i otevřený konec. A jsou to právě tyto atributy, co uchovává většinu Jamesových povídek stále působivou a poutavou, na rozdíl od mnoha gotických či krvavých románů, které dnes vyvolávají spíše úsměv než-li strach.

Zatímco z hlediska techniky vyprávění představuje beletristické dílo M. R. Jamese celek poměrně jednotný, po stránce obsahové se jedná o texty velmi různorodé, což se netýká pouze pestrosti jejich zápletek, ale i širší repertoáru samotných strašidelných motivů. James totiž není oproti některým jiným anglickým představitelům literární fantastiky jen autorem duchařských příběhů (byť se příznaky mrtvých ani jeho povídkám nevyhýbají) a ve svých prózách přivedl na svět celou řadu (často velmi originálních) nadpřirozených bytostí či artefaktů, jejichž přetrvávající kouzlo spočívá mimo jiné v tom, že jejich původ nebývá mnohdy zcela osvětlen a jsou nám obvykle představeny jen v mlhavých konturách (jedním z častých rysů Jamesových strašidel je kupříkladu *chlupatost*, v některých se zase odráží autorův odpor k pavoukům – viz povídka *Jasan*).

Specifické je rovněž Jamesovo zacházení s postavou vypravěče, respektive jeho způsob prezentace a rámcování jednotlivých povídek, v němž se (stejně jako v jazykové a stylistické rovině textů) výrazně odráží jeho filologická a paleografická praxe. Je totiž až s podivem, kolika odlišnými a přitom příbuznými cestami autor uvádí čtenáře do svých příběhů – skrze vypravěčem nalezené (zděděné, koupené, ...) knihy, deníky, dopisy, úřední listiny, novinové články, ba i soudní protokoly, přičemž někdy zachází autor tak daleko, že svému vypravěči svěří jen krátký úvod, popřípadě stručné komentáře k fiktivním dokumentům, jež pak tvoří těžiště vlastního příběhu (to se týká povídek *Martinův korec* či *Jak zmizel a byl nalezen strýc Henry*).

Český čtenář jistě ocení přítomnost nadmíru užitečných vysvětlivek a zasvěcených komentářů Ondřeje Müllera, jejichž přínos zdaleka nespočívá pouze v osvětlování geneze jednotlivých textů, odhalování zdrojů autorových citací, aluzí a parafrází,

upozorňování na česká vydání jím zmiňovaných děl či stručném představení pojednávaných autorů. Müller se nijak nerozpakuje přicházet s vlastními analýzami, interpretacemi či otázkami (kupříkladu si všímá absence E. T. A. Hoffmanna ve všech Jamesových esejích týkajících se literární fantastiky, což podle něho může paradoxně znamenat, že německého spisovatele považoval za svého „tajného mistra“ a nedovolil si proto jeho dílo komentovat a hodnotit jako v případě ostatních autorů), stejně jako s množstvím zajímavých souvislostí a životopisných informací, čerpaje přitom z jamesovských biografií R. W. Pfaffa (*Montague Rhodes James*, 1980) a Michaela Coxe (*M. R. James: An Informal Portrait*, 1983) nebo dosud jediného komentovaného vydání Jamesových próz, za nímž stojí znalec díla H. P. Lovecrafta a dalších autorů tohoto okruhu S. T. Joshi (*Count Magnus and Other Ghost Stories*, 2005; *The Haunted Dolls' House and Other Ghost Stories*, 2006).

S povděkem lze také kvitovat otištění vpravdě vyčerpávající studie *Kamenný škebl ďábelské zloby* od britského znalce hororové literatury Stephena Jonese (převzaté z jím uspořádaného souboru Jamesových próz z roku 2012, o němž již byla řeč v úvodu, a doprovázené bohatým obrazovým materiálem) na místě doslovu uzavírajícího celé *Strašidelné spisy*, která vedle Jamesova života a tvorby sleduje též pozdější osud jeho textů (včetně adaptací) a jejich vliv na další umělce. Nutno podotknout, že materiálů o M. R. Jamesovi bylo dosud v Čechách k dispozici pramálo – kromě stručných hesel v příručkách typu *Slovníku anglických píšících spisovatelů* (v Šustově *Slovníku autorů anglo-americké fantastiky* (dosud vyšel jen 1. díl A–K, 2003) bohužel coby starší autor zastoupen není) stojí za zmínku snad jen doslov k jamesovskému výboru *Výstraha zvědavcům* (1997) z pera jeho překladatele Zdeňka Berana (*O tajemných zákoutích, neúkojně zvědavosti a učeném pánovi*).



PRVNÍM ILUSTRÁTOREM POVÍDEK M. R. JAMESE (V KNIŽE *STRAŠIDELNÉ PŘÍBĚHY SBĚRATELE STAROŽITNOSTÍ* Z ROKU 1904) SE STAL AUTORŮV PŘÍTEL JAMES MCBRYDE. TEN SE BOHUŽEL VYDÁNÍ KNIHY NEDOŽIL A STIHL DOKONČIT POUZE ČTYŘI ILUSTRACE – DVĚ KRESBY K *PODIVNÉ SBÍRCE KANOVNÍKA ALBERIKA* (VLEVO) A DVĚ K POVÍDCE „*JEN HVÍZDNÍ, CHLAPČE, AJÁ PŘÍBĚHNU*“ (NAHOŘE).

Nejcennějšími nebeletristickými texty, které *Strašidelné spisy* přináší, jsou ovšem eseje a stati samotného M. R. Jamese, nabízející vhléd jak do autorova pojetí vlastní tvorby a literární fantastiky obecně (především té anglické, o jejíchž dějinách i soudobém stavu měl značný přehled), tak do jeho hodnocení jiných představitelů tohoto žánru (jeho oblíbencem byl Joseph Sheridan Le Fanu, velké výhrady měl třeba k *Draculovi* Brama Stokera a příliš si nevážil ani takového H. P. Lovecrafta, který přitom patřil k jeho obdivovatelům). Jamesův návod na kvalitní strašidelnou povídku, jímž se pochopitelně sám pokoušel řídit, byl pak následující: „Z četby mnoha a mnoha strašidelných povídek jsem vyrozuměl, že největšího úspěchu dosahují autoři, kteří nám předvádějí určitou dobu a místo a zahrnou nás řadou jasných a věcných podrobností, ale současně nás ve vrcholném okamžiku děje nechají mírně tápat v temnotách, co se běhu jejich soukolí týče.“

Strašidelným spisům se sice nedostává takového ohlasu jako před časem *Sebraným spisům* H. P. Lovecrafta, nepochybně však představují nakladatelský počín ještě záslužnější, neboť většinu próz M. R. Jamese přináší v českém překladu vůbec poprvé a nadto konečně vrhají více světla i na samotného autora, který tak teprve nyní dostává regulérní příležitost zapsat se hlouběji do povědomí tuzemských čtenářů. Jeho dodnes čtivé a působivé strašidelné povídky se k nám zásluhou nakladatelství Plus dostávají ve dvou pečlivě a velkoryse vypravených svazcích (snad jen k ilustracím Jakuba Janovského mohou mít někteří čtenáři – stejně jako pisatel těchto řádků – jisté výhrady), a tak nezbyvá než doufat, že česká literární obec tento výjimečný ediční počín, jakož i kvalitu Jamesových próz po zásluze ocení.

PETR NAGY

Havel hvězdou i obětí kabaretu

periferie

MILOŠ ORSON ŠTĚDRŮN: *VELVET HAVEL* / REŽIE: JAN FRIČ
DIVADLO NA ZÁBRADLÍ, PREMIÉRA 2. 5. 2014

O divadelním kabaretu *Velvet Havel*, na kterém spolupracoval Miloš Orson Štědrň s režisérem Janem Fričem, se mluví jako o svérázném počínu, který demytizuje postavu našeho bývalého prezidenta. Opravdu se tvůrčímu týmu Divadla Na zábradlí podařilo sejmut Havlovi propůjčenou svatozář?

Na scéně, účelně a vkusně vytvořené za pomoci Davida Černého, se potkávají a vzájemně doplňují čtyři postavy: Václav Havel (Miloslav König), jeho strýc Miloš (Petr Jeništa), Olga Havlová (Marie Spurná) a Múza (Anežka Kubátová). Strýc Miloš celou hru zahajuje prologem komentujícím Havlův státní pohřeb a zároveň navozujícím atmosféru třicátých let. Do takto časově vymezeného prostoru se pak vejde několik výstupů, jimiž nás strýc Miloš provádí a všechny inscenuje s ohledem na to, zdali by z nich bylo možné udělat pořádný hollywoodský velkořilm.

A protože nehynoucím námětem všech bijáků je láska, mají ženy i zde zásadní roli: Olga Havlová a Múza, mladičká dívenka snoubící v sobě všechny (a snad i ty jen chtěné) avantýry Václavovy, vůči sobě stojí v jasné opozici. Múza je mladinká, nerozumná, naivní, a v mnohém se tak hodí k Václavovi, věčně nedospělému dítěti a bláznovi, kterému se nepodaří dospět ani na sklonku devadesátých let. Jedinou zemitou silou je na jevišti Olga, stylizovaná do podoby

elegantní stárnoucí dámy. Je škoda, že Olze nebyl poskytnut ještě větší, nebo možná jen promyšlenější prostor: zatímco Múza nás se svými vnitřními pohnutkami seznamuje v písních, které pojí jednotlivé jevištní výstupy, Olga o svých pocitech mlčí, o motivaci jejího chování se mnoho nedozvídáme. Možná to byl úmysl autorů, udělat z Olgy rozhodnou šedou eminenci v pozadí, možná jí – na rozdíl od Havla – nechtěli sebrat onu svatozář, kterou jsme jí u nás již před drahnou dobou propůjčili.



Mezi čtyřmi zmíněnými postavami prokmitává Univerzál (Natálie Drabišáková) přestrojený za stromek, který má zastat všechny ostatní role, od

Václava Klause až po dalajlámu. Je-li Múza protiváhou Olgy a Olga protiváhou Václava, pak těžkopádný Univerzál je protiváhou šarmantního Havlova strýce a primárním zdrojem komiky na jevišti. Pěknou hříčkou je herecké využití kulisáků Divadla Na zábradlí, kde Havel svého času začínal také jako kulisák.



Momentů rozesmívajících diváka obsahuje představení mnoho, jinak by to snad ani nebyl kabaret. Zároveň je však nutné myslet na to, že tento divadelní žánr mnohdy osciluje na hraně trapnosti. To je dobré mít na paměti především tehdy, chystáme-li se hodnotit pěvecké výkony zúčastněných, které plně odpovídaly prostředí kabaretu. Skrytá politická linka představení také není ničím rušivým, jen nás navrácí do dob původního německého kabaretu, který chtěl být politický. Divák dostává podněty ke smíchu neustále, a tak záleží jen něm, které z nich nakonec využije –

někoho pobaví pubertální hlášky (*To byste se divil, jak dalajlamovi šmakoval utopenec s pivem!*), jiného grimasy zúčastněných (bezkonkureční je Václav Klaus v podání Natálie Drabiškové) nebo narážky na dobové reálie (např. zálibu v domácím umění).

Můžeme se ptát, nakolik je hra srozumitelná těm, kteří nejsou obeznámeni s Havlovou biografií, ale právě to je asi největší úspěch autorů: podařilo se jim vytvořit příběh o dandym, jenž se zmítá mezi kariérou a ženami a který se z toho začarovaného kruhu neumí vymotat, neboť je příliš zaujat svým vlastním příběhem. Štědroňův a Fričův Havel není zlý egoista, ale spíše nepraktický idealista.

A přestože by snad šlo namítnout, že takovéto chápání Havlova odkazu je nactiutrháčné, musíme si uvědomit, že se zde autoři nedopouštějí žádné svatokrádeže a neboří „oficiální“ havlovskou legendu (již lze asi nejsnáze shrnout do hesla *Life is a mystery, his life is a history*), jen pracují s jinými klišé, které v současném veřejném prostoru rezonují. Ohromnou devízou představení je fakt, že se neutápí v detailech a nehraje si na bulvárního novináře, nýbrž je spíše alegorií dvacátého století, které autoři shrnují do (ironického?) sloganu *Pravda a láska, jen když se chlastá!*

EVA MARKOVÁ

Studentka komparatistiky, absolventka bakalářského studia oborů bobemistika a translatologie se zaměřením na němčinu.

Magor oživený Revolverkou

periferie

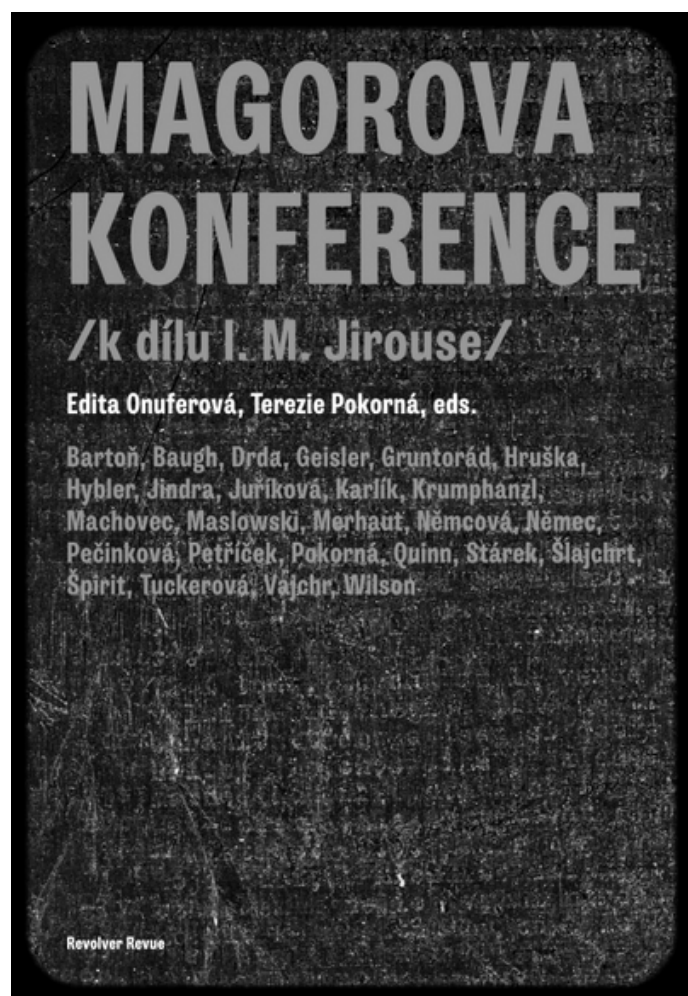
EDITA ONUFEROVÁ – TEREZIE POKORNÁ (EDS.): *MAGOROVA KONFERENCE (K DÍLU I. M. JIROUSE)*
REVOLVER REVUE, PRAHA, 2014, 208 STRAN

Na základě příspěvků přednesených na konferenci o díle Ivana Martina Jirouse, která proběhla v prostorách pražské FAMU 14. a 15. listopadu 2013, vychází díky pořádající *Revolver Revue* k Jirousovým nedožitým sedmdesátinám sborník *Magorova konference*. Konference bývají obvykle záležitostí akademickou, přesto, řečeno slovy Terezie Pokorné: „Patří ovšem k tradici tohoto časopisu, resp. k tradici samizdatové a undergroundové kultury, z níž *Revolver Revue* vzešla, že se stává aktérem situací a rolí, které nemá takřkajíc v popisu práce, a které jí dokonce ani nepřijdou na mysl – až do chvíle, kdy coby výzva vyplynou z nastalých okolností“ (s. 9). Například v publicistice má zase zájem o Magora většinou charakter mělkých připomínek opileckých historek a omílání několika málo klišé o jeho zásluhách v šíření

povědomí o undergroundu. Takže potřeba události, již je publikace výstupem, vyplynula zřejmě ze situace na více stranách.

Na konferenci – a tedy i ve sborníku – se sešli nejen v pravém slova smyslu vědci-teoretici (v případě Jirouse hlavně z oblasti dějin umění a literární vědy), ale i třeba někdejší vydavatelé samizdatu a spolupracovníci z okruhu, ve kterém se pohyboval. Neznamená to ale, že by jejich příspěvky byly vzpomínkovou adorací, a vzniklá pestrost pohledů celek oživuje. Například o Jirousově překladatelském záměru s esejí Susan Sontagové *Notes on „Camp“* píše Paul Wilson, bývalý člen skupiny *The Plastic People of the Universe*; Jirousův vztah k časopisu *Vokno* přibližuje František „Čuňas“ Stárek atd. Kladem

knihy, resp. příspěvků jednotlivých autorů, je to, že dostaly tomu, co je zmíněno v úvodním slově – ukazují, že podnětné stati lze psát i bez samoučelného odbornictví a rádobyvědecké hantýrky. Právě to je přece i znakem Jirousových teoretických prací, které se vyznačují schopností postihnout přesně a sebejistě zdánlivě „obyčejným“, srozumitelným jazykem jádro problematiky či bravurně polemizovat (k Jirousovým polemikám a jejich povaze se ve sborníku vztahuje text Luboše Merhauta). A současně je takový přístup k formulacím myšlenek vlastně také jedním z jeho inspirativních odkazů.



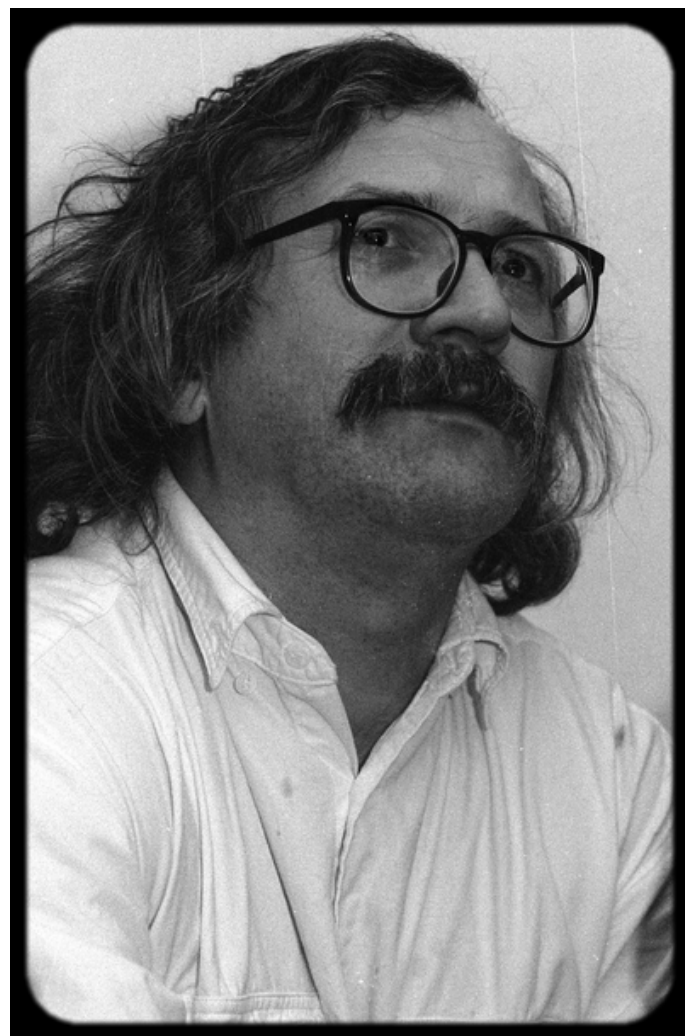
Mezi zvláště cenné momenty *Magorovy konference* patří dále zpráva o stavu Jirousovy pozůstalosti od Martina Machovce, pojednání o obtížnosti (až nemožnosti) překládání Jirousových veršů do angličtiny z pera Mikea Baughy nebo upomínka na méně diskutované rané texty týkající se výtvarného umění. Kniha je členěna do pěti oddílů, z nichž ten poslední jako logické vyústění představuje pohledy na Magorovo působení po roce 1989. Za zmínku tu stojí zejména dva příspěvky – obecnější zpráva o Jirousově činnosti po revoluci od Michaela Špirita a nástin mediálního obrazu jeho osobnosti počínaje rokem 1990 od Adama Drdy. Oba totiž podněcují čtenáře k úvaze nad tím, jaké místo zaujímá od revoluce až po dnešek kultura undergroundu, přesněji zdali hraje zásadní aktivní roli, nebo je završeným směrem – jakýmsi

dědictvím, s nímž je sice možné nějak nakládat, ale které již neutváří nové hodnoty. A sebraný zkoumaný materiál (především výroky Jirouse v prvním zmíněném příspěvku a citace mediálních výstupů o něm ve druhém) v tomto ohledu moc útěšně nepůsobí.

Fotograf Ondřej Němec říká v rozhovoru s Viktorem Karlíkem, že Magor měl na hodnocení jeho snímků stupnici „[k]rásný, docela dobrý, sračka“ (s. 84). Na této škále publikace *Magorova konference* získává hodnocení „krásný“. (Lze vzít i doslovně – je totiž v neposlední řadě i zdařile graficky upravená právě Viktorem Karlíkem a obsahuje Němcovy sugestivní dobové snímky Jirouse a jeho přátel.) Na jednu stranu se *Revolver Revue* na doposud nevyužitém poli akademického žánru zadařilo a do budoucna by tato cesta mohla být příznivě otevřená i dalším pokusům, na druhou stranu je možná lepší doufat, že se příležitost nebude „muset“ opakovat a podobné akce budou podněcovány nejen z řad myslitelů, u nichž jsou v zásadě tak trochu DIY, ale i z odborných pracovišť, u nichž se to předpokládá.

LUCIE MALÁ

Autorka je studentkou bohemistiky na FF UK v Praze.



(FOTO: O. NĚMEC, REPRO Z KNIHY *MAGOROVA KONFERENCE*)

O KONÍCH A LIDECH / REŽIE BENEDIKT ERLINGSSON
ISLAND / NĚMECKO, 2013, 81 MINUT, ČESKÁ PREMIÉRA 4. 9. 2014

Na Islandu žije něco přes 320 000 lidí a prý až 80 000 islandských koní, vyšlechtěných speciálně pro zdejší tvrdé podmínky. A pak je tu 103 125 kilometrů čtverečních země, kde se Islandané i islandané občas potkávají, ztrácejí, hledají, pronásledují a milují, jak to zachytil Benedikt Erlingsson ve svém celovečerním režisérsko-scenáristickém debutu z roku 2013, nazvaném prostě *O koních a lidech*. Pustá ostrovní krajina se mu pochopitelně stala fotogenickou kulisou, ale zároveň zůstala trojrozměrným prostorem, kde se organicky spojuje několik epizodických příběhů.

První z nich je o koňské pohlavní touze, další třeba o touhách alkoholických nebo o zamilovaném a zimomřivém Juanovi, který sem přicestoval z jižnějších krajin. Všechny jsou v podstatě jednoduché a přímočaré. Každý z nich vygraduje ke svému více či méně absurdnímu vrcholu, působivost celku ale nespočívá zdaleka jen v tomto řetězení.



Motiv oka – sledujícího, zrcadlícího, ale také zranitelného – je sám o sobě zneklidňující. Erlingsson spolu s kameramanem Bergsteinnem Björgúlfssonem nadto použili pohled, bohapusté šmírování i náhodnou podívanou, jako klíčový stavební prvek. Šíré pláně, protkané pohledy dalekohledů, kterými se vzájemně pozorují hrdinové filmu, po celou dobu navozují paranoidní atmosféru, ještě umocněnou nevypočitatelným sadistickým humorem.

Film nemá hlavního hrdinu v pravém slova smyslu, nicméně některé postavy jako by měly být více zapamatovatelné než jiné. Nejvíce prostoru dostala postava Kolbeinna v podání herce Ingvara Eggerta

Sigurðssona. Nemusíte být zrovna velkými znalci islandské kinematografie, aby vám jeho tvář byla povědomá. Objevil se třeba v ústředních rolích ve filmech *Andělé všehomíra* (2000) nebo *Severní blata* (2006), které podobně jako *O koních a lidech* sklízely úspěchy na světových festivalech včetně karlovarského. Jeho lehce vyšínutému výrazu a střízlivé komice zdárně sekunduje i ostatní ansámbl. Nutno dodat, že včetně toho koňského. Zatímco lidští hrdinové v některých pasážích propadají svým živočišným potřebám, koně se tu občas podobají člověku v jeho nejnevinnější podobě. Některé jejich pohyby a zamilované pohledy vyvolávají úsměv právě tím, jak vypadají lidsky. Jako by na Islandu člověk a kůň postupně splývali v jeden živočišný druh. Jenže tato harmonie má své meze.



Problémem, na který film *O koních a lidech* naráží u části publika, je brutální zacházení s koňmi v některých scénách. Vychází z rozmanitých situací – někdy prostě kůň položí život za život svého pána, jindy v zájmu jakéhosi vyššího řádu. Závěrečné titulky přinášejí ujištění, že během natáčení nebyl žádný kůň zraněn, a kdo někdy viděl třeba Bondarčukovy velko filmy, může být tentokrát opravdu relativně klidný. Bez ohledu na reálné pozadí ovšem Erlingssonovo vyprávění je ke koním, ale i k lidem fyzicky kruté a jeho krutost je velice přesvědčivá.

Explicitní obrazy násilí a smrti ale nejsou tím, co film nejvíce zatěžuje. Autor je používá v poměrně střídavé frekvenci a vzhledem k temně groteskní poloze, do které se film průběžně stále vrací, nepůsobí cizorodě. Naproti tomu opravdu rušivé a děsivé jsou paradoxně ty okamžiky, které krutost nějakým způsobem skrývají, například hned vyvrcholení první sekvence, odehrávající se mimo záběr. Matoucí je místy též

instrumentální hudba Davíða Þóra Jónssona, která jako by chování postav měla pozdvihnout někam do duchovních či mytických sfér.



Hodnotit film *O koních a lidech* jako celek je tedy obtížné ani ne tak pro jeho epizodickou výstavbu, jako spíš pro rozmanitost žánrových konceptů, které v něm Erlingsson nakombinoval. Autorovým jednoznačným úspěchem každopádně zůstává to, jak se mu podařilo celý film odvyprávět s minimem dialogů a vůbec nevizuálních informací, aniž by ztrácel tempo a specifické napětí. Ocenit je třeba i originální a především nenásilné pojetí zprofanovaného schématu „propletených osudů“. Po uplynutí celé stopáže sice zůstává lehký chaos, ale zároveň jistota, že šlo o něco víc než začátečnický experiment.

ALENA ŠLINGEROVÁ

Autorka je absolventkou bohemistiky a filmové vědy na FF UK v Praze.

Pohledy z kraje Nikoly Šuhaje

periferie

HANA OPLEŠTILOVÁ – LUKÁŠ BABKA:

ZMIZELÝ SVĚT PODKARPATSKÉ RUSI VE FOTOGRAFIÍCH RUDOLFA HŮLKY (1887–1961) / THE LOST WORLD OF SUBCARPATHIAN RUS' IN THE PHOTOGRAPHS OF RUDOLF HŮLKA (1887–1961)

NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR – SLOVANSKÁ KNIHOVNA, PRAHA, 2014, 1. VYDÁNÍ, 292 STRAN

Nejeden čtenář Olbrachtova *Nikoly Šuhaje loupežníka* či jeho povídek z knihy *Golet v údolí* zatoužil na vlastní oči spatřit onu romantickými představami a hrdinskými pověstmi opředenou krajinu Podkarpatské Rusi, jež se stala na dvacet let součástí meziválečného Československa (1919–1939). Vzácnou příležitost k tomu – alespoň zprostředkovaně – nyní nabízí velkoryse vypravená, česko-anglická publikace s názvem *Zmizelý svět Podkarpatské Rusi ve fotografiích Rudolfa Hůlky (1887–1961)*, jež obsahuje takřka 200 černobílých i barevných snímků přírody, architektury i obyvatel těchto končin, které v první polovině 20. let minulého století (krátce po smrti Nikoly Šuhaje a několik let před příchodem Ivana Olbrachta) pořídil dnes pozapomenutý český úředník, redaktor, fotograf a překladatel Rudolf Hůlka.

Vlastním fotografiím předchází krátký úvod z pera renomovaného amerického knihovníka a archiváře Edwarda Kasince a poměrně obsáhlá studie Hany Opleštilové a Lukáše Babky. Kasinec ve svém textu reflektuje vlastní objevování Podkarpatské Rusi – „staré země“ odkud jeho rodiče odešli do „nového světa“ – a upozorňuje na velkou dokumentární hodnotu Hůlkova fotografického odkazu, kterému je až v posledních letech věnována náležitá péče a zasloužená pozornost. Studie nazvaná *Rudolf Hůlka*

a jeho dokumentární dílo pak blíže představuje neznámou, přitom však velmi zajímavou osobnost autora dotyčných snímků, jeho hluboký zájem o Podkarpatskou Rus a nemalý přínos – zejména coby překladatele – v oblasti prohlubování česko-ukrajinských kulturních styků.



„OFICIÁLNÍ PORTRÉT RUDOLFA HŮLKY Z DVACÁTÝCH LET 20. STOLETÍ, TEDY Z DOBY, KDY VZNIKLA VĚTŠINA JEHO SNÍMKŮ DOCHOVANÝCH VE SBÍRCE SLOVANSKÉ KNIHOVNY“
(FOTO: REPRO Z KNIHY *ZMIZELÝ SVĚT PODKARPATSKÉ RUSI* ...)

Hůlka navštívil Podkarpatskou Rus poprvé zřejmě ještě jako turista v roce 1920, ale již následujícího roku je na východ republiky vyslán pracovně – v letech 1921–1922 zde zastává funkci kontrolora ve službách Ústřední jednoty hospodářských družstev. Když potom v červnu roku 1922 dostane tříměsíční dovolenou, procestuje nejen celý tento kraj, ale i sousední regiony (polskou Halič a rumunskou Bukovinu). Převážně ze stejné doby – první poloviny 20. let – pocházejí jeho snímky ze Slovenska, Moravy, Čech, Chorvatska, severní Afriky a Itálie (jejich množství odpovídá tomuto pořadí), které jsou ovšem v přítomné publikaci zastoupeny pouze několika málo ukázkami. Od 30. let se již fotografii patrně nevěnuje (nejsou známy žádné jeho snímky z této doby) a zabývá se především překládáním ukrajinské literatury – prozaických děl Hnata Chotkevycze, Vasyly Stefanyka, Marka Čeremšyny, L. S. Martovyče, Olhy Kobyljanské aj.



„UŽHOROD, ŽIDÉ NA TRHU NA MASARYKOVĚ (DNES PETŮFIHO) NÁMĚSTÍ, POČÁTEK 20. LET“

(FOTO: REPRO Z KNIHY *ZMIZELÝ SVĚT PODKARPATSKÉ RUSI...*)

K objektům Hůlkou hojně vyhledávaným patří vedle samotné krajiny (nejen přírodních, ale i městských a venkovských scénérií) projevy lidové architektury, rukodělné výrobky a především rázovití obyvatelé venkova (odění často v kroji) – při práci, během oslav, v kruhu rodiny nebo osamoceně pózující před jeho fotoaparátem. Přestože některé záběry prozrazují autorovy umělecké ambice (leckdy ovšem nenaplněné), podle autorů studie je nutno k Rudolfovi Hůlce přistupovat jako k amatérskému fotografovi, jehož snímky mají především dokumentární, etnografickou a historickou hodnotu. Zdůrazněno je

též Hůlkovo okouzlení barevným filmem, jež se v přítomné publikaci odráží v převaze kolorovaných či barevných fotografií nad černobílými.

V knize jsou snímky rozděleny do čtyř geograficky vymezených cyklů a opatřeny popisky nejen původními (tj. Hůlkovými), ale často též od pořadatelů dotyčné publikace. V části nazvané *Užhorod a okolí* zaujmou svým počtem i jistým exotickým nádechem snímky Židů, které by mohly ilustrovat následující popisnou pasáž z Olbrachtovy povídky *Událost v mive*: „řemeslníci, nádeníci, povozníci, zemědělci, dřevorubci, kramáři, žebráci (a často všechny tyto živnosti v jedné osobě), s pejzy i bez nich, v kaftanech i v občanských šatech nebo v jejich hadrech.“ V oddílu *Západ a střed Podkarpatské Rusi* zase převažují záběry venkovských chalup a jejich obyvatel v pestrých krojích (zde obzvláště vyniká barevnost Hůlkových fotografií), hned na několika snímcích se objevují i místní Cikáni.



„JASIŇA, HUCULOVÉ V HOVORU NA LAVICI, POČÁTEK 20. LET“
(FOTO: REPRO Z KNIHY *ZMIZELÝ SVĚT PODKARPATSKÉ RUSI...*)

Třetí část *Východ Podkarpatské Rusi* nabízí především snímky příslušníků Hůlkova oblíbeného etnika, Huculů, kteří na nás ostatně hledí i z obálky knihy. Řada fotografií zachycuje rovněž církevní stavby a náboženský život vesničanů. Poslední oddíl, nazvaný výmluvně *Další oblasti (ukázký)*, má pak za úkol alespoň nastínit obsah zbytku kolekce Hůlkových fotografií, kterou tvoří téměř 4400 kolorovaných a barevných diapozitivů, černobílých pozitivů, negativů a pohlednic, jejichž kompletní (!) soupis je připojen v závěru publikace. Nezbyývá proto než doufat, že se české veřejnosti naskytne v dohledné době příležitost seznámit se – ať už prostřednictvím nové knihy, nebo třeba nějaké výstavy – také s dalšími snímky Rudolfa Hůlky, jehož odkaz svým rozsahem a dokumentární hodnotou hledá v českém kontextu jen obtížně srovnání.

PETR NAGY

AMBROSE BIERCE – MONTAGUE R. JAMES: OČI PLNÉ DĚSU. PŘEL. JAN ZÁBRANA (AB), LINDA KOSATÍKOVÁ (AB) A VÁCLAV KRÍŽ (MRJ), WINSTON SMITH, PRAHA, 1992, s. 74–75. (POVÍDKU PŘELOŽILA L. KOSATÍKOVÁ.)

John Mortonson byl mrtev; jeho role v tragédii zvané „Člověk“ byla dohrána a on opustil jeviště.

Tělo spočívalo v pěkné mahagonové rakvi, která měla do víka zapuštěnu tabulku skla. Veškerým náležitostem pohřbu byla věnována taková pozornost, jaká by mrtvému jistě udělala radost. Nebylo nepřijemné pohlédnout do obličeje, který byl vidět pod sklem: strnul na něm lehký úsměv, a jelikož smrt byla bezbolestná, nebyl to škleb násilně zformovaný pohřebním zřízencem. Ve dvě hodiny odpoledne se měli shromáždit přátelé, aby vzdali poslední poctu někomu, komu už nebylo třeba ani přátel, ani poct. Pozůstalí členové rodiny přicházeli každých několik minut k rakvi a naříkali nad klidnou tvář pod sklem. Nebylo jim to k ničemu; nebylo to k ničemu ani Johnu Mortonsonovi; ale v přítomnosti smrti rozum a filozofie mlčí.

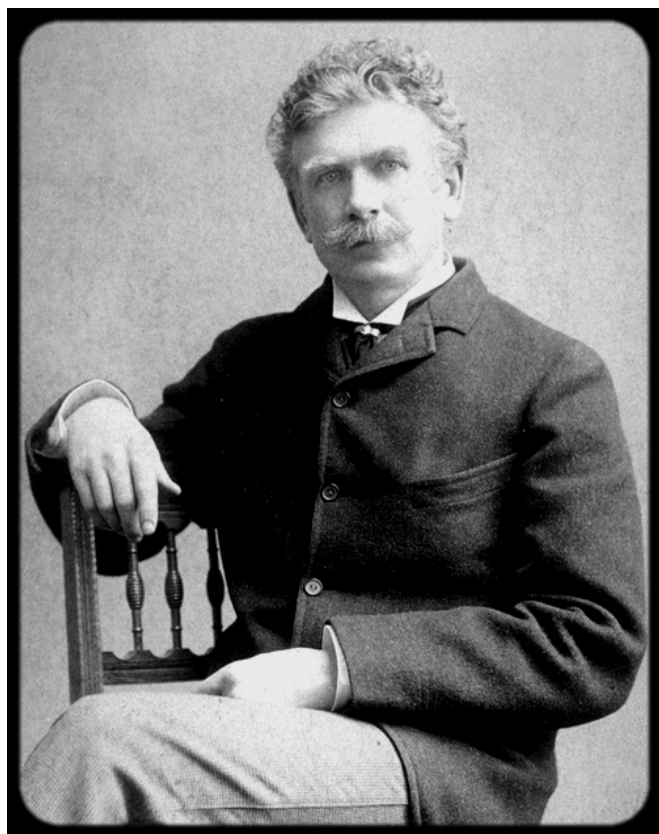
Blížila se druhá hodina, začali se sjíždět přátelé a poté, co vyslovili příbuzným soustrast, jak vyžadovaly okolnosti, usadili se podél stěn pokoje slavnostně a s vědomím důležitosti, jaká jim při pohřbu náleží. Když vešel protestantský duchovní, jeho ponurý stín pohltil světla svíček. Za ním následovala vdova a místnost zaplnilo její kvílení. Přiblížila se k rakvi a na okamžik přitiskla obličej k chladivému sklu; jemně ji odvedli a posadili vedle dcery. Boží sluha začal naříkavě a hluboce velebit mrtvého a jeho zarmoucený hlas, promísený se vzlykotem, který měl knězi pomáhat, stoupal a klesal, jako by se přibližoval a zase vzdaloval jako nespěchavé šumění moře. Zatímco mluvil, pochmurný den dále temněl; nebe se zatáhlo záclonou mraků a na zem slyšitelně dopadlo několik kapek deště. Zdálo se, že pro Johna Mortonsona pláče celá příroda.

Duchovní zakončil chvalozpěv modlitbou, všichni společně zanotovali nábožnou píseň a u katafalku zaujali svá místa nosiči. S posledními tóny písně se vdova rozběhla k rakvi, vrhla se na ni a hystericky zavzlykala. Avšak pomalu se podrobila domluvám a uklidňovala se; když se duchovní chystal odvést ji stranou, očima vyhledala obličej mrtvého. Její ruce vylétly vzhůru jako na obranu a s výkřikem padla v mdlobách.

K rakvi přiskočily plačky, za nimi hned přátelé, a ve chvíli, kdy hodiny na krbu líně odbíjely tři, dívali se všichni na obličej zesnulého Johna Mortonsona.

Odvraceli se v návalu nevolnosti a slabosti. Jeden muž, který se v hrůze snažil uniknout strašnému pohledu, narazil do rakve tak prudce, že podlomil jednu z křehkých podpěr. Rakev padla na zem, sklo se úderem roztránilo na kousky.

Z otvoru vylezl kocour Johna Mortonsona; líně seskočil na zem, posadil se, přední prackou si otřel červenou tlamku, a pak důstojně odkráčel z místnosti.



AMBROSE BIERCE SE NARODIL V MEIGS COUNTRY, OHIO, V ROCE 1842. ZÚČASTNIL SE OBČANSKÉ VÁLKY, POZDĚJI PŮSOBIL JAKO NOVINÁŘ V SAN FRANCISKU, ANGLII A VE WASHINGTONU. LZE JEJ POVAŽOVAT ZA PŘEDCHŮDCE MODERNÍ AMERICKÉ SHORT-STORY, JEHO POVÍDKY SE VYZNAČUJÍ CYNISMEM A SILNOU DÁVKOU ČERNÉHO HUMORU A DÍKY SVÉ MAGICKÉ ATMOSFÉŘE TVOŘÍ SPOJOVACÍ ČLÁNEK MEZI TVORBOU E. A. POEA A H. P. LOVECRAFTA. PRO ROZVOJ HOROROVÉ LITERATURY BYLA PŘÍNOSNÁ PŘEDEVŠÍM JEHO TECHNIKA NEČEKANÉHO, ČASTO DEZILUZIVNÍHO ZAKONČENÍ PŘÍBĚHU. BIERCE BEZE STOPY ZMIZEL BĚHEM OBČANSKÉ VÁLKY V MEXIKU V ROCE 1914.

Téma příštího čísla:

PRAŽSKÁ ZKUŠENOST SVĚTOVÝCH UMĚLCŮ