

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav slavistických a východoevropských studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Ondřej Zajac

Věci a slova v poezii Georgiho Gospodinova
(Things and Words in Georgi Gospodinov's Poetry)

Praha 2011

Vedoucí práce Dobromir Grigorov, PhD.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 4. května 2011

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá především poetikou prvních dvou básnických sbírek bulharského spisovatele Georgiho Gospodinova. Sbírký Lapidárium a Třešeň jednoho národa vyšly poprvé v devadesátých letech 20. století. V první části se věnujeme autorovu debutu Lapidáriu, zamýšlíme se nad charakteristickými rysy sbírky a upozorňujeme na nápadnou podobnost s knihou Tao te ťing. Ve druhé části navazujeme analýzou sbírky Třešeň jednoho národa. Věnujeme se proměně autorovy poetiky a soustředíme se na národnost/nadnárodnost textů. V závěrečné části ukotvujeme Gospodinovovo dílo do širších souvislostí devadesátých let a srovnáváme situaci v poezii v Česku a v Bulharsku.

Klíčová slova

literární historie, bulharská literatura, poezie, devadesátá léta 20. století, Třešeň jednoho národa, Lapidárium, Tao, Gospodinov, mystifikace, miniatury, postmoderna

Abstract

This MA thesis is primarily concerned with the poetics of the first two poetry collections by the Bulgarian writer Georgi Gospodinov. The said collections, *Lapidarium* and *The Cherry Tree of One People* were published for the first time in the 1990s. The first part of the thesis is devoted to the author's debut, *Lapidarium*; mainly, we are attempting to capture the collection's characteristic traits and draw attention to the conspicuous features connecting this oeuvre with the book *Tao Te Ching*. In the second part we continue by the analysis of *The Cherry Tree of One People*. We are focusing on the change of the author's poetics and furthermore, we concentrate on the national/supranatural aspects of the texts. In the concluding part, we anchor Gospodinov's work in the wider context of the 1990s and provide a comparison of contemporary Czech and Bulgarian poetry.

Key words

Literary history, Bulgarian literature, poetry, 1990s, *Lapidarium*, *The Cherry-Tree of One People*, *Tao*, Gospodinov, mystification, miniatures, postmodernism.

OBSAH

1. Úvod	6
2. Lapidárium	7
2.1 Lapidárium te ťing	8
2.2 „Malé“ věci a „malá“ slova v Lapidáriu	24
2.3 „Větší“ slova v Lapidáriu	34
3. Třešeň jednoho národa	42
3.1 Třešeň <i>jednoho</i> národa?	44
3.2 Od Lapidária k Třešni	52
4. Georgi Gospodinov a česká poezie 90. let 20. století	62
4.1 Česká a bulharská poezie v 90. letech	62
4.1.1 Česká poezie v 90. letech	64
4.1.2 Bulharská poezie v 90. letech	74
4.2 Georgi Gospodinov v „českých devadesátých“	83
5. Závěr	86
6. Použitá literatura	87
6.1 Primární literatura	87
6.2 Sekundární literatura	88
7. Příloha	94

1. Úvod

V naší práci bychom se rádi věnovali básnickému dílu Georgiho Gospodinova, které vznikalo a bylo prvně publikováno v devadesátých letech 20. století. Jedná se o dvě básnické sbírky: Lapidárium a Třešeň jednoho národa. Přes výrazný čtenářský i kritický úspěch druhé autorovy sbírky, zůstává stále jeho poezie ve stínu prózy, především potom ve stínu veleúspěšného Přirozeného románu, jehož úspěch pak zřejmě hrál roli i při opakovaném vydávání Třešně jednoho národa.

V první kapitole naší práce budeme analyzovat autorův debut, který není nikde důkladně prozkoumán. Především se v této části zaměříme na spojitosti Lapidária s knihou čínského filozofa Lao-C' Tao te ťing.

Protože o Georgim Gospodinovovi bylo již v Bulharsku napsáno hodně, včetně dvou monografií, budeme se věnovat v těchto sbírkách především nadnárodním hodnotám jeho poezie. Protože byla sbírka Třešeň jednoho národa pro Bulhary a bulharskou literaturu klíčovou sbírkou devadesátých let, je přijímána především jako čistě bulharská kniha – často se mluví i o nemožnosti ji přeložit do jiného jazyka. Nás však zajímá, co může tato kniha nabídnout za hranicemi Bulharska.

V další kapitole si pak nastíníme situaci básníků a poezie v devadesátých letech 20. století. Přestože sociokulturní i historická situace byla v obou zemích v devadesátých letech rozlišná, zkusíme najít styčné body i výrazná odlišení stejného období v Bulharsku i v Česku.

2. Lapidárium

Lapidárium (Lapidarium) je zřejmě tou částí tvorby Georgiho Gospodinova, která je ze všech nejméně prozkoumaná a zanalyzovaná. Logicky vzato očekávaně. Lapidárium je autorovým debutem, a ač za něj byl oceněn, ohlasy v Bulharsku nebyly veliké. A to ani v případě druhého vydání, v souhrnném¹ poetickém díle Balady a rozpady (Baladi i razpadi). Lapidárium tak zůstává ve stínu nejen autorových prozaických knih, ale i dalších knih poetických. Většina kritiků necítí potřebu se k Lapidáriu vracet, přikládat mu zvláštní význam, což má nezřídka za následek také nepřilíživé pozorné čtení první Gospodinovy sbírky. Kritikům většinou unikly nejen drobné změny mezi prvním a druhým vydáním, ale i texty, které se objevily jak v Lapidáriu tak později i v Třešni jednoho národa.

Paradoxně tak mělo možná větší ohlas vydání Lapidária v ČR, kde vyšlo téměř dvacet let (v roce 2009) od svého prvního vydání v originále (roku 1992). Georgi Gospodinov byl už u nás známým prozaikem, kterému kromě sbírky povídek A jiné příběhy (I drugi istorii²) vyšel i Přirozený román³ (Estestven roman), který autora proslavil nejen v Bulharsku ale i ve světě. Zralý autor tak v novém prostředí zaujal svojí prvotinou a představil se jako básník.

Přestože Vladimír Trendafilov ve své stati o bulharské poezii v devadesátých letech považuje Lapidárium za: „...obyčejnou juvenálii, jako i stovky jiných“⁴, my tuto sbírku považujeme za zralý debut s výrazným přesahem východních filozofií, hravé poetiky a s prvními náznaky zvláštní práce s jazykem. Následné stránky by měly dokázat, že rozhodně nejde o tuctový debut.

Nejdříve si ukážeme až do očí bijící propojení části Lapidária se starým čínským filozoficko-poetickým dílem Tao te ťing, které, navzdory citátu uvozujícímu celou

¹ Baladi i razpadi obsahují: Lapidarium, Čerešata na edin narod, Pisma do Gaustin a básně z dosud nepublikovaného cyklu Nedelite na sveta

² V českém překladu jako Gaustin neboli Člověk s mnoha jmény

³ Obě knihy vyšly v nakladatelství Lidové noviny v překladu Ivany Srbkové

⁴ Vladimír Trendafilov: Razpadaneto na podiuma: Poezijata na 90-te godini, in: <http://www.slovo.bg/plamak/index.php?ar=1188>

knihu, zůstalo zcela mimo kritickou reflexi. Následně se zaměříme na zdánlivé maličkosti, které však v minimalistické poetice Lapidária hrají významnou roli, ač pro většinu kritiků zůstaly nedůležitými. A na závěr si přiblížíme několik významných slov-věcí, které procházejí nejen Lapidáriem, ale částečně celým Gospodinovovým dílem.

2.1 Lapidárium te t'ing

Ani v bulharských, ani v českých (přestože ty byly pochopitelně ovlivněny kvalitou překladu, protože nikdo z recenzentů nečetl originál) recenzích Lapidária nebyl vlivu čínského filozofa Lao-C' a jeho filozoficko-poetického spisku věnován téměř žádný prostor. Neměli bychom však zapomínat, že Tao te t'ing není pouze filozofický traktát, ale také básnické dílo. Celé je členěno do kapitol, které jsou v podstatě samostatnými básněmi, dělenými do strof i do veršů. Podle Berty Krebsové je právě poetičnost jedním z důležitých rysů celé knihy, takže při překladu nemohla pouze tlumočit myšlenky, ale musela se soustředit i na krásu jazyka. Nechceme tu tedy dokazovat vliv starověkého filozofa na současného básníka, ale spíše vliv starověké, filozofické poezie. A těchto vlivů najdeme skutečně mnoho.

Při našem srovnávání vycházíme především z překladu a zasvěcených komentářů Berty Krebsové. Ze všech dostupných českých překladů knihy Tao te t'ing na nás působí nejpropracovanějším dojmem. Knihy Jiřího Navrátila jsou sice filozoficky dobře zpracované, ale Navrátil není sinologem, takže knihu překládá z několika cizojazyčných překladů. Květoslav Minařík knihu ani sám nepřekládá, ale pouze si vybírá (politicky značně nekorektní a především nepoetický) překlad z roku 1954, který doplňuje vlastním výkladem. Berta Krebsová oproti tomu reflektuje ve svém výkladu většinu dosavadních překladů a vysvětluje na konkrétních příkladech, proč zvolila jiné řešení než ostatní překladatelé.

Reflexe Lapidária však vliv tao v podstatě nezmiňují. Nejrychleji (ještě v r. 1992, tedy v roce vydání sbírky) reagovali Gospodinovovy přátelé z „Nového kruhu Mysl“.

Plamen Dojnov se ve své recenzi⁵ věnuje především filozofickému pojetí prostoru Lapidária⁶, Jordan Eftimov sice uvádí jako podtitul své recenze⁷ Jedenáct pokusů o určení, tedy cyklus, ve kterém je podobnost s taem nejvýraznější, ale této podobnosti se vůbec nevěnuje, přestože z tohoto cyklu cituje. Bystře si ale všímá, že texty v knize nestojí samostatně, ale často jeden text dává smysl textu dalšímu, sousednímu.

Svetlozar Igov sice nereagoval ani zdaleka tak rychle, ale reagoval, což v první polovině devadesátých let byla opravdová událost. Přestože se Igovova recenze objevila až tři roky po vydání Lapidária, nebyla ani příliš zpožděná. Naopak, to, že si Svetlozar Igov, velké jméno bulharské literární historie, vybral k recenzování něčí debut, znamenalo samo o sobě mnoho. Ve srovnání s přátelskými recenzemi Plamena Dojnova a Jordana Eftimova, Gospodinovových přátel, šlo o recenzi, kterou zaštiťovalo jméno výrazné osobnosti. Igov si sice všímá vlivu východních kultur na poetiku Lapidária, ale více než vliv taoistické filozofie cítí v Gospodinovově debutu vliv japonské formy haiku a její výrazovou úspornost⁸.

Recenze na Balady a rozpady Lapidarium téměř nereflektují.

U českých recenzí je situace podobná v tom, že nikdo nevěnuje pozornost vlivu taoismu na sbírku. Přestože je často zmiňován úvodní citát Lao-C', ani ty nejvýraznější básně nejsou vnímány taoisticky, ačkoli jsou v recenzích citovány. Ivo Harák ve své kratičké recenzi⁹ poukazuje trochu lacině znovu jen na haiku; Jonáš Zbořil¹⁰ zmiňuje úvodní citát, ale Jedenáct pokusů o určení vnímá spíše jako pokus o překonání

⁵ Plamen Dojnov: Prostranstvoto na Lapidariuma, in: Literaturen vestnik, 1992-93, č. 52., s. 2.

⁶ Později stejnou recenzi v nezměnném znění zahrnul P. Dojnov do své knihy (Balgarskata poezija v kraja na XX vek, čast vtora) o poezii v Bulharsku na konci 20. století.

⁷ Jordan Eftimov: Fazite na Slānceto kato fazi i na Lunata, in: Literaturen forum, 1992, č. 48.

⁸ Svetlozar Igov,; Kratkost, izjaštestvo, mādrost, in: Literaturen forum, 1994, č. 41., s. 2.

⁹ Ivo Harák: Nalezeno v překladu, in: Host, 2/2010, s. 89-90.

¹⁰ Jonáš Zbořil: Ten, co polapil čubky slova, in: <http://atemporevue.cz/?go=recenze&det=091202-gospodinov-lapidarium&show=1>

poetických hranic; v krátké recenzi¹¹ zdůrazňuje Markéta Bábková východní filozofii (v jedné větě přidává i vliv haiku), ale především kvůli minimalismu v Lapidáriu a dále pak tuto myšlenku nerozvíjí; Ondřej Horák¹² se zase zcela ve stylu Lidových novin věnuje ve své recenzi více Gospodinovovi jako autoru a v Lapidáriu vidí spojitost s Přírozeným románem. Zřejmě nejkompexnější česká recenze¹³, kterou Ondřej Hanus publikoval téměř okamžitě po českém vydání Lapidária, také otiskuje celý úvodní citát čínského filozofa, ale i zde především jako potvrzení krátkosti veršů a úspornosti výrazu. Jedenáct pokusů o určení, přestože z nich cituje, vidí takto: „Je to sémantická hra na schovávanou, ale hra hodně vysoká“¹⁴. Ani on tedy nevidí zřejmou souvislost s taoismem. Svě si ke Gospodinově debutu řekla i vydavatelka českého překladu Lapidária, básnířka a doktorka české literatury, Tereza Riedlbauchová, která napsala doslov¹⁵, ale žádný vliv východní kultury či filozofie však nezmiňuje.

Mimo recenzí, doslovu k českému vydání či v syntetických textech o bulharské poezii, narazíme na texty o Lapidáriu ještě ve dvou monografiích o Georgim Gospodinovovi. U knihy Albeny Chranové (Chranova 2004) narazíme skutečně jen na zmínky. Její kniha je zaměřena především na mouchu, na včelu-matku a na Gaustina. Nic důležitého se v této knize o Lapidáriu nedozvíme. Zato Mariana Todorova (Todorova 2009) věnuje Lapidáriu dostatek prostoru. Celou jednu kapitolu¹⁶ posvětila Gospodinovu debutu a i v dalších kapitolách hledá s Lapidáriem paralely a poskytuje tak doposud jednoznačně nejkvalitnější text o publikačních počátcích Georgiho Gospodinova. Vychází však především z autorského obsahu – jistě oprávněně, z něhož největší váhu přikládá lapidaci, tedy starému trestu kamenování. Ve své knize má

¹¹ Markéta Bábková: Lapidárium, in: <file:///F:/Documents%20and%20Settings/Ondra/Dokumenty/Moje%20tvorba/P%C5%99eklady/Z%20Bu%20lhar%C5%A1tiny/Georgi%20Gospodinov/Lapid%C3%A1rium/Recenze%20a%20ohlasy/lapidarium.htm>

¹² Ondřej Horák: Bůh je nality k prasknutí, Bůh je rajče, in: Lidové noviny, 8. 9. 2009, s. 8.

¹³ Ondřej Hanus: Já jsem smysl, řek' jsem kamenně, in: Tvar, 15/09, s. 21.

¹⁴ in: poznámka č. 13.

¹⁵ Tereza Riedlbauchová: Lápil a muška, in: Lapidárium, Literární salon, 2009, s. 74-75.

¹⁶ Todorova 2009, s. 21-31.

několik zajímavých postřehů, ale přestože v kapitole o Lapidáriu cituje hned tři z Jedenácti pokusů o určení, a dokonce se ptá, co je to tajemné „to“, tak spojitosti s knihou Tao te ťing nevidí. Přitom v kapitole věnované Přirozenému románu, považuje úvodní citát Michela Foucaulta za klíčový: „Zjevně měly myšlenky a konstatování Michela Foucaulta silný vliv na mladého spisovatele.“ (Todorova 2009 : 71). V podstatě celý Přirozený román pak Todorova sleduje optikou Foucaultovy filozofie. Proč však stejnou váhu nepřikládá citátu k Lapidáriu, to autorka nevysvětluje.

Jak jsme již v této kapitole několikrát zmínili, vidíme v Gospodinovově prvním publikovaném textu mnoho spojitostí s knihou, především jejím prvním dílem, čínského filozofa Lao-C' Tao te ťing. Úvodní více než třetina knihy (do s. 27) je podle nás zcela ve stylu taoismu. Tolikrát poukazovaný citát¹⁷, který uvádí celou sbírku, je většinou považovaný pouze za zdůraznění jazykové střídmosti textu, krátkosti jednotlivých básní a úspornosti básníkovy výrazu. Zdá se nám téměř až neuctivé k autorovi, a do určité míry i naivní, že by tento citát byl vybrán pouze kvůli zvýraznění toho, co je samo o sobě dost zřetelné, a navíc ještě dovysvětleno v autorském obsahu, kde Gospodinov skutečně zdůrazňuje i lapidárnost svého stylu – tedy krátkost, výraznost a jasnost. Máme důvody se domnívat, že kniha není uvozena náhodným citátem, který by mohl být nahrazen jakýmkoli jiným, odkazujícím ke krátkosti a sevřenosti výrazu. Dosavadní kritické texty o Lapidáriu podobnost této sbírky s knihou Tao te ťing vůbec nereflektují, ale je celá řada důkazů, jak si ukážeme dále, že Lao C' nebyl Gospodinovem vybrán bez rozmyslu.

Trojitý úvod Lapidária, kdy autor debatuje s kamenem, působí nejen jako úvod této třetiny knihy, případně i celé sbírky, ale jako naznačení toho, že Lapidárium (jeho první část) je vlastně postmoderní bulharské O tao a ctnosti. Podle legendy napsal Lao-C' knihu o Tao a ctnosti proto, že ho strážce průmysku zastavil, když mudrc opouštěl království Čou, a poprosil mistra, aby napsal knihu pro jeho poučení (Lao-C' 2003 : 11). Gospodinov jako by s ironií sobě vlastní uváděl svou knihu tím, že ji píše pro kámen – což může znamenat jak parodickou metaforu vlastního čtenářstva, tak věčnost pravdivosti textu, protože kámen je po věky neměnný, a Gospodinov tak naznačuje, že

¹⁷ Být úsporný ve slovech – odpovídá přírodě. / Prudký víchř netrvá po celé ráno, / prudký déšť netrvá po celý den.“ – bulharské znění (z originálu Lapidaria) viz Příloha č. 1.

Lapidárium může mít stejnou platnost po staletích od svého vzniku, stejně jako za jeho života. Tedy stejně jako kniha o Tao a ctnosti.

Po úvodních dvou částech debaty, kdy se čtenář dozvídá, že kámen je neměnný (je kámen), a že je i smyslem, docházíme k závěru tohoto krátkého cyklu tří básní, kde se sám básník prohlašuje za slovo. A na nás je, abychom mu naslouchali.

Od kamenné debaty se dostáváme k samotné podstatě našeho srovnávání s knihou o Tao a ctnosti, a to prozatím především s texty o Tao. Samotná slova „Tao“¹⁸ a „to“ jsou si podobná nejen krátkostí, ale především neurčitostí. Tao jako slovo je pouze výpomoc, označení nepojmenovatelného: „Jeho jméno neznám, označuji je jako ‚Tao‘.“ (Lao-C‘ 2003 : 82). A „to“ jako zájmeno zastupující všechna možná slova (jména) nebo jako člen určitý – tedy zkonkrétnění nekonkrétního, ale samo o sobě neurčité.

Než přejdeme ke konkrétním příkladům textů, srovnajme ještě krátké ukázky z předmluvy a výkladu Tao, resp. doslovu k Lapidáriu. Berta Krebsová píše v předmluvě k Tao te ťing: „Tao je ‚vše a nic‘ zároveň, je samo ‚bez původu‘ a přece ‚kořenem‘ všeho, je trvale ‚bez činnosti‘ a přece ‚zdrojem‘ veškerého bytí a dění.“ (Lao-C‘ 2003 : 16), zatímco Tereza Riedlbauchová si všímá, že: „V básních této sbírky jako by se nic nedělo a zároveň se v nich dělo všechno.“¹⁹ Riedlbauchová tak sice registruje specifickou „dění“ v Lapidáriu, ale nespojuje ji s taoismem. A Krebsová jako by ji slyšela: „...podstatou tao je právě to, že je Vše a Nic, že je veškerost, mnohost – a stejnost, jednotnost zároveň.“ (Lao-C‘ 2003 : 83).

Krebsová ve svém vysvětlování jedenácté kapitoly nazvané Působení „ničeho“ říká: „Co má jméno, má existenci, čili ‚jest‘, je ‚něco‘, je ‚nějaké‘. Co nemá jméno, je bez určitosti (viz výše „člen určitý“ – pozn. OZ), čili ‚není‘, je ‚nic‘ (ono-něco), je ‚nijaké‘.“ (Lao-C‘ 2003 : 54). Podívejme se jak toto „nic“ vyjadřují oba autoři.

Třicet loukotí spojených v jedno dává kolo,
leč „nic“ mezi nimi tvoří použitelnost vozu.

to
není To o čem přemýšlíte

¹⁸ v bulharštině Dao

¹⁹ Tereza Riedlbauchová: Lápil a muška, in: Lapidárium, Literární salon, 2009, s. 74-75.

Hlína se hněte a tvoří nádoby,
leč „nic“ jejich vnitřku tvoří použitelnost nádob.

to
je to nic v místnosti co vás nutí
zprudka se otočit

(Gospodinov 1992 : 8)²⁰

Staví se dům a vysekávají se okna a dveře,
leč „nic“ jeho otvorů tvoří použitelnost domu.

Tak v tom, co jest, spočívá prospěšnost,
v tom, co není, spočívá užitečnost.

(Lao-C' 2003 : 53)

Tím že Tao nemá určitý tvar, je pro nás ničím (Lao-C' 2003 : 54), bez kterého (bez tohoto „nic“) je ale všechno neúplné. Stejně tak „to“ je ničím, které nutí člověka otočit se. U Tao (Dao) jako i u „to“ je stejně jako absence tvaru a formy důležitá i absence jména. Nepojmenovanost a vlastně i nepojmenovatelnost jsou základním prvkem Tao i „to“. Z této nemožnosti pojmenovat vychází i další charakteristické znaky: neurčitost a neuchopitelnost (nepostižitelnost). Těmto typickým pro Tao rysům se věnuje Lao-C' nejvíce ve 21. a 25. kapitole:

Velká ctnost ve svém projevu
zcela a výhradně sleduje tao.
Tao – co do své povahy –
je neurčitelné a nepostižitelné.

Existuje cosi – mlžné a beztvaré,
a přece hotové a dovršené.
Povstalo před nebem a zemí.

Nepostižitelné a neurčitelné –
v němž spočívají všechny tvary!
Neurčitelné a nepostižitelné –
v němž spočívají všechny věci!
Temné a neproniknutelné –
v němž spočívá jádro veškerosti!

Je tak tiché! Tak pusté!
Stojí samo a nemění se.
Proniká vše vůkol a nic je neohrožuje.
Může se pokládat za matku veškerenstva.
Jeho jméno neznám.
Označuji je jako „tao“.

²⁰ originál viz příloha č. 2

(Lao-C' 2003 : 73)

Donucen dát mu jméno,
nazývám je „svrchované“.

Svrchované – toť unikající.

Unikající – toť vzdalující se.

Vzdalující se – toť vracející se.

(Lao-C' 2003 : 82)

Starý mistr se k témuž tématu vyjadřuje i v dalších kapitolách. Např. v úvodu 32. kapitoly píše: „Tao je věčné a zůstává beze jména. / Ač ve své jednoduchosti se zdá nepatrné, / nic na světě se mu neodvází čelit.“ (Lao-C' 2003 : 102). Nebo v kapitole 35. píše o Tao: „Hledíš na ně – nejsi s to je spatřit. / Nasloucháš mu – a nejsi s to je slyšet. / Avšak užíváš-li ho – nejsi s to je vyčerpat.“ (Lao-C' 2003 : 108).

Neurčitost a nepostižitelnost taa popisuje i Lie-c' v textu Kde se nachází tao? „Mistr Tung-kuo se jednou zeptal mistra Čuanga: ‚Kde se nachází to, co označujeme slovem tao? Mistr Čuang odpověděl: ‚Je všude.‘ Ale mistr Tung-kuo zvolal: ‚Pověz mi přece přesněji, kde se nachází!‘ Mistr Čuang odvětil: ‚Je v krtonožkách a mravencích.‘ ‚Je v něčem ještě nižším?‘ ‚Je v plevelu.‘“ A ve stejném duchu pokračují až k výkalům a moči tak, aby mistr Čuang dokázal, že tao je zkrátka úplně všude. (Ommerborn 2001 : 37). Nepostižitelnost taa v komentáři ke 14. kapitole vnímá Květoslav Minařík jako nepostižitelnost pouze pro lidské smysly, ale tao je pro něj postižitelné duchem při naprostém uklidnění, při meditaci: „Je smysly neidentifikovatelné, ale je poznatelné lidskému duchu, kter se vynořil po dokonalém uklidnění mysli.“ (Minařík 2005 : 42).

O neuchopitelnosti taa vykládá i Jiří Navrátil (parafráze A. Wattse): „Jediný způsob, jak jej postřehovat, je pozorovat struktury a procesy v přírodě a věnovat se meditaci vedoucí k uvědomění toho, co jest, a prosté slovní komentáře.“ (Navrátil 1992 : 164). Vlastní názor na neuchopitelnost taa pak předkládá v jiné knize: „O Tau se nemluví tak, jako by bylo předmětem zkoumatelným myšlením. Jeho univerzální přítomnost je přítomnost předchůdná a překračující: překračuje vše tak, že vše zevnitř předchází! Máme ji tedy stále ‚v zádech‘, nemůžeme se otočit a uchopit ji. V tomto smyslu nelze Tao v ničem na světě nalézt...“ (Navrátil 2003 : 14).

Gospodinov se ale ve svém desátém pokusu o určení blíží těmto definicím Tao (Dao / „to“) kapitole 14., která jako první objasňuje vše výše zmíněné, a která je potom dovysvětlena a doplněna v kapitolách 21. a 25.

Patříš na ně – a nevidíš je;	to
proto se nazývá nepatrné.	je mizící a křehké
Nasloucháš mu – a neslyšíš je;	Pojmenuješ-li to umírá
proto se nazývá nevýrazné.	Chytíš-li to odchází
Chceš je uchopit – a nezachytíš je;	a rozpustí se v tobě prázdno-
proto se nazývá neurčité.	to

(Gospodinov 1992 : 17)²¹

Toto trojí nelze dále probádat.
Směšuje se a prolíná vjedno.
Jeho nejvyšší část není jasná,
jeho nejnižší část není temná.
Je nepřetržitě a neustálé,
Je nepojmenovatelné.

Vždy znovu se vrací k původní nebytnosti.
To je, proč se nazývá
tvar beztvareho, obraz nezobrazeného.
Proto se nazývá neurčitelné.

Jdeš li mu vstříc – nevidíš jeho tvář,
sleduješ-li je – nevidíš jeho zád’.

(Lao-C‘ 2003 : 58)

²¹ originál viz příloha č. 3

Kromě samotného pokusu o určení „to“ či o poznání „Tao“, oba tyto texty nám zároveň říkají, že není smyslem „Tao/to“ poznat, pochopit, ale snažit se o to. Tedy že sama cesta je cílem.

Gospodinov stejně jako Lao-C' věnuje část své knihy pokusům o určení. Je ucelenější, protože v Lapidáriu vyčlenil svým jedenácti pokusům celý cyklus, zatímco Lao-C' se k pokusu o vysvětlení (určení) Tao vrací postupně po několika kapitolách a vkládá mezi ně kapitoly, které se věnují jiným věcem (ctnosti, vládnutí apod.). Tak jako čínský mistr i Gospodinov hledá „to“ úplně všude, od Boha²² (s velkým B) přes smrt²³ až po kroužek vytvořený písmenem „o“²⁴. Přijmeme-li odkazovost k taoismu, tak nejpřesnější je potom tehdy, když ho hledá mezi „t“ a „o“²⁵, protože mezi „t“ a „o“ je „nic“ (stejně jako v kroužku „o“), tedy Tao (viz výše). A stejnou myšlenkou, tedy že „to“ je „nic“, celý cyklus Jedenácti pokusů o určení i uzavírá²⁶, čímž dovedl k dokonalosti pokusy o určení Lao-C', protože ono „nic“ i napsal. A stejně jako čínský filozof i Gospodinov se obrací ke čtenářům svého textu ve druhé osobě, čímž jen podtrhuje filozoficko-osvětový smysl svého textu.

Pozastavíme se nyní u dvou pokusů o určení, které patří natolik k sobě, že v podstatě tvoří významově jediný celek. Zajímavé a do jisté míry i paradoxní je to, že tyto dva pokusy nejsou na jedné dvoustraně. Gospodinov jinak důsledně dodržuje řazení tématických celků na dvoustranu (srov. básně na str. 20 a 21 nebo 56 a 57). Ale ani v prvním vydání Lapidária, ani v Baladách a rozpadech, nejsou čtvrtý a pátý pokus o určení na jedné dvoustraně, a to přesto, že první báseň v Lapidáriu je na sudé straně (4), zatímco v Baladách a rozpadech na liché (9). V Lapidáriu jsou některé básně oddělovány ilustracemi Cvetana Kazandžieva, ale i v Baladách a rozpadech, ve kterých nejsou žádné ilustrace, jsou zmíněné celky (viz výše) u sebe na jedné dvoustraně. Vysvětlením může být, že autor chtěl spojitost mezi zmíněnými dvěma pokusy o určení

²² G. Gospodinov: Lapidarium, Jambol, 1992, s. 15.

²³ tamtéž, s. 16.

²⁴ tamtéž, s. 14.

²⁵ tamtéž, s. 14.

²⁶ tamtéž, s. 18.

částečně utajit – snad aby se čtenář více namáhal. Ale pravděpodobnějším se nám jeví, že Gospodinov zkrátka považoval celý cyklus jedenácti pokusů o určení za natolik sevřený a vnitřně propojený celek, že nepocit'oval jako důležité vyvýšit některé pokusy nad ostatní. Nejspíš i proto, že každý jednotlivý pokus nějak doplňuje a osvětluje jak předchozí, tak i následující pokusy – zkrátka dávají dohromady jeden celek, jedno určení. Nebo spíše pokus o určení, protože i Gospodinov končí tím, že jde v podstatě o neurčitelné.

Stejně jako Lao-C' vysvětluje v navazujících kapitolách již dříve zmíněné a podává tak ucelenější a ucelenější obraz Taa, doplňuje i Gospodinov mozaiku z jedenácti kamínků kousek po kousku. Gospodinov je výrazně sevřenější, protože se nevěnuje ničemu jinému než „to“, zatímco Lao-C' se samotnému Tau věnuje pouze v několika kapitolách (zhruba v jedné čtvrtině) prvního dílu, a to ještě ne v kapitolách po sobě následujících. Čtenář Lapidária si skládá obraz „to“ pokus po pokusu, a tak ví o „to“ výše i níže zmíněné – bez ohledu na pořadí i počet přečtených pokusů, protože každý z pokusů má svou vlastní platnost. To neplatí tak úplně o dvou pokusech, o kterých zde mluvíme, o čtvrtém a pátém:

IV

to
je síla kterou
padá list ze stromu
do vědra vody

a kalí oblohu

V

to
je taktéž i klid
v kterém se síla kupí
a obloha vyjasňuje

mezi dvěma listy

(Gospodinov 1992 : 10, 12)²⁷

U těchto dvou pokusů je souvislost zcela zřejmá – a přitom stačí jen je postavit vedle sebe. Nehraje zde roli číslování, protože není důležité, jestli čtenář přečte nejdříve

²⁷ originály viz příloha č. 4

čtvrtý nebo pátý pokus. Oba tyto pokusy jednotlivě doplňují představu o „tom“ o malý kousek, ale plný smysl získávají, až když je čtenář přečte oba. Jako ještě zajímavější se potom jeví, přečte-li je čtenář spojeně. Jinak by mu mohlo uniknout, jak jsou jeden bez druhého nedokonalé a neúplné.

Zatímco například v pokusech II, VIII a IX nám autor ukazuje, co „to“ není – „to“ není ani Bohem, ani smrtí, dokonce ani tím, o čem přemýšlíme, tak v citovaných pokusech IV a V vysvětluje přímo co „to“ je. Budeme-li číst tyto pokusy jednotlivě, zjistíme v pokusu IV pouze, že „to“ je konkrétní síla, která dokáže něco neuvěřitelného, a v pokusu V, že „to“ je také konkrétní klid, který má také velkou, nejasně určenou moc.

Čteme-li však oba pokusy jako těsně spojené, vidíme mnohem víc. Spojitost je, myslíme, jasně daná: v pokusu IV jde o sílu, která dokáže zakalit oblohu, v pokusu V je to stejné „to“ klidem, ve kterém se tato konkrétní síla kupí a zároveň se v něm obloha vyjasňuje; a to vše v časovém omezení dvěma listy – jeden spadne a zakalí oblohu a než spadne druhý, obloha se v klidu vyjasní a nakupí se znovu stejná síla k pádu druhého listu.

Především nám tyto dva pokusy při společném přečtení ukazují, že „to“ je Vším. Jestliže „to“ je konkrétní silou a zároveň je i klidem, ve kterém se tato síla „kupí“, je samo sobě počátkem, samo v sobě se obnovuje. Lao-C‘ píše: „Proto: Tao je svrchované... tao se řídí podle sebe.“, k čemuž Berta Krebsová ve svém výkladu uvádí: „Tao, jež implicitně obsahuje Vše, se řídí a může řídit – pouze podle sebe.“ (Lao-C‘ 2003 : 82, 83). Gospodinov tak především v těchto dvou pokusech (ale i v pokusu VI – viz níže) dokazuje, že „to“ je „Vším“, zatímco v pokusech II, VII, VIII a IX dokazuje, že je „Ničím“. Jako celek jedenácti pokusů nám tak „to“ vyvstává jako „Vše“ i „Nic“ (srov. výše).

Podívejme se ještě, co k tomu říká sám Lao-C‘. Druhá polovina 15. kapitoly je znovu průkazná (srov. s pokusy IV a V – viz výše):

Kdo je schopen zkalené klidem zčistit
a postupně vyjasnit?

Kdo je schopen klidné pohybem vzrušit

a postupně oživit?

Kdo v sobě chrání toto tao,
nedychtí být naplňován.
Právě proto, že není přeplněn,
může se spotřebovávat,
aniž potřebuje obnovy.

(Lao-C' 2003 : 61)

Zkalené se čistí a vyjasňuje klidem, tedy zcela totožně jako v pátém pokusu o určení. Ve spojení se čtvrtým pokusem však zjišťujeme, že „to“ není pouze tím, co vyjasňuje, ale zároveň tím, co kalí. Samo v sobě se obnovuje, stejně tak „to“ jako i Tao.

Další důležitou složkou Tao, kterou nalézáme v Jedenácti pokusech o určení, je stejnost. V závěru první kapitoly knihy o Tao a v šestém pokusu o určení nalézáme paralely:

Stejnost – toť hlubina záhadnosti.
Záhada všech záhad,
brána veškeré tajemnosti.

(Lao-C' 2003 : 29)

Je něco shodného
v broukovi a růži
a tohle je
to

(Gospodinov 1992 : 13)²⁸

Do určité míry by se Gospodinovův pokus VI dal interpretovat i jako doplněk pokusů o „Ničem“. V takovém případě by stačilo přijmout za axióm, že v broukovi a růži není shodného vůbec nic. Pak by tím „Ničím“ mohlo být „to“. Pravděpodobnějším se nám však jeví, že autor nechtěl ukázat, že brouk a růže nemají nic společného, ale že něco společného mají, že v nich cosi stejného je – my to pouze nejsme schopni vidět, a proto je pro nás záhadou, co společného mají, co v nich je stejného.

Berta Krebsová v části své předmluvy, nazvané *Specifické rysy taoismu*, píše: „Podle taoismu prapůvodem všeho je „stejnost“, „totožnost“, „Jedno.“ A o kus dál

²⁸ originál viz příloha č. 5

dodává: „Ontologický princip ‚stejnosti‘, v němž příroda a člověk tvoří jedno, určuje i poměr člověka k přírodě. Základním principem je tu ztotožnění, shoda s přírodou.“ (Lao-C‘ 2003 : 16, 17). Přestože sám Lao-C‘ tuto stejnost jinak téměř explicitně nezmiňuje, patří zásada stejnosti/totožnosti/shody a ztotožnění se s přírodou k základům taoistické nauky a záhada stejnosti je tak dalším kouskem skládačky nazvané „to“. Brouk i růže mohou být znovu přijaty pouze jako zástupné symboly a lze si pod nimi představit jakékoli části živé přírody, od člověka po travu – a především pak jejich naprostou shodu, ztotožnění. V tomto duchu vyznívají i dvě z dalších básní v Lapidáriu, ve kterých nalézáme souvislosti s knihou Tao, které už ale stojí mimo cyklus Jedenácti pokusů o určení (v originálu Lapidária jsou na jedné dvoustraně, v Baladách a rozpadech stojí zvlášť). Báseň, ve které autor hledá shody mezi člověkem (staříkem) a přírodou (západem slunce), což se mu zdá totožné s mícháním různých druhů růží, báseň Rozarium; a báseň Smyslnost, ve které je slída shodná se slinou, sluncem i skálou:

Je něco růžového	Slída
v bělosti západu slunce	jako slina,
něco infantilního něco milého	slunce a
stařík s dětským úsměvem	skála.
- pích!	
nebo míchám Christmas Glory	
s Golden Down a Virgo.	

(Gospodinov 1992 : 24, 25)²⁹

Vrátíme-li se na začátek knihy o Tao a ctnosti i na začátek Jedenácti pokusů o určení, všimneme si ještě dalšího odkazu. Jeden z významů Tao je cesta. Překladatelka Krebsová doslova píše: „Znak tao znamená v základě ‚cestu‘, přeneseně též ‚metodu, normu, princip‘, případně ‚rozum, smysl‘. A „to“ Georgiho Gospodinova je hned od počátku na cestě (prostě cestuje/putuje), jak vidíme v prvním pokusu o určení:

²⁹ originály viz příloha č. 6

to
vyšlo odněkud
(už si nepamatuje začátek)
musí přijít
(zapomnělo kam)
a teď prostě cestuje
(Gospodinov 1992 : 7)³⁰

V básni Haiku pro muže, kterou považujeme za poslední v Lapidáriu, která je spojená či zřetelně ovlivněná taoismem, se i sám lyrický subjekt s tao loučí:

Muž se otočil zády k cestě
mokré podzimní listí
a obláček páry
(Gospodinov 1992 : 27)³¹

S japonskou básnickou formou haiku nemá (kromě toho, že jde také o trojverší a že je báseň zařazena do konkrétního ročního období) tato báseň příliš společného a pokud by šlo skutečně o pokus o haiku, báseň by neobstála. Naopak jako závěr jakéhosi většího cyklu, byť samotným Gospodinovem nenazvaným „kniha o to a ctnosti“, je tato báseň vhodná. Ať už má mužovo otočení se zády k cestě³² význam pouze jako ukončení části blízké Tao nebo jde o básníkovu niterné rozhodnutí skoncovat se samotnou filozofií, jde každopádně o konec. Autor ukázal Tao záda a nezajímá se dál,

³⁰ originál viz příloha č. 7

³¹ originál viz příloha č. 8

³² Že je „cesta“ v básni opravdu (minimálně z pohledu básníka) důležitá, dosvědčuje Gospodinovův apel, aby toto slovo zůstalo v překladu zachováno. Při prvním překládání Haiku pro muže pro české vydání Lapidária, když jsem si ještě celé Lapidárium nespojoval tak bytostně s taoismem, vynechal jsem v první verzi slovo „cesta“ (viz příloha č. 9), ale sám autor si vyžádal úpravu, což může znamenat, že přikládal „cestě“ v této básni váhu.

jaká síla zbývá v podzimním listí před opadáním (nebo po opadání). V každém případě už v nastoupené cestě nepokračuje.

Ovšem stejně jako v knize Tao te ťing nemluví autor pouze o tom, co je Tao, stejně tak Gospodinov věnuje problému co je „to“ také jen omezený prostor. Ovšem mezi posledním z jedenácti pokusů o určení a básní Haiku pro muže, kterou podle nás končí část Lapidária spjatou s taoismem, je ještě celkem sedm básní. O básních Rozarium a Smyslnost jsme se zmiňovali již výše. Přestože nejde o jednolitý text nebo o jasně ohraničený cyklus básní, paralely s knihou o Tao a ctnosti jsou podle nás ještě stále zřejmé. Právě ctnosti se týkají dvě ze zbylých pěti básní:

Atavizmus

Ještě je zřejmý had
v ohebnosti šíje
Labuť na lovu

Libido

Lež má krátkou sukni
nohy však - dlouhé
Cítím jak se pomalu ježí
Nahá pravda

(Gospodinov 1992 : 23, 26)³³

V Atavizmu se autor vysmívá lidskému krčení se či snad i podlézání, vystaveným na odív jako výraz vznešenosti. V Libidu potom autor kritizuje lež na základě stejného principu jako v atavizmu, tedy schovanou za krásu, zde snad i za určitou lascivnost. Za vyzdvihované ctnosti zde tedy můžeme číst rovnost člověka a jeho pravdomluvnost.

Báseň, která následuje bezprostředně po jedenácti pokusech o určení, má zdánlivě s taoismem nejméně společného:

Smícháš Boha
s nebem vodou zemí a ohněm
kápneš čas a prostor
a po milionu let

³³ originály viz příloha č. 10

svítící

malá

dešťovka

(Gospodinov 1992 : 19)³⁴

V podstatě jde o Gospodinův návod nebo spíše recept, jak stvořit život. Básni nelze upřít filozofický rozměr a i forma receptu, tedy obracení se ke čtenáři ve druhé osobě, připomíná přístup Lao-C'. Vzhledem k tomu, že báseň následuje ihned po Jedenácti pokusech o určení, můžeme z ní vyčíst minimálně to, že „to“ zde není (protože „Bůh je s velkým písmenem“). Podle principů taoismu zde však autor snižuje důležitost člověka, protože po milionu let ne „člověk“, ale „dešťovka“, která však může být pouze zástupnou figurou pro cokoliv živého – tedy zde znovu máme ztotožnění člověka s přírodou.

V posledních dvou, dosud nezmíněných básních, které podle nás spadají do části Lapidária odkazujícím ke knize Tao, jsou znovu dvě básně patřící k sobě (na jedné dvoustraně jsou jak v originálu Lapidária, tak i v Baladách a rozpadech). Tentokrát odkazují přímo k citátu uvádějícímu Lapidarium (viz pozn. 15):

Děšť vzdychl a zanechal
po třech kapkách v každé kaluži.
Co asi
chtěl mrak povědět...

Pod rozzářeným mottem měsíce
a protečkovanou oblohou
slova umírají s pře

kousnutým j
a
z
y
k
y

(Gospodinov 1992 : 20, 21)³⁵

³⁴ originál viz příloha č. 11

³⁵ originály viz příloha č. 12

Nejenom že u obou básní autor jasně vyjadřuje schopnost přírody (mraku, oblohy/hvězd) mluvit nebo se vyjadřovat, ale v obou básních je důležitá i nedořečenost, tedy náznakovost, šetření slovy, lapidárnost. Déšť netrvá po celé ráno a na nás je, abychom rozluštili záhadu, co nám mrak chtěl povědět. Neříká vše, vlastně neříká ani mnoho, ale říká dost na to, aby stálo za to přemýšlet, co chtěl říct. Stejně tak nedořečenost hvězd na obloze dává prostor fantazii, aby si domyslela, co chtěla říct noční obloha. Slova, kterých příroda nepotřebuje mnoho (je úsporná), umírají s překousnutými jazyky.

Na závěr této části naší práce bychom se rádi vrátili k textu Mariany Todorové. Na poslední straně kapitoly věnované Lapidáriu píše: „Poezie devadesátých let, tvořená tehdy mladými básníky, začíná s mystifikací klasických textů, pohráváním si se syžety oblíbených knih, ale vždy tak nějak ironicky, s vědomím křehkosti lidského osudu i nevyléčitelné jako nemoc lidské touhy po nepostižitelném.“ (Todorova 2009 : 31). I dále ve své knize vidí autorka Gospodinovo ovlivnění bulharskou klasickou literaturou, které se částečně promítá i v básnickově debutu. Jenže cizí vlivy, včetně výše prokázaných vlivů taoismu, Lapidáriu v podstatě nepřisuzuje. My jsme však přesvědčeni, že velká část z básní Lapidária, kterým jsme se věnovali v této části naší práce, by obstála i jako pokus o mystifikaci, a to ať už by šlo o celé kapitoly (báseň Déšť vzdychl) nebo o části kapitol (celý cyklus Jedenácti pokusů o určení i další básně). To, že Gospodinov nezvolil metodu mystifikace (nalezené dodatky k Tao te t'ing nebo nový překlad některých částí neexistujícím sinologem apod.) neznamená, že to nemohl udělat. Do určité míry je tak možno říct, že první část Lapidária je mystifikací knihy o Tao a ctnosti, a kdyby se autor rozhodl rozdělit svou prvotinu na několik oddílů, první by mohl nést název Lapidárium te t'ing.

2.2 „Malé“ věci a „malá“ slova v Lapidáriu

V této části se zaměříme na malé, drobné, často téměř nepatrné detaily, které většině kritiků připadaly nedůležité, takže se jimi vůbec nezabývaly. Tyto drobnosti se

skutečně mohou jevit jako nevýznamné, ovšem pouze na první pohled. Při bližším zkoumání zjišťujeme, že hrají svou roli v celkovém vyznění Lapidária. Jejich nepatrnost je však nebezpečná, protože mohou sejít z očí nejen čtenářům, ale i literárním vědcům nebo redaktorům dalších vydání. Minimalismus však není přítomný v Gospodinovově debutu pouze formou krátkých básní, ale i častým zvýznamnováním drobných, obvykle nedůležitých maličností. Nepozorný čtenář tak může přehlédnout mnohé přednosti Lapidária.

Vrátíme-li se zpět k jednomu z prvních citátů v této práci, ve kterém Vladimír Trendafilov označuje Lapidarium za tuctový debut, usvědčíme autora tohoto citátu z nepozorného čtení i v jiných případech, než jen v tom, že vůbec nezaregistroval souvislost Lapidária s knihou Tao te ťing.

Začněme s nakladatelskými (nebo redaktorskými)³⁶ specifiky Lapidária. Svetlozar Igov si všímá toho, že v celé sbírce nenalezl rok vydání, ale zmiňuje to pouze jako nedůležitou poznámku, protože z úvodního medailonku autora si dokáže básně časově zařadit³⁷. Plamen Dojnov už oproti tomu uvažuje, zda jde o záměr nebo pouze o chybu. Všímá si také ještě nenápadnější maličkosti³⁸, tedy toho, že ve sbírce jsou číslovány pouze strany do šedesáté třetí. Zbylých šest básní a autorský obsah tak nemá oporu v očíslovaných stranách. Právě autorský obsah nás vede k přesvědčení, že nejde o náhodu. Obsah, ve kterém Gospodinov slovníkovými hesly objasňuje výrazy lapidární, lapidarium, lapidace a lápil, zcela nahrazuje obsah standardní, tedy obsah se jménem (resp. s úvodním veršem) básně a číslem strany, na které se báseň nachází. Takový typizovaný obsah nejenom že by působil nemístně vedle obsahu autorského (dal by se totiž umístit i na začátek knihy), ale především by nemohl k závěrečným básním přiřadit číslo strany. Proto v souborném vydání, v Baladách a rozpadech, kde je v závěru knihy obsah tradičního typu, nejsou zachovány změny v číslování stran, a autorský obsah se tak stává pouze součástí obsahu hromadného a ztrácí tak na síle.

³⁶ V knize není žádný redaktor uveden; v tiráži je pouze korektorka Vesela Karamanova

³⁷ Svetlozar Igov: Kratkost, izjaštstvo, mǎdrost, in: Literaturno forum, 1994, č. 41., s. 2.

³⁸ Plamen Dojnov: Prostranstvoto na Lapidariuma, in: Literaturno vestnik, 1992-93, č. 52., s. 2.

Lepším řešením by podle nás bylo zachovat původní stránkování a v závěrečném obsahu vyřešit tento problém tím, že by v něm bylo pouze: Lapidárium – 7 (podobně vyřešili sevřenost Jedenácti pokusů o určení nebo cyklus Lov), čímž by se dosáhlo zachování redakčních zvláštností z prvního vydání Lapidária a celá sbírka by tak působila sevřeněji.

Jenže to po hříchu nejsou jediné rozdíly mezi prvním vydáním Lapidária a jeho obnoveným vydáním v Baladách a rozpadech. Ani v tiráži sebraných básnických spisů není uveden redaktor (pouze korektor), a tak čtenář nemůže posoudit, o čí jde chybu. Nicméně změny v Baladách a rozpadech oproti Lapidáriu jsou, a protože v knize není žádná redakční poznámka, že (a k jakým) došlo ke změnám (a protože ani v monografiích není o změnách zmínka), čtenář má jedinou možnost, jak odchylky zjistit – vlastním porovnáním obou vydání. Vzhledem k tomu, že první vydání Lapidária vyšlo začátkem devadesátých let, takže je téměř nesehnatelné, jde o srovnání nelehké. Bohužel zásadní nedostatek redakční poznámky vede nedůsledné badatele k mylným vědeckým závěrům.³⁹

To se bohužel zřejmě ukazuje i v jinak kvalitní monografii Mariany Todorové. Básně z Lapidária, které cituje, jsou graficky z Balad a rozpadů, ale ne důsledně, protože někde autorka volí vlastní grafiku, nepodloženou ani jednou ze zmiňovaných knih.⁴⁰ Dalším problémem tohoto rázu může být nedůsledné citování básní včetně jejich názvů, protože Todorova většinu básní cituje s názvem, ale některé bez. Tak například není zřejmé (srov. básně na s. 47), zda název básně Jezuitská vypustila proto, že v Baladách a rozpadech už je tato báseň bez názvu, nebo jestli proto měla jiný důvod. Zvláště zmiňujeme tyto nedostatky proto, že sama autorka zdůrazňuje Gospodinovou práci s grafickým vyjádřením. Za ocitovaným závěrem básně Déšť

³⁹ Marie Rakova ve své diplomové práci, přestože se věnuje překladu Lapidária do češtiny pouze z rukopisu, vůbec nezaregistrovala rozdíly mezi prvním vydáním a Baladami a rozpady. Důsledně vychází a cituje z Balad a rozpadů, a protože v nich není redaktorská poznámka, zřejmě jí ani nenapadlo kontrolovat je s prvním vydáním Lapidária. Proto se dopouští výrazných pochybení, kdy např. překladateli připisuje jako vlastní tvůrčí akt, že „vymyslel“ názvy básní Teorém a Jezuitská, protože v Baladách a rozpadech jsou tyto dvě básně bez názvu, zatímco český překlad vycházel z prvního vydání, kde jsou ještě obě básně pod svým původním názvem. Podobné je to i v případě grafických úprav jednotlivých básní. Rakova ve své práci cituje několik graficky zajímavých básní, ale, jako v celé práci, cituje z Balad a rozpadů, čímž jí unikají grafické zajímavosti z prvního vydání. (Rakova 2008 : 55, 56).

⁴⁰ Tak je to v závěru básně Залез на очи, ve třetím verši básně Праксова (obě na s. 47) a v dalších, zatímco v básni Тук... (s. 25) jde zřejmě pouze o chybu korektury.

vzdychl a zanechal... píše: „Georgi Gospodinov vždy považoval za zvláště důležitou formu písmena, ikoničnost slov v rámci verše i v celistvé konstrukci básně (všimněte si, jak forma napsání verše připomíná vypláznutý jazyk v této básni z knihy „Lapidarium“).“ (Todorova 2009 : 24).

Nicméně je dobře, že Mariana Todorova na grafickou podobu básní upozorňuje. Značná část básní v Lapidáriu nese část svého smyslu skutečně i v grafickém vyjádření. V básni Déšť' vzdychl a zanechal... opravdu připomíná závěrečný verš vypláznutý jazyk; v básni Bourají staré hřbitovy... jsou v předposledním verši vždy dvě mezery namísto jedné, čímž je zdůrazněno slovo „vyděšené“, kdy rozšířené mezery nahrazují děsem rozšířené zornice; v prvních dvou verších zase písmena na různých místech symbolizují bourající buldozery, a celá báseň pak připomíná lidskou lebku:

bit

Bou rají sta é hř ovy
r
íž
Buldo zery odklí ejí kř e
z

Lebka

s v y d ě š e n ý m i
očními dutinami
(Gospodinov 1992 : 53)⁴¹

Báseň Kočka zase svou grafickou formou připomíná kočku visící na stromě:

Nevinná jsi jako dítě
které věší kočky
po stromech

⁴¹ originál viz příloha č. 13

na jaře
v
i
s
í
m
na úsměvu
se kterým od
ch
á
z
í
š
(Gospodinov 1992 : 59)⁴²

Poslední básní, kterou si zde ocitujeme kvůli její zajímavé grafické stavbě, je báseň Zde..., která je vystavěna do podoby kříže a jistě ne náhodou je na jedné dvoustraně (a to jak v Lapidáriu, tak i v Baladách a rozpadech) s básní Hlídač hřbitovů se posadil..., protože následující báseň lze číst i jako odpověď Hlídače na otázku, kterou mu klade autor v závěrečném verši „Co hlídáš Hlídači hřbitovů“ (Gospodinov 1992 : 56):

Z
d
e
každá větvička
j
e

⁴² originál viz příloha č. 14

d
u
š
e

(Gospodinov 1992 : 57)⁴³

Českého čtenáře zákonitě napadne souvislost s hravostí a s grafickou inovací českého poetizmu. Sám Gospodinov pro něj má slabost: „S pomocí mých přátel bohemistů. S Dobromirem Grigorovem (dnes lektor bulharštiny na FF UK) jsme přeložili celou Nezvalovu *Abecedu*. Vyšla roku 1998 v bulharském vydání *Lettre Internationale*. Překládal jsem ji s neuvěřitelným potěšením, byla to dlouhotrvající titěrná práce... Mám také moc rád poezii Jaroslava Seiferta.“⁴⁴ I z Gospodinovy odpovědi je bohužel jasné, že překlady básní poetizmu přišly na řadu až dlouho po napsání *Lapidária*, takže *Lapidárium* poetizmem ovlivněné není.

Zároveň poslední citovaná báseň nabízí otázku, zda jde ještě skutečně o báseň. Zda grafická podoba nezískala navrch nejen nad významem slov, ale i nad smyslem celé básně. Může dát pět slov básně? Ještě výrazněji pak z tohoto pohledu působí poslední z *Jedenácti pokusů* o určení, který je sice zařazen do většího cyklu, ale zároveň je samostatnou básní s vlastním, plným smyslem. Přesto však (nepočítáme-li název básně/číslo pokusu „XI“) se skládá pouze ze tří slov v závorkách:

(a nejúspěšnější pokus)

(Gospodinov 1992 : 18)⁴⁵

⁴³ originál viz příloha č. 15

⁴⁴ Georgi Gospodinov: *Mystifikovat sám sebe je zřejmě ta nejnáročnější mystifikace* – rozhovor vedl O. Zajac, in: *Psí víno*, č. 51., 2010, s. 14.

⁴⁵ originál viz příloha č. 16

Vilém Kratiknot se ve své studii zabývá právě problémem „co vše je ještě báseň?“ Ač píše o experimentování ve formě sonetu, jeho závěry jsou platné pro všechny formy poezie a k našim citátům se hodí: „Díla experimentální poezie se musí namnoze potýkat s problémem, který provází moderní umění odjakživa a jeho jednotlivým odnožím je společný. Divák se ptá: Ta šmouha v rámu je skutečně obraz? A instalace plechovky od coly je opravdu výtvarným počinem? A prázdný rám? A tato hromada hnoje? Podobně se lze tázat: Tento shluk znaků má co dělat s básní? Ivan Petlan odpovídá: „Ano, experimentální poezie leží někde na hranici (či až hraně) literatury, mnohdy až za ní, na území umění výtvarného, promlouvá výtvarnými prvky a prostředky. Slova opouštějí sémantiku. Nebo někdy naopak – do básní odněkud proniká nová syntax. Metody jsou různé. Patří sem kaligramy a geometrické motivy. Cokoliv, co má schopnost patřičného estetického působení nebo, v lepším případě, může nést myšlenku.“⁴⁶

I v případě Lapidária by u nejedné básně mohla zaznít otázka „Tento shluk znaků má co dělat s básní?“, protože výše citované básně skutečně samy o sobě sice „mají schopnost estetického působení“, ale myšlenku (minimálně závažnější myšlenku) nesou až v širším kontextu celého díla nebo jeho částí. Samotný jedenáctý pokus o určení by zřejmě vytržený z kontextu vůbec neobstál, zatímco v celém cyklu pokusů tvoří perfekcionistickou tečku. U básně Zde... by autor mohl snadno být ovlivněn ze samoúčelného vystavění pár slov do kříže, čistě pro větší efekt, ale ve spojení s předchozí básní dostávají i jednopísmenné verše nový, takřka filozofický rozměr.

Co se týká, autorských „zvláštností“ či specifík Lapidária, doslova do očí bijí dvě z nich. Autorský obsah a cyklus Fonetiky (Gospodinov 1992 : 71, 61-65). Autorský obsah jsme v naší práci již zmiňovali. Jeho smyslem rozhodně není nahradit obsah tradičního charakteru. Jde spíše o jakýsi postmoderní návod, jak jednotlivé básně, potažmo celou sbírku číst.

Svetlozar Igov sice považuje tento obsah pouze za „krátké poznámky, umístěné jako obsah, které jsou podobné Eliotovým poznámkám z Pustiny“⁴⁷ a Ondřej Hanus za etymologické vysvětlivky, ale Tereza Riedlbauchová v doslovu k českému vydání i

⁴⁶ Vilém Kratiknot: Sonet v experimentu a experiment v sonetu, in: Weles, č. 37., 2009, s. 147.

⁴⁷ Svetlozar Igov.: Kratkost, izjašestvo, mädrost, in: Literaturen forum, 1994, č. 41., s. 2.

Mariana Todorova ve své monografii jim věnují větší pozornost. Riedlbauchová na interpretaci obsahu založila v podstatě celý svůj doslov: „Gospodinov vychází z významů slov lapidární, lapidárium, lapidace a lápil, vysvětlenými v autorském obsahu tvořícím součást sbírky. Výraz lapidární charakterizuje jeho styl jako krátký; vychází z latinského stilus lapidarius neboli styl kamenných náhrobků, který se vyznačoval věcností a úsečností. Autor překládá lapidarius jako ‚kamenný‘, tj. jako věčný, nehybný a nepřesatelný... Vraťme se ještě k dalším třem výrazům: lapidárium, lapidace a lápil. Pojem lapidace znamená kamenování. Kámen tak představuje rovněž nástroj mučení a symbol utrpení všeho živého... Pojem lápil znázorňuje drobný kamínek sopečného původu, který může být hranatý nebo oblý, tj. motiv prstýnku, šperku, mozaiky, tedy mozaiky lidského života, mozaiky oka mouchy, mozaiky přírodního druhu a vesmíru obecně. Výraz lápil tak stojí na přechodu mezi výrazy lapidární (lapidarius) a lapidace, jakožto část násilím odštěpená od kamenného masivu. Všechny výrazy dohromady pak vytváří ohromné lapidárium úlomků, střípků či zbytků, které se následně vystavují v muzeu tak jako básně v básnické sbírce.“⁴⁸

Mariana Todorova podle tohoto obsahu dokonce nazvala kapitolu (Lápil, Lapidace, Lapidárium), která se v její monografii věnuje Lapidáriu. Pouze zvolila opačné řazení a vynechala slovo „lapidární“. Největší důležitost přikládá autorka lapidaci: „Ale nejdůležitější z tohoto Obsahu je, že lapidace je druh trestu, poprava kamenováním, se kterým se můžeme setkat v antickém světě Východu. Akt, důležitý a hraniční v historii lidských civilizací.“ (Todorova 2009 : 21).

I my považujeme autorský obsah za důležitý. Rozhodně je to inovace, kterou autor vnáší do poezie raných devadesátých let. Je to Gospodinovův obsah. Liší se jím od svých básnických kolegů v Bulharsku i v Čechách. A možností interpretace je samozřejmě značné množství, do něhož zapadají i dvě výše zmíněné. V kontrastu z Terezou Riedlbauchovou považujeme u lápilu za důležité, že je sopečného původu. Celou sbírku tak můžeme vnímat jakou sestavenou s drobných kamínků, které autor chrlil bez ustání – k tomu nás vede, že podobné verše už později nepublikoval; zkrátka sopečný výbuch a pak klid. Lapidaci zase vnímáme v přeneseném slova smyslu. Pro

⁴⁸ Tereza Riedlbauchová: Lápil a muška, in: Lapidárium, Literární salon, 2009, s. 74-75.

zvuk připomínající zvuk letu). Po této básni následuje ilustrace, ale ta není jinde ve sbírce použita jako předěl (nenásleduje po cyklu Lov, ani po Jedenácti pokusech o určení – zde je dokonce ilustrace uvnitř cyklu), takže ji nemůžeme považovat za ukončení cyklu. Následující báseň je již mimo cyklus zcela zřetelně – Má matka pláče. V této básni již není nic, co by mohlo svádět k domněnce, že je i ona ještě částí cyklu.

Maria Rakova ve své diplomové práci považuje za fonetiky pouze první tři básně (Broskev, Srpen, Mizíš), ale jak už jsme zmínili dříve, autorka vychází pouze ze sebraných Gospodinových básnických spisů, z Balad a rozpadů. Právě v jejich závěrečném obsahu (tradičním) vidíme důvod, proč do cyklu zařazuje pouze zmiňované tři básně. Tak jako i ostatní cykly (Jedenáct pokusů o určení i Lov) jsou zde i Fonetiky uvedeny jako cyklus, a tudíž je jim přiřazena pouze jedna strana. Zároveň nejsou v obsahu vyjmenovány podle svých názvů. Oproti tomu básně Chutnám ti, zlato? a Muššššššššššššššššššššššššššššššška mají v obsahu svoji vlastní pozici.

Mohli bychom přijmout dělení Balad a rozpadů, ale zároveň bychom neměli zapomínat na několik důležitých maličkostí. Na prvním místě jde o již zmiňovanou absenci redaktora i redakční poznámky, takže nemáme oficiální možnost posoudit, kdo má tuto definici Fonetik na svědomí. Zadruhé zde může hrát roli i to, že Balady a rozpady jsou již knihou sebraných básní, což znamená, že vedle sebe v jedné knize čtenář vidí i Lapidárium i Třešeň jednoho národa. Tyto dvě části knihy zdůrazňujeme proto, že v Třešni jednoho národa je báseň Chutnám ti, zlato?⁵⁰ zároveň součástí jiného cyklu, druhým ze tří poetických textů nazvaných Technika vykošťování textů.

Vzhledem k propojenosti však považujeme za fonetiky nejen trojici básní, označených za ně v Baladách a rozpadech, ale i následující dvě básně. Patřily by k sobě, i kdyby v Lapidáriu žádný cyklus nazvaný Fonetiky nebyl. Protože kdo slyší v „S hadí jazyk“, ten slyší i v „Ch lehké bzučení a odlétání textu“ (Gospodinov 1992 : 62, 65).

Hned v první básni tohoto cyklu používá autor Techniku vykošťování textů, později završenou v Třešni jednoho národa. Jde zde sice jen o „vykoštění“ jednoho slova (broskev), ale především osamostatněné samohlásky připomínají budoucí

⁵⁰ S drobnými grafickými změnami a změnou morfoloickou ve druhém verši (namísto пълни с костички je с много костици – srov. Lapidarium s. 64 a Baladi i razpadi s. 127)

techniku, a zároveň spojují tuto báseň s básní Chutnám ti zlato?, kde je použita stejná technika:

П-Р-А-С-К-О-В-А

Каква огромна и закръглена до
пръсване
е тази дума / а-о-а /
п-р-с-к
хрупти нагрязана от някой
случаен като лятото

ВКУСЕН ЛИ СЪМ, МИЛА?

Думите са дребни риби
пълни с костички - съгласни
Позволи да ги почистя миг
преди да се стопя ж устата ти

- У Е И Ъ, И А?

(Gospodinov 1992 : 61, 64)⁵¹

Právě i další, třetí část Techniky vykošťování textů, by mohla být zařazena do cyklu Fonetik, protože právě tato technika (a básně, nebo části básní napsané její pomocí) výrazně počítá s tím, že si čtenář bude číst nahlas (stejně jako všechny básně z cyklu Fonetiky). Podstatné pro tuto techniku také je, že čtenář zná vzor, protože i čtenář s dobrou fantazií by měl zřejmě problém, aby našel v „a-o-a“ slovo „праскова“ nebo v „у е и ъ, и а“ aby viděl „вкусен ли съм, мила“, aniž by byla tato slova v básních dříve zmíněná.

2.3 „Větší“ slova v Lapidáriu

V této části naší práce se budeme zabývat věcmi a slovy, která jsou do určité míry klíčová pro Gospodinovovo vyjadřování se v Lapidáriu. Kdyby to byla první část naší práce, začali bychom odzadu – tedy od autorského obsahu, ale tomu jsme se věnovali v předchozí části. Také „to“, které je tak záhadné pro většinu ostatních, už jsme částečně zbavily jeho až mystické tajemnosti.

⁵¹ České překlady fonetik jsou natolik rozdílné, že by se na nich špatně demonstrovaly vlastnosti tohoto cyklu básní, a proto zde citujeme přímo originály

My tedy začneme od dalšího slova, které se samo nabízí. Tedy od kamene. S trochou nadsázky bychom totiž mohli každý text o Lapidáriu uvádět slovy „Na počátku bylo slovo. A to slovo bylo kámen“, protože autor hned ve třetí básni prohlašuje: „já jsem slovo“ (Gospodinov 1992 : 6), což může znamenat jak to, že se považuje za Boha, stejně jako i to, že pronikl do tajů slov až tak, že se sám „slovem“ stal. Případně bychom mohli použít i stylovější „Kámen jsi a v kámen se obrátíš“. Kámen je totiž jak na počátku, tak i na konci. Symbolicky vše začíná a zároveň i ukončuje.

Téměř ve všech recenzích a textech spojených s Lapidáriem, nacházíme nějakou zmínku o významu kamene pro sbírku. Většinou jde skutečně jen o krátké zmínky, o větu-dvě, které nepřinášejí nové informace. Mezi nejtrefnější spadají věty Terezy Riedlbauchové z doslovu, která vykládá význam slova „kamenný“: „Autor překládá lapidarius jako ‚kamenný‘, tj. jako věčný, nehybný a nepřepsatelný. Kámen také souvisí s motivem smrti a pohřbívání.“⁵²

Podíváme-li se na úvodní cyklus (nepojmenovaný a v obsahu Balad a rozpadů tudíž nereflektovaný) dialogů s kamenem z pohledu samotného kamene, zjistíme, že kámen ví, co je (je kámen a je smysl), tedy má vlastní vědomí sebe. Že je kámen v prvních básních personifikovaný, je dáno už formou dialogu, takže nejde o žádné překvapení – personifikace částí přírody je v Lapidáriu běžná (viz výše i níže), ale zajímavé je, jaké lidské vlastnosti mu autor přisuzuje. Kámen v úvodu sbírky je do určité míry namyšlený („já jsem smysl“), ale v závěru také zvědavý („chceš se stát slovem - / zeptal se kámen“), tedy toužící po odpovědi. Ve svých odpovědích je kámen úsečný, vpravdě lapidární, vždy odpovídá pouze třemi slovy, přičemž první dvě jsou totožná. Autor mu pak s ironií sobě vlastní oplácí stejnou mincí a odpovídá stejným stylem, tedy kamenně, čímž poukazuje na vzájemné ovlivnění, autor přejímá styl kamene (Gospodinov 1992 : 4-6).

Obraz kamene hraje důležitou roli i v dalších básních sbírky. Básně s motivem kamene knihu i uzavírají. V předposlední básni se setkáváme se dvěma kameny. Kamenem a „kamenem“. Vzhledem ke stavbě básně (po „kameni“ následují pták a

⁵² Tereza Riedlbauchová: Lápil a muška, in: Lapidárium, Literární salon, 2009, s. 74-75.

tělo), máme zřejmě znovu co dělat s živým, tedy personifikovaným kamenem. Jestliže je možné vše vyjmenované zabít, muselo to i žít:

Snadno se tesá do kamene

Ale zkus to do „kamene“

Ale zkus to do ptáka

Ale zkus to do těla

Zabiješ všechno

čeho se dotkneš

(Gospodinov 1992 : 69)⁵³

A v úplně poslední básni *Ultimus lapis* Gospodinov používá metodu nápisu na náhrobku a vyzývá k položení kamene. Jelikož každý, kdo čte, je „živější“, každý může položit kámen. Přijmeme-li zásadní metaforu celé sbírky, tedy že báseň je kámen, autor v závěrečné básni vyzývá k pokračování díla, které jen započal:

Kdo z vás je

živější než zde ležící

at' položí kámen.

(Gospodinov 1992 : 70)⁵⁴

Motiv kamene tak skutečně prochází celou sbírkou od začátku až do konce. Pochopitelně už samotný název knihy zdůrazňuje význam kamene, stejně jako poukazuje na to, že jednotlivé básně (nebo cykly básní) jsou sestaveny tak, aby daly dohromady jeden celistvý obraz. Připočteme-li k tomu neměnnost a věčnost nápisu vytesaných do kamene, máme před sebou celou základní linii sbírky, řadu za sebou poskládaných kamínek.

⁵³ Originál viz příloha č. 17

⁵⁴ Originál viz příloha č. 18

Dalším, pro Lapidarium typickým slovem, je slunce. Případně jeho západ⁵⁵. Západ prozatím necháme stranou a budeme se věnovat pouze samotnému slunci. Pro něj je v Lapidáriu charakteristická především jeho personifikace. Pouze v jediné básni celé sbírky (báseň Smyslnost) není blíže charakterizováno a slouží především ke zdůraznění stejnosti (viz kap. 2.1).

Stejně jako kámen i slunce vstupuje významněji do textu sbírky v cyklu. Jde o cyklus Lov, kde je kromě slunce hlavním hrdinou cyklu ještě sklenka vína. Slunce nejdříve „pomalu přistupuje a nesmí se napít“, aby pak v závěru „nevydrželo“ a vrhlo se na sklenku vína. Tak jako u kamene znovu jde o zajímavé vlastnosti, které autor slunci přisuzuje. Od vystrašeného, téměř zbabělého slunce, které se jen pomaličku přibližuje, se mění v slunce, které sebralo odvalu a vrhá se na sklenku. Obyčejný zážitek kočky, která se chystá ulovit ptáka, přetvořil Gospodinov proměněním hlavních postav v poetickou lahůdku. A jako kočka ví, že i pták může ublížit, i samo slunce ví – může vypít, ale také být vypito:

II

Slunce pomalu našlapuje
a netroufá si upít
Ještě si počkám

IV

Jestli nevypiješ
sklenku vína
ona vypije tebe
(Gospodinov 1992 : 30-35)⁵⁶

Zajímavé je, že vlastně není úplně jasné rozdělení rolí. Zatímco na nás báseň působí tak, že slunce loví nebezpečnou sklenku vína, Jonáš Zbořil⁵⁷ ve své recenzi vidí sklenku vína pouze jako past, volavku, na kterou se chytá důvěřivé slunce, které je také nakonec polapeno: „Jeho (Gospodinovovy – pozn. autora) básně jsou často postavené

⁵⁵ V bulharštině jde o dvě různá slova: слънце, залез

⁵⁶ originály viz příloha č. 18

⁵⁷ Jonáš Zbořil: <http://atemporevue.cz/?go=recenze&det=091202-gospodinov-lapidarium&show=1>

těsně za hranici racionálna, na pomezí – tam, kde se loví slunce na sklenku vína – a když je v hrsti, pak ,TICHO TICHO V TEMNOTĚ‘.“

Téměř vzápětí následuje další personifikované slunce, tentokrát s vlastností více mužskou než obecně lidskou. Slunce ne a ne dát prostor noci, stále se drží na obloze, jen aby mohlo pozorovat dívčí nohy:

Soumrak v Sozopoli si dává načas

Slunce

zírající na tvé nohy

(Gospodinov 1992 : 37)⁵⁸

Motiv Tří zlatých vlasů děda Vševěda, pohádky, ve které je slunce ráno batoletem, přes den dospělým mužem a večer staříkem, tak prochází Lapidáriem zcela zřetelně. Jen hodnou babičku nahradila v jiné básni duha. Další slunce je totiž ještě sluncem dětským, v podstatě batoletem, sajícím mateřské mléko duhy a spokojeně si vrtící ocasem:

Duha teplá kráva

uvázaná mezi topoly

spásá alpská oblaka

Slunce saje

a vrtí ocasem

(Gospodinov 1992 : 47)⁵⁹

Posledním samostatným sluncem ve sbírce je slunce v básni Západ vejce⁶⁰, ve kterém je slunce společně se skořápkou oblaku hozeno na pánev a nechává se smažit. „Pomalů na pánvi prská“, než se stane volským okem.

⁵⁸ originál viz příloha č. 19

⁵⁹ originál viz příloha č. 20

Velmi úzce spojený se sluncem je jeho západ. Poprvé se objevuje ještě v části, které jsme se věnovali v kapitole 2.1 v básni Rozarium. Následuje západ slunce jako smutné oko (s. 29), které autor cítí za sebou. Potom se objevuje jako přímý doprovod starého slunce, které si dává načas se svým zapadáním, protože zrovna „zírá na tvé nohy“ (s. 37). V básni Akt se podobně jako v poslední básni cyklu Lov, rozlévá červeň. Tentokrát nebude na sněhu, ale na nebi, které se právě podílelo na ztrátě panenství:

Do modrých prostěradel nebes
vsakuje se krev zapadajícího slunce
Jak neúnosné panenství...

Opona

(Gospodinov 1992 : 46)⁶¹

Poslední západ slunce si Hlídač hřbitovů namaže na chléb, zatímco spokojeně sedí na kamenném kříží a hlídá.

Rozmanitost, s jakou je v Lapidáriu zobrazován Bůh, zaregistrovala i Mariana Todorova. Nejdříve cituje osmý pokus o určení a pak, ne zcela smysluplně, poukazuje: „Bůh může být s velkým B. Existují i další možnosti.“ (Todorova 2009 : 27), načež cituje (bez názvu) báseň Jezuitská, kde je Bůh znovu s velkým B. Přitom v celém textu Lapidária pak nenalezneme „boha“, ale vždy jen „Boha“. Osmý pokus o určení i báseň Smícháš Boha... jsme již probírali v kapitole 2.1, ale báseň Jezuitská (M. Todorova se ptá, zda jde o „rouhání nebo reálný obraz života“) si zaslouží srovnání spíše s básní Bůh...:

Bůh
bude jistě šťastný
jestliže nemá

Bůh je červený
nalitý k prasknutí a definitivní
Bůh je rajče

⁶⁰ originální název Залез на очи je těžko přeložitelnou jazykovou hříčkou s „яйца на очи“, tzn. volská oka

⁶¹ originál viz příloha č. 21 – v originále je vidět krásná slovní hříčka, vycházející z podobnosti slov „залеза“ – západ slunce a „завеса“ – opona

Boha

Není v tom nic urážlivého
ani pro jednoho

(Gospodinov 1992 : 38, 58)⁶²

Za rouhačské se dají bezesporu označit obě básně. Ať už jde o Boha, který nemá Boha, nebo o Boha, který je označen za rajče, rozhodně nejde o typickou představu Boha, o jeho běžné zobrazování. Ač by se věřící mohli na autora zlobit, není vše tak snadné a jednoznačné. U Boha-rajčete totiž není ani tak hrozná to, že je Bůh označen za rajské jablíčko, protože to lze pojmout jako metaforu, že Bůh je všude kolem nás, a to i v maličkostech, jakými jsou rajčata, ale především ve vlastním popisu rajčete (nalité k prasknutí), které je přisouzeno Bohu. To první báseň se na první pohled zdá jasnější – Bůh nemá Boha a pociťuje tuto pravděpodobnost jako štěstí. Ale i tady se dá báseň pojmout tak, že Bůh je jeden jediný (Věříme v Boha jednoho...), takže – jaképak zde rouhání? Nezapomínejme, že mluvíme-li o rouhání, tak hned ve třetí básni sbírky se autor prohlašuje za slovo (viz výše).

Přestože v Lapidáriu by se dalo nalézt jistě ještě množství zajímavých, a pro sbírku důležitých, slov, věcí či motivů (namátkou „lov“, „oblak“, „topoly“ apod.), není naším cílem věnovat se v této práci pouze Lapidáriu. Proto zakončíme tuto kapitulu slovem, které není ani tak charakteristické pro autorův debut, jako spíše pro jeho další práce. Jedná se pochopitelně o mouchu, která se objevuje již v Lapidáriu, a potom prochází téměř každou prací Georgiho Gospodinova, přičemž nejednou hraje jednu z hlavních rolí (druhá část Třešně jednoho národa Mouchy šedesátých let, Přirozený román, komiks Věčná moucha, povídka Moucha v pisoáru apod.).

V Lapidáriu se moucha objevuje dvakrát. Nejdříve metaforicky představuje neodbytnou myšlenku, která se, při trpělivém čekání, nakonec přilepí v zapomenutých autorových verších. S odstupem času lze mouchu v této básni chápat nejen jako originální metaforu pro jednu báseň, ale také jako metaforu pro celou autorovu tvorbu. Vzhledem k četnosti výskytu mouchy v Gospodinovových dílech si lze představit, že moucha skutečně byla tou myšlenkou, která neodbytně dotírala na autora, jen aby se

⁶² originály viz příloha č. 22

dočkala nějakého literárního ztvárnění. Ve druhém případě pak následuje po cyklu fonetik (nebo ho ukončuje), báseň je v podstatě téměř nazvána Moucha⁶³ a rychlost jejího letu symbolizuje a zvukově připodobňuje odlétající text:

Moucha je dotěrná myšlenka	Když dosáhnete rychlosti
co mlátí do lebky jak do okna	17 eŠ za sekundu
Počkám si	zaslechnete lehké bzučení
až se přilepí v zapomenutých povidlech	a text
mých starých veršů	odlétá
	(Gospodinov 1992 : 49, 65) ⁶⁴

⁶³ Myxxxxxxxxxxx-xxa

⁶⁴ originály viz příloha č. 23

3. Třešeň jednoho národa

V této kapitole bude naše pozornost upřena na druhou básnickou sbírku Georgiho Gospodinova Třešeň jednoho národa (Čerešata na edin narod). Jde o sbírku, která nejen v bulharském, ale i všeobecně evropském kontextu, dosáhla nebývalého čtenářského ohlasu. Boris Minkov to ve svém textu z roku 1999 říká jasně: „Vydavatelským faktem je, že jeho (Gospodinovova – pozn. OZ) druhá sbírka básní „Třešeň jednoho národa“ (1996) byla rozprodána v celém svém nákladu – což je něco, co se nestávalo už celé roky, a to tím spíš, že jde o jednoho mladého autora, a během roku 1998 byla vydána znovu.“⁶⁵ Sám Georgi Gospodinov na tento fakt reaguje, s ironií sobě vlastní, v Legendě – 1 (autorském paratextu k dalším vydáním), kde říká: „Vydání je druhé (třetí, čtvrté...) pouze z toho důvodu, že první (druhé, třetí...) bylo rychle vyprodáno. Což je fakt, který, podíváme-li se na to penčoslavejkovsky, je zneklidňující.“ (Gospodinov 2007 : 74).

V roce 2011, tedy v roce vzniku naší práce, byla již třikrát vydána samostatně⁶⁶ a jednou v souborném básnickém díle Balady a rozpady.⁶⁷ To je skutečně výrazně nadstandardní počet vydání jedné básnické sbírky, který v porevolučních časech nemá obdoby (mluvíme-li o sbírkách autorů mladých, tedy těch, kteří před revolucí nepublikovali v exilu nebo samizdatově) nejen v Bulharsku, ale ani jinde na Balkáně nebo v západní části bývalého Východního bloku.

Není to však zájem pouze čtenářský, ale i kritický. Třešeň jednoho národa byla recenzována, je zmiňována ve sbornících, časopiseckých studiích i monografiích o Georgim Gospodinovi. Kupříkladu kritik Plamen Antov má jasno, která kniha byla pro 90. léta nejpodstatnější: „...nejdůležitější básnickou knihou devadesátých let je pro mě ‚Třešeň...‘ Georgiho Gospodinova.“⁶⁸

⁶⁵ Boris Minkov.: Uspešni nostalgii, in: Rodna reč, č. 1., 1999, s. 2.

⁶⁶ 1996, 1998 a 2003.

⁶⁷ V roce 2007.

⁶⁸ Plamen Antov.: Postmodernizăm i palingeneza. Situacii na 90-te, in: Ezik i literatura, 2004, č. 1.-2. , s. 26.

Knihy byla poprvé vydána čtyři roky po Lapidáriu a v období mezi těmito dvěma básnickými sbírkami vyšla ještě Bulharská čítanka (Bălgarska christomatija, 1995), na které se Georgi Gospodinov podílel jako spoluautor⁶⁹. A svého druhého vydání se dočkala již v roce 1998, tedy ve stejném roce, kdy byla vydána i Bulharská antologie (Bălgarska antologija), na které se Gospodinov znovu podílel jako spoluautor⁷⁰, a také rok před prvním vydáním za hranicemi nejslavnějšího Gospodinovova díla Přirozeného románu (Estestven roman, 1999). Právě Přirozený román poté podnítl zájem kritiků a zřejmě jeho popularita měla velký podíl i na dalších dvou vydáních Třešně jednoho národa.

Že je Třešeň jednoho národa plná odkazů na bulharské dějiny, na bulharskou literaturu, že je v ní obsaženo množství citátů bulharských básníků, že je v ní skutečně dostatek bulharských kulturních reálií, to vše je již dobře známé. Tato sbírka ovšem nabízí víc, než nastavení zrcadla bulharským čtenářům. Obsahuje dostatek zajímavostí, které v mnoha směrech překračují literární i sociokulturní bulharské hranice. Právě na tyto zajímavosti se na následujících stranách zaměříme.

Podíváme se blíže na postavu dědy-lyrického subjektu, který sice může pro mnoho zahraničních (ale i bulharských) čtenářů představovat typického „bulharského dědu“, který však má zároveň řadu vlastností shodných s typickým „českým dědou“. Zároveň nenecháme bez povšimnutí shodné jméno autora a právě pro knihu tolik důležitého dědy. A i na dalších místech sbírky si ukážeme, že velmi často to zdánlivě důležité „typicky bulharské“ je spíše marginální a snadno zastupitelné. Nechceme nijak snižovat vliv sbírky na bulharského čtenáře, ani ji zbavovat nálepek, ale chceme ukázat, že zahraničnímu čtenáři může sbírka nabídnout mnohem víc, než intimní pohled na bulharské historické komplexy nebo bulharský venkov.

V další části se potom zaměříme na srovnání Lapidária a Třešně jednoho národa a vývoj autorovy poetiky v průběhu několika málo let. Ukážeme si prvky, které jsou v obou sbírkách totožné či velmi podobné, a zároveň se podíváme i na výrazné změny, které sbírku Třešeň jednoho národa odlišují od autorova debutu.

⁶⁹ Spolu s Plamenem Dojnovem, Bojkem Penčevem a Jordanem Eftimovem.

⁷⁰ Spolu s Plamenem Dojnovem, Bojkem Penčevem a Jordanem Eftimovem.

Je vývoj poetiky Georgiho Gospodinova skutečně natolik výrazný, aby přisoudil veškerý zájem o jeho poetickou tvorbu jeho druhé básnické sbírce, a jeho debut (ale i následující sbírku *Dopisy Gaustinovi*) ponechal v méně či více zaslouženém stínu? To je otázka, na kterou se pokusíme odpovědět.

3.1 Třešeň *jednoho* národa?

V této kapitole se podíváme, jestli jde skutečně o třešeň jednoho jediného národa, případně specifičtěji: jednoho bulharského národa, nebo jestli jde o třešeň, která by byla v různých modifikacích aplikovatelná i na jiné národy. Jinými slovy: je to sbírka, která může oslovit pouze bulharského čtenáře?

V podstatě ve všech recenzích či kritických reflexích Gospodinovovy druhé básnické sbírky jsou časté výrazy typu: „bulharský, národní, rodný“. Výše citovaný Boris Minkov píše: „V určitém smyslu se na tuhle sbírku básní s jejími dvěma částmi: ‚Dědovy smutky‘ a ‚Mouchy šedesátých let‘, může hledět jako na intrikující povídku o bulharské všednosti.“⁷¹

Nadežda Aleksandrova-Petrova používá tato slova ve své recenzi⁷² na mnoha místech, ani Cvetanka Elenkova⁷³ jimi nešetří ve své dvojrecenzi⁷⁴ a ani Biljana Kurtaševa se ve své recenzi⁷⁵ bez těchto určujících slov neobejde. Vždy jde především o Bulharsko, bulharskou minulost, bulharskou literaturu, případně nahrazené přivlastňovacím zájmemem – naše minulost, naše dávno, naše „to, co se nestalo“.

Kiril Popov ve svém textu zřejmě nejvýrazněji ze všech kritiků zdůrazňuje především nacionální, bulharský odstín sbírky: „Básník zbavuje slávy historické bludy

⁷¹ Boris Minkov.: *Uspešni nostalgii*, in: *Rodna reč*, č. 1., 1999, s. 5.

⁷² Nadežda Aleksandrova-Petrova.: *Za edna stoplena zimna mucha*, in: *Literaturen vestnik*, 1997, č. 5., s. 2.

⁷³ Cvetanka Elenkova.: *Vgradi ni v čerešata – dva aršina bǎlgarskata poetika*, in: *Literaturen vestnik*, 1997, č. 24., s. 3.

⁷⁴ Recenze je věnována i knize *Plamena Dojnova Visjašti gradini na Bǎlgarija*

⁷⁵ Biljana Kurtaševa: *Za bavnoto*, in: *Kultura*, č. 51/52, 1996

o národní velikosti a spontánně proniká do duše Bulhara, aby tam odkryl holé kořeny národních strastí, které se paradoxně samy sebou, na rozdíl od zániku byzantského národa, ukazují konsolidujícím rysem národní neporušenosti Bulharů.⁷⁶ Podobných míst je v textu vícero a „národní, příp. bulharský“ jsou základními přívlastky.

I Plamen Dojnov ve své knize o bulharské poezii na konci 20. století nepřímou označuje Třešeň jednoho národa za především bulharskou knihu: „...vyprávět ‚malému národu‘ o něm samém – jednu poetickou verzi bulharské historie.“ (Dojnov 2007/b : 321).

Maria Todorova zase píše: „‘Třešeň jednoho národa‘ je kniha o ‚bulharských neúspěších‘, o ‚rozpadu‘ entuziazmu našich představ o revolučním kvasu Bulhara...“ (Todorova : 56). O pár stran dále je ještě jasnější, důraznější: „Na básně z cyklů ‚Dědovy smutky‘ a ‚Mouchy šedesátých let‘ se musí pohlížet jako na pokus o národně-historické sebehodnocení.“ (Todorova : 62).

Svou recenzi⁷⁷ začíná Svetlozar Igov vyprávěním, jaké věnování mu napsal Georgi Gospodinov: „...malé literární dějiny bulharské nenaplněnosti.“ Tento citát považuje za přesné určení této sbírky a dokonce z něj částečně vytvořil název své recenze, ve které se také přidává ke kritikům, kteří vnímají sbírku především „bulharsky“. Narazíme na pasáže typu: „‘Třešeň...‘ je lyrickou filozofií dějin, bulharských.“ Tedy nejde o dějiny světové, ani balkánské nebo východoevropské či jiné, ale o bulharské.

Plamen Antov ve své knize o bulharské postmoderně v poezii devadesátých let vyhrocuje bulharskost u Gospodinovovy druhé sbírky natolik, že poukazuje na její vliv na celou bulharskou postmoderní poezii, když zdůrazňuje více bulharskost než postmodernost: „Skrze ‚Třešeň‘ bulharská postmoderna v maximální míře prokazuje svůj *bulharský* charakter – a to více ‚bulharský‘ než ‚postmoderna‘.“ (Antov 2010 : 183).

Sám Gospodinov tento způsob čtení nepřímou podporuje vlastními paratexty v Legendách k dalším vydáním sbírky (viz níže) i v rozhovorech, např.: „...jednou

⁷⁶ Kiril Popov: Zagadkite na poetičeskoto obožanie, in: Plamák, č. 5/6, 1997, s. 155.

⁷⁷ Svetlozar Igov.: Puknaloto se topče: istorija na nesbădnatostta, in: Literaturen forum, 1997, č. 1.

z možných příčin může být to, že Třešeň... obnažuje jakási traumata v naší společné paměti. Kniha vybízela k tomu, abychom mluvili o věcech, které se nestaly. Poprvé se tohle moje oblíbené téma objevilo právě v Třešni... Mluvme o tom, co se nestalo, o tom, o čem mlčíme v národní i osobní historii. A mluvme skrze konkrétní příběhy a vzpomínky, skrze paměť, skrze vlastní slzy, skrze naši nostalgii i ironii.⁷⁸

Část výše zmíněných textů, ale zřejmě i ohlasy přátel a rodiny, reflektuje sám autor právě v Legendách (viz Legenda – 2), což jsou autorské texty k druhému (a k dalším) vydání tištěné ještě před věnování dědovi autora. Těmto legendám se budeme ještě věnovat i v následující podkapitole, ale už teď se na ně blíže podíváme.

V Legendě – 1 doporučuje, jak knihu správně číst/vykouřit: „Ofsetový papír hoří pomalu a cigarety, z něj ubalené, vyvolávají vidiny z bulharských dějin. Z našich osobních bulharských dějin a v tom je celé drama, proč nemůžeme mít své vlastní dějiny, aniž by byly právě bulharské.“ (Gospodinov 2003/a : 4).

Pro bulharského čtenáře tak především ve druhém a dalších vydáních sbírky muselo být nesnadné nevnímat knihu tak, jako „dějiny bulharské nenaplněnosti“. Čtenář věděl, co v knize hledat, což pak pochopitelně usnadnilo čtení i porozumění textu – čistě podle autorova přání a doporučení.

V Legendě – 2 autor přiznává právo číst Třešeň jednoho národa mnoha způsoby, stejně jako konkrétním čtenářům dává za pravdu, že to, co v jeho sbírce objevili, tam skutečně je. Není však možné nevnímat jistý, pro Georgiho Gospodinova typický, ironický nádech: „Jedni četli Třešeň jako historii věčné bulharské nenaplněnosti. Jiní ji četli vlasteneckou optikou. Další ji četli jako výsměch vlastenecké optice. Jiní ji viděli jako jedno hej-hej-hej národního obrození. Jedni v ní viděli mouchy. Jiní sáhli po baklavách sentimentu a jiném východosecesním cukroví. Jeden /můj děda/ četl a plakal. Jiní ji četli a rozveselili se.“ (Gospodinov 2003/a : 4).

Možnost číst sbírku vlastenecky i jako výsměch vlastenectví, mouchy a v cukru (a sentimentu) utopené baklavy, pláč i smích – nešlo-li by o ironickou hru se čtenářem, byla by Třešeň jednoho národa v podstatě až schizofrenní sbírkou. I tak se v této hříčce dá nalézt množství zajímavých poznámek. Sám Gospodinov vnímal, jak jeho sbírku

⁷⁸ Georgi Gospodinov: Mystifikovat sám sebe je zřejmě ta nejnáročnější mystifikace – rozhovor vedl O. Zajac, in: Psí víno, č. 51., 2010, s. 13.

lidé čtou. Pro část čtenářů/kritiků vystoupil do popředí jen jeden ze způsobů čtení, ten vlastenecký, a zcela tak zastínil jiné možnosti. Jako by měli jasno dříve, než sbírku celou dočetli. Ne náhodou jsou v prvních čtyřech možnostech čtení slova: „bulharské, vlastenecký, národní“.

Nadnárodní přesah knihy tak zřejmě vynikne skutečně při „chladném“ čtení, které s jistým povzdechem doporučuje sám autor v téže legendě: „Šťastní ti, kdož pročtou knihu chladně, prosti sentimentu a extáze opilství.“ (tamtéž).

Dokáže tohle však bulharský čtenář? Není tak ideálním, protože chladným, čtenářem sbírky cizinec? Pokusíme se k Třešni jednoho národa přistoupit s nadhledem daným jinou národností, abychom našli ve sbírce prvky, přesahující omezující národní (či národnostní) hranice.

Už Mariana Todorova si všímá, do jaké míry je důležitá společná paměť „socialistické minulosti“ pro autorovy vrstevníky a mladší čtenáře: „Ve vědomí mladých lidí v Bulharsku jsou navrstveny komplexy ještě z časů socialismu, kdy ‚Cizina pro nás byla samostatným státem‘, ‚Eiffelova věž – suvenýr s pokojovým teploměrem‘...“ (Todorova : 60). Jenže to není čistě bulharská paměť. Zmiňované komplexy jsou společné mladým lidem z téměř všech bývalých socialistických republik. V československých předrevolučních domácnostech bylo plno benátských gondol, „eifelovek“ nebo zapalovačů s Vinnetouem na pozadí jugoslávských hor. I český čtenář naráží při čtení na zmiňované komplexy.

V titulní básni sbírky, a zároveň poslední básni v cyklu Dědovy smutky, píše autor sice o Dubnovém povstání, tedy znovu čistě o záležitosti bulharských dějin, ale jde především o ono sentimentální vnímání neúspěchu, často opakované, které má každý Bulhar v sobě. Stejně tak je ale všechno možno vnímat pouze jako symbol a každý Čech si na místo Dubnového povstání dosadí „pomnichovskou kapitulaci“ a místo třešňového děla nezničitelný betonový bunkr, podobně jako srbský čtenář vzpomene „tragické Kosovo pole“ a Obilićovu šavli. Přesah oné „nenaplněnosti“ je snadno přenositelný na tradiční kostlivce ve skříni, které má v určité podobě zřejmě každý národ.

V předposlední básni celé sbírky Poslední večere jazyka Gospodinov znovu výrazně překračuje národní rámec, což vnímá i Albena Chranova: „Báseň z roku 1996

(Poslední večere jazyka – pozn. OZ) zkrátka radikálně prodlužuje řadu rodu a rozšiřuje i v před- i ponárodních konturách („posvátný jazyk mých dědů“ – „jazyk dědy Whitmana i mého dědy“ poté následují otcové a babičky);“ (Chranova : 15). Mezi babičkami je sice zmiňována babička Lisa⁷⁹ a výstavba básně je zřejmě inspirována Ivanem Vazovem, ale tím radikální bulharskost básně končí. Mnohem výraznější jsou v básni Chranovou zmiňované přednárodní (jazyk mámení včel, jazyk něžného nadávání ovcím) a ponárodní (jazyky Walta Whitmana, T. S. Eliota a Emily Dickinson) kontury. Přestože se „přednárodní jazyky“ liší kraj od kraje a u nás se tak jistě mámi včely zcela jinak, stejně jako jinak nadávají čeští pastýři svým ovcím (nemluvě o jazyku „němých tváří“), přenositelnost smyslu básně za hranice Bulharska je výrazná. A „ponárodní jazyky“ nemá v tomto smyslu zřejmě ani smysl zvýrazňovat, protože ani není důležité, ke kterým básníkům se sám autor hlásí jako ke svým předchůdcům (předkům) – báseň si zachová význam i po nahrazení jmen zahraničních autorů jinými básnickými legendami. Podobně, spíše ještě otevřeněji, se autor hlásí k návaznosti na klasickou světovou poezii v básni Umírám z Pasternaka, ve které parafrázuje zřejmě nejznámější báseň ruského autora z románu Doktor Živago.

U říkanky Městská čtvrť Evropa může sice český čtenář pociťovat lehce nepříjemné pocity, ale zbavil-li by se jich, znovu není nikterak náročné dosadit jiné reálie, aniž by se proměnil smysl básně. Když na místo Češek a Čechů v pantoflích, tolik typických pro sezónní pobyty u bulharského moře, vzpomene na německé turisty v severních Čechách nebo ruskou „okupaci“ Karlových Varů, vyvstane podobný obrázek v českých reáliích.

Tímto způsobem bychom mohli postupovat od básně k básni, ale přínosnější bude, zaměříme-li se na obecnější rysy. Jedním z nich je často zmiňovaný děda – ať už děda autorův (o něm ještě bude řeč) nebo „děda-lyrický subjekt“, jde o typického (nebo možná spíše typizovaného) bulharského vesnického dědu. Nakolik je však tato typičnost skutečně bulharská?

Důležitost postavy „mého dědy“ považuje Plamen Antov za jedno z klíčových specifik celé bulharské postmoderny: „Mezi nejvážnější patří motiv návratu do

⁷⁹ bulharská básnířka Elisaveta Bagrjana, 1893 – 1991

„dědovy“ vesnice... Návraty na vesnici jsou částí velkého motivu návratů k vlastní rodové projekci; „Postmoderní“ vnuk je atavisticky přitahován velkou záhadou dědovského; do určité míry se on zrcadlově promítá v postavě „mého dědy“.⁸⁰ A klíčovost této postavy v poezii Georgiho Gospodinova zdůrazňuje o kus dále: „Můj děda“, který si pamatuje atavistický „šum u Bosporu“ u G. Gospodinova, prožívaje celé bulharské dějiny jako vlastní kulturní paměť. „Můj děda“ je nejdůležitějším protagonistou v Gospodinovově poezii...“⁸¹

Ve své knize o poezii v devadesátých letech, o bulharské postmoderně, zachází Plamen Antov ještě dále. Celou kapitolu věnuje právě Gospodinovově druhé sbírce a především postavě dědy v ní a už podtitulem kapitoly specifikuje výše zmiňovanou postavu „můj děda“ na „můj děda ve mně“⁸² a zdůrazňuje tak i postavu dítěte/vnuka: „...centrální se ukazuje role jedné polysémantické postavy – **dědy**. Skrze ní se historičnost transponuje na poli mýtu, aby byla absorbována osobní mytologií Já, redukovaného do substitutivní postavy **dítěte/vnuka**.“ (Antov 2010 : 182).

A pokračuje ještě odvažněji, když postavu „mého dědy“ spojuje s bulharskou poezií právě a především skrze poezii Gospodinova: „Paralelně s iniciačním úsilím o osvobození od represivní moci otce, skrze poezii Georgiho Gospodinova bulharská postmoderna devadesátých let velmi hodnotně vyhláší své genetické a sentimentální připoutání k postavě dědy. „Jméno Otce“ je vyměněno za „jméno Dědy“...“ (Antov 2010 : 183).

Sám Gospodinov v jednom rozhovoru potvrzuje důležitost prarodičů nejen pro tvorbu, ale i pro život: „Pro lidi mého pokolení jsou babička a děda postavy neobvykle skutečné. Oni nás vychovali. Moji prarodiče mě naučili číst.“⁸³

⁸⁰ Plamen Antov: Bălgarsko i postmoderno, in: Po sledite na modernizma i postmodernizma (M. Karabelova a R. Nycz – sást.), Sofia, 2004, s. 185.

⁸¹ tamtéž

⁸² Zřejmě aluze na výraz „Bašta mi v men“ (můj otec ve mně), používaný Svetlozarem Igovem u Penča Slavejkova, jednoho z členů původního „Kruhu Mysl“.
Igov, Svetlozar: Istorija na bălgarskata literatura, Sofia, 2002, s. 407.

⁸³ Georgi Gospodinov: Słowa służą do chwywania sensu, kiedy sens jest schwywany, słowa mogą być zapomniane, rozhovor vedľa Adriana Kovacheva, in:
http://www.przeklad.nazwa.pl/przekladnia/index.php?option=com_content&task=view&id=23&Itemid=44

Podívejme se, jaká je tedy tato postava „můj děda“ v Třešni jednoho národa, přesněji v její první části Smutky dědy.

Děda laskavý – děda, který vysvětluje na poloutopené mouše „tragédii“ Benátek, který je připraven vyrobit dětem hračky (třešňová děla) nebo nakrájet dýni, tedy děda, který je vzorem pro malého chlapce, který zůstává ve vzpomínkách na letní týdny na vsi, jehož život se v dětských očích zužuje na „být zde pro svého vnuka“, děda, který má vždy čas a nikdy neodmítá.

Děda sympaticky naivní – děda, který zná zeměpis spíše z písni než z atlasu, pro kterého je Bospor bulharskou legendou, který zřídka opustil vesnici, ve které strávil život, nikdy se nepodíval za hranice rodné země a ani tu nezná z vlastní zkušenosti, ale pouze z folkloru a z vyprávění přátel, případně vyprávění samotného vnuka, děda, jehož představa o Bulharsku bude zřejmě velmi podobná té vnukově, mohutný lev se zadkem obráceným na západ (Západ) a s tváří k moři.

Děda vesnický – děda, který kouří cigarety (arda) bez filtru a mlaská, který jezdí na oslu nebo který se ve vařáku a v čepici každé poledne prochází kolem zdí vesnických hřbitovů, tedy děda, kterého ve městě jen tak nepotkáte, děda spojený s venkovem, suchým záchodem, mouchami vně i uvnitř.

Děda s nadhledem – znovu děda srovnávající mouchu s Benátkami, děda, který má jasno, že „nahore“ se celý život budou prohlížet fotky vyfocené při bouřkách, děda, který ví, že ani po sto dvaceti letech se nenaplní Dubnové povstání, tedy děda, který je v dětských očích trochu nesrozumitelný, ale který „ví“ a kterému věříme, že „ví“, děda s odstupem, který mu dodává dlouhý (pro dítě nepředstavitelně dlouhý) život.

Ze všech básní s dědou jako lyrickým subjektem dýchá bulharskost, to je pravda. Nicméně ze všeho nejvíc z nich dýchá „dědovskost“. Děda, který je pro část čtenářů (bez ohledu na národnost) stejný jako jejich, pro část čtenářů zcela opačný, pro jiné čtenáře skoro až pohádkový, nicméně vždy děda velmi snadno představitelný, ve všech básních působí tato postava velmi živým, skutečným dojmem.

Postava dědy je lehce přenositelná do téměř kterékoliv kulturní tradice. Rozdílné generační pohledy na jednu a tutéž věc, rodinná spjatost, ale i určitá specifická daná prožitím většiny života ve zcela jiných (politických či geografických) podmínkách, jsou blízké většině čtenářů i za hranicemi Bulharska.

Poslední věci, na kterou se v textu Třešně jednoho národa zaměříme, jsou techniky čtení, které jsou sice částečně ukázané na klasickém bulharském textu (Technika vykost'ování textů III), ale jsou to techniky, které – přes nemalou dávku ironie – můžeme vztáhnout na jakýkoliv text v kterémkoliv jazyce. V obou technikách autor skutečně nabízí, jak sám píše v legendách, možnosti, jak číst sbírku, jednotlivé básně jak jeho, tak i dalších spisovatelů. Obě propracované metafory vtahují čtenáře do lákavých her s textem – zcela ve stylu vládnoucí postmoderny.

Techniky vykost'ování textů si čtenář všimne už na obálce a pokud ne, autor ho na ni upozorní v Legendě – 1 (pochopitelně v případě druhého a třetího vydání⁸⁴). Ve stejné legendě pak autor zdůrazňuje i druhý způsob čtení, ukázaný ve sbírce, tedy Techniku vykouření: „ Ale proč si nadále pochlebovat s jinými legendami, když tahle o vykouření, ukázaná v téhle knize, zdá se mi nejjistější.“ (Gospodinov 2003/a : 4).

Básně, které jsou v prvním vydání postmoderním návodem jak hravě číst/přijímat klasické texty, stávají se díky autorskému paratextu v dalších vydáních návodem jak číst samotnou Třešeň jednoho národa. Vykostit se dá kterákoliv báseň v knize, stejně jako se dá kterákoliv z nich i vykouřit – stačí trocha tabáku, vytrhnout stránku a ubalit si silnou cigaretu. Ani sám autor ale neupozorňuje čtenáře na to, že zatímco vykostit se dá každá báseň vícekrát, její vykouření je jedinečné a nevratné. S notnou dávkou nadsázky se dá říct, že pokud to skutečně bulharští čtenáři vyzkoušeli, mohl by se tím vysvětlit nebyvalý úspěch knihy a potřeba dalších vydání, protože ideálně by si čtenář měl Třešeň jednoho národa koupit dvakrát – jednu by vykouřil a k té druhé by se vracel s tradičními technikami čtení.

Tím hlavním však zůstává, že obě techniky jsou, přes autorovu snahu v Legendě – 1, nadnárodní, neohraničené geopoliticky ani literárněhistoricky. Obě techniky se dají vztáhnout nejenom na kteroukoliv báseň z Třešně jednoho národa nebo na kteroukoliv báseň v bulharské literatuře, ale jsou snadno přenesitelné na poezii téměř všech národů. Podmínkou pro Techniku vykouření je tištění textů – prokazatelně nelze vykouřit elektronickou variantu poezie (ani jiného textu), a pro Techniku vykost'ování je zase

⁸⁴ V knize *Balady a rozpady* (čtvrté vydání *Třešně jednoho národa*) je sice téměř totožná *Legenda – 1*, která čtenáře odkazuje na obálku knihy, ale na obálce *Balad a rozpadů* vykost'ování ukázáno není, zatímco první tři vydání mají stejnou obálku, sebraná poezie má obálku pochopitelně jinou. Vykost'ování není ukázáno dokonce ani v názvu *Třešeň jednoho národa* uprostřed *Balad a rozpadů*, ale pouze v názvech jednotlivých částí sbírky *Dědovy smutky* a *Mouchy šedesátých let*.

podmínkou euroamerická grafická podoba textu (tradiční abecedy jako latinka nebo azbuka – zkrátka soubor znaků rozlišující jednotlivé hlásky).

Největší předností obou textů je ale podle nás jejich inovativnost. Gospodinov v nich napovídá čtenáři, že dosavadní osvědčené způsoby čtení nejsou jedinými možnostmi jak vnímat beletrii, ať už novou či klasickou. Naznačuje, že každý z textů má v sobě něco víc, něco, co musí čtenář objevit, což se mu může podařit pouze tak, že se oprostí od závislosti na tradičním přijímání textů.

3.1 Od Lapidária k Třešni

V této části naší práce se podíváme na posun v tvorbě Georgiho Gospodinova od debutové sbírky *Lapidária k veleúspěšné Třešni* jednoho národa. Posun, který je zdánlivě vymezen i omezen krátkým časovým úsekem mezi vydáním první sbírky a prvním vydáním sbírky druhé. Přestože jde o pouhé čtyři roky, nelze říct, že se v Gospodinovově tvorbě nestalo nic významného. *Třešeň jednoho národa* je poznamenána postmoderním duchem doby (viz výše např. postava „mého dědy“), Gospodinov se během těch na první pohled prázdných let podílel jako spoluautor na literární mystifikaci *Bulharské čítance*, z níž některé texty zařadil do *Třešně jednoho národa*, ale zároveň je v této sbírce znát vliv díla následujícího – *Přírozeného románu*, tedy díla, které je do značné míry také mystifikační. Právě mystifikacím se budeme v části této podkapitoly věnovat, protože vznik sbírky *Třešeň jednoho národa* spadá zřejmě do vrcholného období Gospodinovových mystifikací. Autor se ve druhé polovině 90. let a začátkem 21. století jako spoluautor nepodílel pouze na *Bulharské čítance* a na *Bulharské antologii* (1998), ale také na řadě dalších mystifikací.⁸⁵ Sám napsal sbírku povídek (2001) a další sbírku básní (2003), jejichž hlavní postavou je Gaustin, jedna z autorových dlouhodobých mystifikací. Je zřejmé, že v tomto „mystifikačním ovzduší“, nemohla být mystifikačních pokusů ušetřena ani *Třešeň jednoho národa* (1996) a její další vydání (1998, 2003, 2007).

⁸⁵ např. tvorba, dopisy apod. bulharského básníka Christa Mateva

Začněme však zmíněnými básněmi, které byly vydány jako v Bulharské čítance, v části věnující se poezii, nazvané Četba.⁸⁶ Jde o známý fakt, že autor zařadil do Třešně...⁸⁷ z 13 básní publikovaných již v Bulharské čítance. Boris Minkov píše: „Osm ze svých básní v ‚Bulharské čítance‘ G. Gospodinov zařazuje i do ‚Třešně jednoho národa‘, při čemž koncepce takového zkoumání bulharského literárního procesu, které se opírá o umělecké připodobňování, zůstává v platnosti. Zároveň s tím však básník postihuje i dobově (začátek století) charakteristickou sentimentálnost. Báseň ‚Narozen 7. ledna (Naše nostalgie)‘, která jediná z uveřejněných v ‚Třešni...‘ nevy pouští svoje předchozí do závorek umístěné rozšíření, obsahuje maximální počet rysů této produktivní připodobňující sentimentálnosti.“⁸⁸

Jenže to není tak úplně přesné. Ano, v Třešni jednoho národa je skutečně osm básní se stejným názvem⁸⁹, jaké jsou i v Bulharské čítance, ale zdá se nám troufalé tvrdit, že je básník prostě „zařadil“ do sbírky. Pomineme-li drobnosti typu: jiný font písma všech básní, kurzívou zvýrazněné části básní⁹⁰, korektorské změny postpozitivního členu⁹¹, opravu zřejmě překlepu⁹² nebo doplněný otazník ve třináctém verši básně Lehká pout', narazíme i na dvě básně s mnohem výraznějšími změnami, které básník⁹³ udělal před jejich „zařazením“ do Třešně jednoho národa.

⁸⁶ 1995 „Balgarska christomatija“, s. 13. – 28.

⁸⁷ Jde o básně: Narozen 7. ledna, Laura, Umírám z Pasternaka, Zelená pole Benátek, Lehká pout', O tvoření, Technika vykost'ování textů a Technika vykroužení

⁸⁸ Boris Minkov.: Uspěšni nostalgii, in: Rodna reč, č. 1., 1999, s. 3.

⁸⁹ Jediná skutečně s „se svým původním do závorek umístěným rozšířením“, ale jen tři bez něj. Zbylé básně toto rozšíření nemají ani v Bulharské čítance. Obě Techniky mají původní název, stejně jako Zelená pole Benátek a báseň O tvoření, které sice nemají rozšíření v závorkách, zato zachovávají věnování dědovi a citát Gaustina z Arles (o změně v tomto citátu viz níže).

⁹⁰ srov. např.: dva předposlední verše v básni Narozen 7. ledna nebo poslední pětiverší v básni Laura

⁹¹ srov. např.: třetí verš básně Umírám z Pasternaka nebo sedmý verš básně Zelená pole Benátek

⁹² srov.: jedenáctý verš v básni Narozen 7. ledna, kde je původní předložka „přes“ změněna na „před“

⁹³ Ve sbírce Třešně jednoho národa pochopitelně nejsou žádné redaktorské poznámky o tom, kdo dělal změny oproti Bulharské čítance, protože jde o dvě různé knihy. Nami zmiňované změny nám ale přijdou natolik výrazné, že je přisuzujeme samotnému autorovi, ačkoliv je samozřejmě mohl udělat i redaktor.

Narozdíl od zřejmého překlepu v básni *Narozen 7. ledna* (viz pozn. č. 92), v básni *Laura jde sice o změnu těžko zaregistrovatelnou*⁹⁴, ale přesto již ne korektorskou. V desátém verši je změna z původního „smutný“ na „jemný“, což sice nejspíš nemění smysl básně, ale rozhodně mění vyznění celého verše: „Ne aby se smutným úsměvem mumlal“ (Bălgarska christomatija 1995 : 17); „Ne aby s jemným úsměvem mumlal“ (Gospodinov 1996 : 40).

Nejvýraznějších změn však před svým „přeřazením“ z Bulharské čítanky do *Třešně jednoho národa* doznala báseň *O tvoření*. Od úvodní malé změny v citátu *Gaustina z Arles*, kde je ve druhém verši změněn slovosled a odstraněno zájmeno, přes jiné dělení strof až k celým veršům, které v „čítankové verzi“ vůbec nebyly. Hned první strofa je v *Třešni jednoho národa* rozdělena na dvě, je doplněna o celý verš (mezi první a třetí), a tak není pouze: „Čas je, abych se i já vymyslel...“ (Bălgarska christomatija 1995 : 25), ale: „Čas je, abych se i já vymyslel, protože kdo mě kdy vymyslí.“ (Gospodinov 1996 : 42) a následující verš má sloveso v jiném čase. V podobném duchu autor pokračuje i v další strofě – poslední verš postavil zcela samostatně a strofu doplnil o celý verš (mezi třetí a čtvrtý), takže z: „ona tvoří moje dvě ruce“ (Bălgarska christomatija 1995 : 25) se stává: „ona tvoří moje dvě ruce / ohmatávající a těžké“ (Gospodinov 1996 : 42). Třetí strofa z čítanky je v *Třešni jednoho národa* rozdělena na dvě, druhý verš je doplněn a rozdělen na dva, takže se z: „jsem v ideálním věku, jsem svůdný“ (Bălgarska christomatija 1995 : 25) stává se: „jsem svým způsobem krásný, jsem / v ideálním věku, jsem svůdný“ (Gospodinov 1996 : 42, 43). A hned následující verš je změněn z: „připraven na svůj konec“ (Bălgarska christomatija 1995 : 25) na: „dříve než jsem vymyslel konec“ (Gospodinov 1996 : 43). A do předposlední strofy v *Třešni...* doplnil autor další celý verš, který celou strofu uvádí: „A já vymýšlím svůj konec.“ (Gospodinov 1996 : 43).

Přestože obě knihy dělí od vydání pouze jeden rok, je znát, že autor na textech nadále pracoval a snažil se zpřesnit jejich výraz. Zařazení již dříve publikovaných textů do nové sbírky může být považováno za postmoderní psaní jednoho velkého

⁹⁴ V originále graficky velmi podobná slova „тъжни“ a „тънки“

textu⁹⁵ nebo zkrátka jen jako metatextová odkazovost a zdůraznění kvality textů předchozích. Sám autor pochopitelně neměl důvod na výše zmíněné změny jakýmkoliv způsobem upozorňovat, ale jsme přesvědčeni, že minimálně nemůže být řeč o tom, že pouze zařadil texty z Bulharské čítanky do Třešně jednoho národa.

Může to však tak být u textů, které čtenář prvně viděl v Lapidáriu? Podíváme-li se na tyto texty, nebo spíše fragmenty textů, blíže, zjistíme, že jich není ani zdaleka tolik, jako textů dříve publikovaných v Bulharské čítance. Svetlana Janeva vidí v Třešni... pouze jednu báseň z autorova debutu: „Z první knihy Georgiho Gospodinova ‚Lapidárium‘ je do druhé – ‚Třešně jednoho národa‘ vložena pouze jedna báseň ‚Chutnám ti, zlato?‘“⁹⁶

Ve skutečnosti jsou to dva texty, které jsou zakomponované do nové sbírky. Celé básně ze své prvotiny zařadil autor do rozsáhlejších básní a udělal tak z nich pouze části básní jiných. Jde o báseň Podzim⁹⁷, která se stala pouhou strofou v básni O štěrku na zemi, kde autor z pětiverší udělal pouze dvouverší, aniž by však odstranil jedinou slabiku:

Podzim

Má máma vaří za domem

z léta ljutenici

Má máma

(Gospodinov 1996 : 30)

vaří za domem

z

léta

ljutenici

(Gospodinov 1992 : 28)⁹⁸

⁹⁵ Fragmenty z Třešně jednoho národa jsou autorem zařazovány jak do povídkové sbírky A jiné příběhy, do Přirozeného románu a dají se nalézt i v autorových dramatech D. J. a Apokalypsa přichází v 6. Nově potom také i v komiksu Věčná moucha.

⁹⁶ Svetlana Janeva: Čerešovoto razstrojstvo kato očistitelno ot čerešovata istorija, in: http://liternet.bg/publish16/s_ianeve/g_gospodinov.htm

⁹⁷ Ve sbírce Třešně jednoho národa je báseň pochopitelně bez svého názvu Podzim

⁹⁸ Originály viz příloha č. 24

Autor tak jen zařadil text o matce mezi tři jiné strofy o členech rodiny (dědovi, otci a tetě), ale kromě grafického vyjádření nepozměnil text. O změnách při zařazení básně (fonetiky⁹⁹) Chutnám ti, zlato? do sbírky Balady a rozpady jsme již v této práci mluvili (viz pozn. 43), ale při zařazení do sbírky Třešeň jednoho národa jich bylo ještě méně¹⁰⁰. A i tato báseň se stala pouze součástí většího celku Techniky vykost'ování, kde byla označena jako druhá ze tří částí.

Techniku vykost'ování použil básník už v básni Broskev (Gospodinov 1992 : 61), ale z Lapidária do Třešně... tuto báseň nezařadil. Zřejmě proto, že je pouze ukázkou, nikoliv vysvětlením techniky. Naopak nedůsledně v roce 1992 vykostil báseň Srpen, která by se do Techniky vykost'ování vůbec nehodila, mimo jiné i proto že psi v ní štěkají „s kostmi ve svém hlase –av -av“, nikoliv „bez jediné kůstky auuuuu“.¹⁰¹

Vývoj autorovy poetiky je samozřejmě během těch čtyř let, od debutu k druhé sbírce, výrazný. Od onoho zmiňovaného inklinování k bulharské historii dávné i nedávné, přes zdůrazněné osobní vyznění sbírky až po mystifikace v Třešni..., které jsou odrazem celé doby a tvorby Gospodinova v druhé polovině devadesátých let až po výrazné navýšení počtu básní milostně-lyrických ve druhé sbírce.

My se zaměříme na dva jiné rozdíly mezi sbírkami. Prvním je výrazně větší počet autorských paratextů v druhé sbírce oproti debutu. Zatímco v Lapidáriu lze za takový text označit pouze autorský obsah (viz 1. kapitola), obsahující objasnění či upřesnění pro sbírku klíčových hesel, v Třešni jednoho národa jich je mnohem víc. Už v prvním vydání sbírky jsou podobné paratexty, tedy texty do určité míry vysvětlující, pomáhající čtenáři ve čtení, tři – před oběma částmi Dědovy smutky i Mouchy šedesátých let a závěrečný medailonek (o něm ještě bude řeč níže), umístěný na zadní stranu obálky. V dalších vydáních získává druhá autorova samostatná sbírka navíc další

⁹⁹ Problematiku, zda jde či nejde o báseň z cyklu „Fonetiky“ viz. s. 32. – 34. této práce

¹⁰⁰ kromě drobných grafických změn, změnil autor pouze „пълни с костици“ na „с много костици“ (nezměnil tedy ještě „костици“ na „костички“ jako v Baladách a rozpadech)

¹⁰¹ srov. „ляят на бостански пес –ав –ав“ Lapidárium, s. 62. a „Аууууу / Чуйте! / Нито кост / в гласа на кучето.“ Třešeň jednoho národa, s. 59.

dva takové paratexty, Legendu – 1 a Legendu – 2. Ve druhém a třetím¹⁰² vydání tak tedy Třešeň... obsahuje pětici těchto textů – spojuje je mimo jiné i to, že nejsou uvedeny v obsahu.¹⁰³

Na první pohled tak nejvýraznější rozdíl vidíme v medailoncích. Zatímco v Lapidáriu má čistě informativní funkci, představuje do té doby v podstatě neznámého autora, v Třešni jednoho národa je už samostatným autorským paratextem, důležitým pro celou sbírku. Jinými slovy, zatímco v Lapidáriu tento medailonek nemá vliv na čtení sbírky, při odstranění medailonku¹⁰⁴ ze sbírky Třešeň... už čtenář výrazně postrádá celý jeden paratext, který je se sbírkou zřetelně propojený.

Dalším výrazným rozdílem mezi sbírkami je jednoznačné rozšíření básní. Ne pouze v tom, že jsou v průměru složeny z několikanásobně více veršů¹⁰⁵ (viz výše – celé básně z Lapidária částmi básní v Třešni...) nebo řádků v případě prozaizovaných textů, které se v Lapidáriu vůbec nevyskytují, ale i v ucelenosti jednotlivých básní. Právě fragmentárnost je totiž jedním ze zásadních rysů Lapidária. Je to způsobeno nejenom lapidárním stylem textů tesaných do kamene, ale i jejich častou nedochovalostí. A tak, zatímco v Třešni... pouze jediná báseň (Umírám z Pasternaka) končí třemi tečkami a naznačuje tak možné pokračování básně, v Lapidáriu jsou takové básně hned čtyři (Chceš se stát slovem..., Déšť vzdychl a zanechal..., Topoly nad mým domem a Nápis), tři básně třemi tečkami začínají (taková báseň se v Třešni... vůbec neobjevuje) a naznačují tak návaznost básně na jiný text nebo znovu fragmentárnost básně (...není nic bývalejšího..., Nápis a Apokalypsa). Z výčtu básní vidíme, že báseň Nápis třemi tečkami začíná i končí, takže působí dojmem textu vytrženého z kontextu, případně nezachovalostí původního, celého nápisu.

„Ani řádek ve druhém vydání této knihy není změněný.“ (Gosodinov 2003/a : 4).
Ne, toto není redaktorská poznámka, která by potvrzovala fakt, ale první z výše

¹⁰² V Baladách a rozpadech nenalezneme autorský medailonek z Třešně jednoho národa, ale kniha obsahuje jeden paratext navíc – vztažený k celé knize sebraných veršů.

¹⁰³ To neplatí pro čtvrté vydání. V knize Balady a rozpady jsou v obsahu uvedeny úvodní texty k oběma částem Třešně jednoho národa.

¹⁰⁴ Tak, jak je to např. právě v knize Balady a rozpady

¹⁰⁵ Nejkratší báseň Třešně... je šestiverší Vzdělání shůry, které by v Lapidáriu patřilo k nejdelším.

zmíněných mystifikací, na které se zde zaměříme. Jde totiž o úvodní větu z Legendy – 1, tedy autorského textu, který (stejně jako i Legenda – 2) byl zařazen do sbírky až od druhého vydání. Pravda, v původním textu změny nenalezneme, ale právě obě legendy jsou v knize navíc! Právě ony (nehledě na výše zmíněné změny v knize Balady a rozpady) jsou tím, co je v knize změněno – autor sám to moc dobře ví a s touto mystifikací hraje se čtenářem hru: „ty budeš knihu číst a myslet si, že v ní není žádná změna, ale já vím, že ta změna tady je.“

Plamen Antov vnímá smysl legend velmi přesně: „Ve svém druhém vydání ‚Třešeň‘ získala ještě jeden para-/auto-metatekst (demonstrativně označený jako ‚legenda‘, tzn. jako klíč ke správnému použití), který mimo jiné rozšifrovává (část) cílů této knihy.“ (Antov 2010 : 187).

Hned od úvodní věty buduje autor ve čtenáři představu (mystifikuje), že drží v ruce v podstatě totožnou knihu, jakou byla ta první. Ukazuje, že doba kolem se mění, ale kniha zůstává stejná. A tak ji čtenář vnímá jinak pouze kvůli změně doby. Jenže čtenář ji vnímá jinak především kvůli těmto legendám. Autor si chytře diriguje čtenáře, aby četl knihu tak, jak autor sám chce a jak mu doporučuje.

Druhá mystifikace, které bychom se zde chtěli věnovat, je mystifikace se jménem Georgi Gospodinov, které je uvedeno ve věnování: „Věnováno mému dědovi Georgimu Gospodinovovi“ (Gospodinov 1996 : 5) i v biografických údajích na zadní straně obálky, které vnímáme ne pouze jako běžný autorův medailonek, ale jako autorský paratekst, který zcela legitimně náleží ke sbírce – podobně jako legendy: „Pokřtěn po svém dědovi Georgi Gospodinov.“ (Gospodinov 1996 : zadní strana obálky).

Stejně věci si všímá i Plamen Antov: „V jednom autobiografickém aspektu autor / lyrický mluvčí vytrvale zdůrazňuje svojí identičnost s dědou pomocí významné hry se jménem, která vede za hranice autobiografického faktu. „Jméno Dědy“ je dvakrát přexponované – v úvodním věnování v knize, stejně jako i v autobiografické poznámce na zadní straně obálky.“ (Antov 2010 : 188).

Přitom skutečně není vůbec důležité, jak je tomu ve skutečnosti. Jestli se autorův děda skutečně jmenuje Georgi Gospodinov nebo ne, to čtenáře nemusí zajímat. Důležitá je tato výše zmíněná hra v tom, že se autor/lyrický subjekt ztotožňuje s jinou, navíc s jednou z nejdůležitějších, postavou sbírky – s vlastním dědou. Naprosto

oprávněně tak právě v Třešni jednoho národa působí Antovovo určení „můj děda ve mně“. Díky stejnosti jmen je velmi snadná jejich záměna. Ne náhodou je věta „Pokřtěn po svém dědovi Georgi Gospodinov“ úplně poslední v „autobiografické poznámce na zadní straně obálky“, protože za ní už následuje pouze zdůrazněné stejné jméno s pomlčkou a označením: „Georgi Gospodinov – autor¹⁰⁶.“ (Gospodinov 1996 : zadní strana obálky).

V originále pak jsou obě jména přímo nad sebou:

Pokřtěn po svém dědovi

Georgi Gospodinov.

GEORGI GOSPODINOV – autor.

(Gospodinov 1996 : zadní strana obálky).

Tato mystifikace se jménem Georgi Gospodinov se o tři roky později stane jedním z klíčových motivů Přirozeného románu, kde se ještě rozšíří, protože stejné jméno označuje autora románu i dvě z jeho hlavních postav. V obou případech navíc nejde jen o hru se jménem, ale o hru „s vlastním jménem“, kdy pokaždé je jedním z nositelů jména sám autor, čímž tak zvyšuje dojem autobiografičnosti obou textů. Právě u Přirozeného románu byla autobiografičnost kritiky přijímána téměř automaticky a často se hledala více spojitost příběhu románu s životem autora, než literární kvality díla. Hra s vlastním jménem je však jednou z nití, které se táhnou celou autorovou tvorbou.

I sám autor důležitost a význam těchto mystifikací šíří v rozhovorech, např.: „Mám mystifikace moc rád a kromě zmiňovaného Gaustina mám oblíbenou ještě jednu. Mluvím o Přirozeném románu, kde dvě postavy mají stejné jméno, které je navíc i jménem autora. Mystifikovat sám sebe je zřejmě ta nejnáročnější mystifikace.“¹⁰⁷

¹⁰⁶ v originále je označení vícevýznamové „sáčinitel“, což kromě „autor / spisovatel“ může hanlivě označovat také „lhář“ nebo „autor smyšlenek“. Tuto vícevýznamovost bral Georgi Gospodinov jistě v potaz, protože nepoužil běžné, nepříznačné „avtor“ nebo „pisatel“.

¹⁰⁷ Georgi Gospodinov: Mystifikovat sám sebe je zřejmě ta nejnáročnější mystifikace – rozhovor vedl O. Zajac, in: Psí víno, č. 51., 2010, s. 14.

Téměř celá autobiografická poznámka na zadní straně obálky odkazuje k textům uvnitř a tvoří tak definitivní závěr celé sbírky. Hned první věta: „Narozen 7. ledna v pro všechny důležitém roce 1968, v Jambolu.“ (Gospodinov 1996 : zadní strana obálky) začíná doslovným názvem jedné z básní ve sbírce. Dále jsou tam zmíněny předchozí Gospodinovovy knihy Lapidárium (autor¹⁰⁸) a Bulharská čítanka (spoluautor), části z nichž jsou zakomponovány do samotné sbírky (viz výše). O závěrečném trojverší¹⁰⁹ už jsme mluvili s ohledem na mystifikaci se jménem Georgi Gospodinov, ale kromě ní je tam ještě odkaz k básni O tvoření, takže první i poslední slova tohoto medailonku/básně jsou vlastně zacyklením celé sbírky, kdy téměř každé slovo, úvod i konec vrací čtenáře zpět do sbírky.

Právě v básni O tvoření se poprvé objevuje tajemný Gaustin, zde jako Gaustin z Arles, z XII. století, zřejmě nejznámější a nejrozšířenější Gospodinovova mystifikace. Gaustin, který dostal velký prostor ve sbírce povídek A jiné příběhy a stal se dokonce titulní postavou prozatím poslední ucelené sbírky básní Dopisy Gaustinovi. Mimo jiné, je i u Gaustina velmi výrazná také hra se jmény.¹¹⁰

Sám Gospodinov však přisuzuje první Gaustinův výskyt své druhé sbírce: „Gaustin se poprvé objevil ve sbírce Třešň jednoho národa. V ní jsem pod jeho jménem napsal jeden epigraf, který jsem datoval do 12. století.“¹¹¹ Přestože rozhovor probíhal patnáct let po prvním uvedení Gaustina do literatury, těžko se věří, že by sám autor zapomněl, kde poprvé publikoval pro svou tvorbu natolik významnou postavu. Ať už šlo z autorovy strany pouze o snahu zařadit Gaustina čistě do vlastní, nikoliv

¹⁰⁸ Zde Gospodinov skutečně používá bezpříznakové slovo „avtor“, čímž dává ještě výrazněji vyniknout závěrečnému „sáččinitel“.

¹⁰⁹ Celý tento paratext je vystaven jako báseň. Je rozčleněn do tří odstavců (strof) a řádky nápadně připomínají verše. A autor používá i další básnické prostředky, např. zvýrazňování názvů svých knih pomocí zdůraznění totožnosti názvů s obsahem: „Avtor lapidária ‚Lapidárium‘, 1992... a spoluautor bulharské čítanky ‚Bulharská čítanka‘, 1995. K tomu, že jde vlastně o báseň „za sbírkou“ nás vede i autorův básnický jazyk, netypický pro informativní text, např.: „Pokřtěn po svém dědovi Georgi Gospodinov.“ Nebo zvýraznění jména v zárěru jako pointy. (Gospodinov 1996 : zadní strana obálky).

¹¹⁰ srov. např. povídku Člověk s mnoha jmény; Gaustin se od svého prvního publikování, objevuje v různých dobách na různých místech.

¹¹¹ Georgi Gospodinov: Mystifikovat sám sebe je zřejmě ta nejnáročnější mystifikace – rozhovor vedl O. Zajac, in: Psí víno, č. 51., 2010, s. 13.

společné, tvorby, nebo jen o další z dovedných her se čtenáři, rozhodně se to dá pokládat za další z mnoha Gospodinovových mystifikací.

4. Georgi Gospodinov a česká poezie 90. let 20. století

V této kapitole se budeme věnovat podmínkám, ve kterých Georgi Gospodinov spíše vytvořil (viz výše), než napsal své první dvě básnické sbírky. Zaměříme se na specifika devadesátých let v České (respektive Československé) republice a v Bulharsku.

Přestože obě národní literatury měly začátkem 90. let podobná východiska díky demokratickým revolucím, rozpadu Sovětského svazu potažmo celého Východního bloku, zároveň se už právě v tomto východisku značně lišily. Styčných bodů se nakonec ukáže spíše méně než těch rozdílných.

A právě na základě těchto styčných a nestyčných bodů v české a bulharské poezii v 90. letech 20. století se pokusíme ukázat, do jaké míry je tvorba Georgiho Gospodinova závislá na geopolitickém prostoru. Prosadil by se stejně i v České republice? Byla by jeho tvorba nová i v našich zeměpisných šířkách? Na toto se pokusíme odpovědět.

4.1 Česká a bulharská poezie v 90. letech

Devadesátá léta jsou jak v Čechách, tak i v Bulharsku pro poezii jaksi zásadní. Přestože skončila teprve jedenácti-dvanácti lety, stihla se kolem nich vytvořit obrovská aura výjimečnosti, v České republice srovnatelná snad pouze s aurou kolem druhé poloviny šedesátých let.

Kouzlo má jak pro čtenáře, tak ale i pro badatele a především pro samotné autory, kteří právě pomáhali auru legendy vybudovat. A v tomhle se Bulharsko a Česko v podstatě neliší. Význační, průměrní, ale i téměř bezvýznamní spisovatelé, kteří vstoupili do literatury během devadesátých let (především v jejich první polovině), vzpomínají na toto desetiletí s takovou nostalgií, až později narozeným nezbyvá, než se blahosklonně usmívat. Samotné prožití „báječných devadesátek“, potažmo tvoření během nich, dává autorům pocit výlučnosti. Do dnešních dnů se tak často vymezují

oproti dřívějším i nynějším autorům právě především svou příslušností do té „nezapomenutelné dekády“.

Pravidelně se vzpomínají akce, na nichž samotná účast stačila téměř jako zápisné do tajného bratrstva. Tyto akce se později stávají až legendárními, znovu však hlavně díky samotným aktérům. Ať už jde o Bítov v českém prostředí nebo například o Smrt kruhu Mysl v prostředí bulharském.

Přestože má česká literární kritika posledních desetiletí „mýtoborectví“ skoro až ve znaku, mýtus „devadesátek“ nejenže přetrvává, ale dokonce sílí. Největší zásluhu na tom má podle nás především velké množství autorů „devadesátek“ v redakcích významných literárních časopisů. Např. zástupcem šéfredaktora brněnského časopisu Host¹¹² je básník Martin Stöhr, jeden z autorů slavných devadesátých. Dlouholetým šéfredaktorem¹¹³ Tvaru je potom Lubor Kasal, debutující jako básník r. 1989, zástupkyní šéfredaktora je básnířka Božena Správcová, debutující sbírkou básní r. 1993. Tolik dva nejvýznamnější současné literární časopisy v Česku.

Právě Lubor Kasal vnímá i další odlišnost současnosti od 90. let. A přestože se sebeironií přiznává nostalgický pohled na tuto dobu, teskní v článku, symptomaticky nazvaným Zlatá devadesátá, po jakési vyšší kultivovanosti literátů, po snaze více polemizovat namísto odsuzovat: „Asi už se ze mě stává takový ten pán se šedivými vousy, který při každé vhodné i nevhodné příležitosti hovoří o starých dobrých časech – nicméně jestli si správně vzpomínám, podivné řeči o tom, čemu dát a čemu nedat prostor, se v literárním provozu devadesátých let nevedly; odhaduji, že až na pár exotů takové myšlenky ani nikoho nenapadaly. Pokud někdo s nějakými názory na českou literaturu nesouhlasil, přirozená reakce byla nikoliv volat po odstranění názorů, nýbrž vyvolat o nich diskusi... Rozumím těm mladým literárním kritikům, kteří devadesátá léta a beletrii tehdy vzniklou obecně odmítají, přesto si myslím, že v jistých ohledech to byla opravdu *zlatá devadesátá*.“¹¹⁴

¹¹² Miroslav Balaščík je šéfredaktorem Hostu již od roku 1995. Specializuje se především na 90. léta v české poezii.

¹¹³ Šéfredaktorem byl v letech 1993-2000, znovu poté od r. 2005. Jako redaktor Tvaru pracoval již od r. 1990.

¹¹⁴ Lubor Kasal: Zlatá devadesátá, in: Tvar 03/11, s. 3.

V Bulharsku je situace podobná. V kulturním týdeníku Kultura má literaturu jako redaktor na starost Marin Bodakov, významný básník, debutující r. 1994. V pravděpodobně nejvýznamnějším bulharském literárním periodiku Literárních novinách (Literaturen vestnik) jsou dodnes redaktory všichni členové „Nového kruhu Mysl“, tedy Georgi Gospodinov, Plamen Dojnov, Jordan Eftimov i Bojko Penčev, všichni debutující jako básníci v první polovině devadesátých let.

Devadesátá léta nejsou pouze vděčným tématem pro dnešní kritiky poezie, ale jsou to také léta (minimálně jejich první část – viz níže), kdy se kritici soudobé poezii opravdu věnovali. V Česku se aktivně věnovali poezii např. Jiří Trávniček nebo Petr A. Bílek, dnes oba profesoři, kteří se již před lety přeorientovali směrem k próze, v Bulharsku může za příklad posloužit výše zmíněná recenze Svetlozara Igova na debut Georgiho Gospodinova. Literární kritici, kteří dnes mají pověst téměř kritických ikon, pomáhají, byť často nezaviněně, budovat legendu kolem „devadesátek“ už jen tím, že se v oněch „zlatých devadesátých“ aktivně věnovali kritice poezie a spojili tak svá v budoucnu slavná jména s poezií té doby.

Legenda zdánlivě stejná pro obě země, ale přesto má svá výrazná specifika.

4.1.1 Česká poezie v 90. letech

Obrovská společenská změna po Sametové revoluci přinesla pochopitelně změny i na knižní trh. Velmi rychle vznikala nová nakladatelství (z předlistopadových padesáti je jich začátkem devadesátých let už téměř dva a půl tisíce!), která často vydávala pouze několik titulů ročně, případně rychle zanikala: „Knižní podnikání zaznamenalo po listopadu 1989 nebývalý rozmach, upomínající podobně exponovanou dobu první republiky. Vyžadovalo přizpůsobení se rychle se proměňujícím ekonomickým a právním vztahům i adaptaci na akcelerující vývoj komunikačních i reprodukčních technologií. I v těchto svízelných a nepřehledných podmínkách se devadesátá léta stala heroickou dobou českého knižního vydavatelství.“¹¹⁵ Není jistě bez zajímavosti, že dnes často pracují ve významných nakladatelstvích básnické osobnosti let

¹¹⁵ Jiří Zizler: Otevřená dekáda, in: V souřadnicích volnosti, Academia, Praha, 2008, s. 27.

devadesátých. Tak je například ředitelem brněnského Hostu básník Tomáš Reichel (knižně debutoval roku 1996) a v pražském nakladatelství FRA je redaktorem poezie Petr Borkovec. Obě nakladatelství patří k těm, která vydávají současnou poezii.

Svoboda tisku v České republice přinesla v prvních letech především oficiální vydání knih, které byly před revolucí k dostání pouze neoficiálně. V tzv. kvalitní literatuře tak jednoznačně vévodily tituly disidentů, vydané dříve v některém exilovém nakladatelství, a dále potom knihy domácí neoficiální scény (underground), které vycházely vesměs pouze samizdatově.

Všechny reálné důvody legendárnosti 90. let však zůstávají zastíněny osobními vzpomínkami básníků. Paměť je pochopitelně ošidná a často si skutečnost výrazně přibarvuje, takže přestože mají legendy kolem „devadesátek“ často reálný základ, na síle získávají až nánosem osobního patosu, zveličováním, překrucováním, zdůrazňováním jednoho a přehlížením jiného, ale i nejobyčejnější nostalgii. Je to pochopitelné, vždyť většina literátů tehdy byla mladá.

Tahle doba, kdy všechno bylo skvělé, stalo se všechno důležité, lidé se uměli chovat, básníci básnili a nehádali se, vše bylo nové, kapitál ještě nezmátl nad kulturou atd. atd., byla jistě významná, měla svá specifika, ale díky působení samotných aktérů v nejdůležitějších literárních periodikách si neustále udržuje punc výlučnosti a nenapodobitelnosti. A to i přesto, že titíž lidé tuhle výlučnost pomáhali svým dílem tvořit a tudíž tak jakoby přiznávají, že už nemají dost síly měnit to, co dokázali měnit v letech dřívějších. Takže jim nezbývá než vzpomínat a glorifikovat.

Martin Stöhr vzpomíná stejně jako ostatní skoro až se slzou v oku a tudíž značně nekriticky: „Je ale pravda, že právě tehdy se stalo všechno to podstatné... To bylo opojné. Joj, to bylo opojné!“¹¹⁶ Ve stejné úvaze vzpomíná, jak bylo skvělé, kolik časopisů vycházelo jenom v Brně, že se literární časopisy daly sehnat v obyčejném stánku s tiskovinami, že se objevily knihy nevydané žádným dřívějším nakladatelstvím nebo LP desky bez označení Supraphon nebo Panton. Typickým puncem výlučnosti „devadesátek“ pak bylo právoplatné místo kultury, potažmo literatury v běžných denících, což pochopitelně dnešní čtenáři i samotní autoři vnímají jako vyprávění

¹¹⁶ Martin Stöhr: To, čemu já říkám devadesátky..., in: Host, č. 9/2010, s. 25.

z jiného světa: „Noviny přiznaly barvu a za porevolučními časy, kdy se ve čtvrtěním magazínu Mladé fronty vesele psalo o Holanovi, se definitivně zavřela voda.“¹¹⁷

S podobně zaslepeným, téměř až dojemně nostalgicky naivním pohledem se setkáme také u vzpomínek Patrika Linharta, dalšího z autorů „devadesátek“: ...v té polistopadové době se literární i hudební scéna docela spontánně vyvíjela a pořád se něco dělo. To spojení („něco se děje“) je myslím pro devadesátky zásadní. Dnes se to říká samozřejmě také, ale spíš jen tak – aby se nemuselo přiznat, že se vlastně neděje nic.“¹¹⁸ Píše o výjimečné otevřenosti doby, ale za mimořádné události let 1993 a 1994 považuje vznik rockového klubu, velkou výstavu Josefa Váchala apod.

Je samozřejmě jasné, že příspěvky (všechny ve velmi podobném, nostalgicko-
nekritickém duchu) v rubrice, která se jmenuje „Zlatá devadesátá“ nebudou obsahovat rozhořčení nad hrůzou, kterou „devadesátky“ přinesly, protože už svým názvem dávají dostatečně jasně najevo, o co v nich jde – znovupřipomenout legendárnost devadesátých let, zvýraznit výjimečnost té doby, vymezit se vůči „nezlatým“ létům pozdějším, případně i vůči době dnešní.

Stejným způsobem, tedy nekritickým vzpomínáním uměleckých osobností, vznikla i legenda kolem výlučnosti První republiky, která dodnes zůstává neposkvřenou částí českých dějin, obdobím, ve kterém se nedělo nic špatného, ve státě nebyly problémy a lidé se měli skvěle. Na kritičtější zhodnocení „devadesátek“ si budeme muset počkat, zdá se, minimálně do té doby, než o tomto období začnou psát kritici, kteří ho sami neprožívali profesně. Zatím je skutečně ještě příliš brzy, souhlasíme s Jiřím Trávníčkem: „Možná to chce i větší nadhled a širší kontext, přinejmenším ten, jenž by českou situaci dokázal dát do souřadnic jiných postkomunistických zemí regionu... Řečeno negativně: nepředkládáme přehled; stejně tak nepodáváme výklad literárněhistorický – na ten je ještě příliš brzy.“¹¹⁹

A přestože Jiří Trávníček získával své kritické ostruhy také v devadesátých letech, a to dokonce i v kritice poezie, vidí devadesátá léta o poznání střízlivěji. Stöhrem

¹¹⁷ tamtéž

¹¹⁸ Patrik Linhart: Pětiklíště z toho nebylo, ale lidi chodili i bez grantů, in: Host: 6/2010, s. 29.

¹¹⁹ Jiří Trávníček: Ve studených vodách svobody, in: Host 10/2010, s. 33.

jednostranně viděný boom tzv. vysoké literatury uvádí na pravou míru tím, že přiznává boom i (jestliže ne především) tzv. literatury nízké: „Kvete alternativní prodej knih, zejména v pouličních stáncích, podchodech, stanicích metra atd. Složení toho, co se zde prodává, je velmi široké: na jednom pultě lze najít výrazně zlevněné knihy z oficiálních nakladatelství, makrobiotické kuchařky, chvatně vydané spisky aktuální publicistiky i nejnovější vydání románu Josefa Škvoreckého.“¹²⁰ Už začátkem devadesátých let tak probíhá proces stírání hranic mezi literaturou vysokou a nízkou, vzápětí v intelektuálních kruzích stvrzený nastupující postmodernou, který však autoři „devadesátek“ vesměs vnímají až jako výsledek let pozdějších, který „jejich devadesátky“ v podstatě vůbec nezasáhl.

Obrovský nárůst nakladatelství s sebou sice nese výrazně větší možnost publikování pro mladé, neznámé autory, ale zároveň přináší i riziko zahlcení trhu. Mladí autoři se tak sice dočkávají svých debutů, o místo na slunci však bojují nejen mezi sebou, případně se starší generací, ale téměř se vším, co zde desítky let chybělo: „Tři proudy české literatury (oficiální, exilový a samizdatový) se slévají dohromady a dochází k obrovské publikační explozi. Přednostně jsou vydávána především díla z exilu a samizdatu.“¹²¹ K tomu je potřeba připočíst snad ještě větší publikační explozi tzv. nízké literatury (dobrodružný žánr, detektivky, romány pro ženy apod.) a pochopitelně i mnohonásobný nárůst literatury překladové! Český spisovatel tak má začátkem devadesátých let sice relativní publikační svobodu, ale musí se potýkat s nepoznanou (a nečekaně velkou) konkurencí.

Zatímco většina autorů vnímá „devadesátky“ jako celou úspěšnou dekádu, případně jako léta cca od roku 1989 do druhé poloviny let devadesátých,¹²² tedy řekněme jako období euforické, tak Jiří Trávníček dělí tato léta na čtyřleté období (1989-1992) Euforie a sedmileté období (1993-1999) Rozčarování.¹²³ Zcela jasně tak

¹²⁰ tamtéž

¹²¹ tamtéž

¹²² Martin Stöhr v již zmiňovaném článku píše: „To, čemu já říkám devadesátky, je desetiletí, které začalo dejme tomu někdy po polovině osmdesátých let a skončilo rok dva před koncem milénia, kdy se také *cosi* pohnulo.“ Patrik Linhart si není jistý, zda skončilo toto období až v roce 2002 nebo už r. 1997.

¹²³ Jiří Trávníček: Ve studených vodách svobody, in: Host 10/2010, s. 33. - 34.

dává najevo, že ono rozčarování nepřišlo ani zdaleka s takovým zpožděním, ale následovalo naopak velmi rychle po období euforie. Většina negativních rysů budoucnosti, jak je vnímají sami autoři, nejenže má v devadesátých letech kořeny, ale dokonce se tam již plně projevují: „Náklady knih výrazně klesají, zejména u beletrie: z desetitisícových se stávají tisícové... Český knižní trh trpí podkapitalizací po celé polistopadové období... V souvislosti s krizí hodnot se mluví i o krizi literatury samé.“¹²⁴

Jako důležité se nám jeví, že celá devadesátá léta nezrodila žádnou básnickou generaci: Funkci sjednotitele téměř získala křesťanská tradice, ale ani básníci tvořící v jejím duchu (např. Petr Borkovec, Pavel Kolmačka, Martin Stöhr a další) nejenže nevytvořili jednotu, ale ani zázemí pro formování generačního pocitu. Vše zůstalo jen u náběhů. A jaké byly další náběhy? „Jistou platformou byla všednost, civilnost a město: objevování zázračných chvil v každodenních situacích... Ke slovu se přihlásil ukřičený neo-neo-surrealismus; objevily se i pokusy o nové naplnění klasického odkazu... Odstředivý charakter doby, to, že se v jednom okamžiku vzjemně míchalo mnoho autorů, a jistá roztěkanost – to vše nakonec způsobilo, že generační potenciál se rozmělnil do několika svěbytných ani ne autorů, kteří se mezitím stačili stát příslušníky střední generace a vydali se na individuální tvůrčí dráhy.“¹²⁵

Jiří Trávníček tak, přestože po devadesátých létech zůstala řada mimořádných básnických sbírek, opakovaně zdůrazňuje, že žádná generace nepovstala: „Po této skoro-jíž-generaci zůstává v české literární krajině několik z dálky viditelných menhirů, ale na panoramaticky celistvý obraz to nevydalo... Otázkou je, zda vydala nové autory; a za jisté je možno mít, že nevydala žádný silný směr, tendenci, napřažení.“¹²⁶

Pohled kritika, který v devadesátých letech sám aktivně nepůsobil, by mohl nabídnout Karel Piorecký, specialista na mladou poezii tohoto období. Přestože ani on nehovoří o ucelené generaci, ve svých textech často upozorňuje na básnické manifesty,

¹²⁴ tamtéž, s. 34.

¹²⁵ tamtéž, s. 37.

¹²⁶ tamtéž, s. 37. – 38.

kolem kterých se měly teoretickou šanci generace utvořit. Manifest svou podstatou totiž přímo vybízí k seskupování se, zaštiťuje určitý pohled na tvorbu, vymezuje se. Jenže: „Básnický manifest v devadesátých letech, nasycených postmoderním relativismem, měl ovšem zcela jiné existenční podmínky, než tomu bylo v dobách historických avantgard, kdy se manifest pojil s ambicí zásadně proměnit stávající umění a zapojit jeho novou podobu do proměny společnosti a světa.“¹²⁷

Manifest z mnoha důvodů ztratil svou sílu a tudíž i význam. V devadesátých letech už neměl šanci oslovit roztržštěnou skupinu autorů, natož aby nějak zasáhl do dění společenského. Jak texty „génia manifestu devadesátých let“¹²⁸, tak manifest Skrz básníka Petra Borkovce a literárního kritika a historika Martina C. Putny zůstávali bez reflexe současníků. Vezmeme-li v potaz, že vůči manifestům se ani pozitivně ani negativně nevymezili žádní básníci, zůstávají tak manifesty spíše soukromou show¹²⁹ autorů a vítanou možností jak vyslovit své názory na soudobou poezii.

„Smysl manifestu je úzce spjat s reakcemi, které vyvolá. V případě dosud zmíněných manifestů zde nastává jistý zádrhel. Borkovcův a Putnův manifest ‚Skrz‘ zůstal bez odezvy. Typltova ‚Rozžhavená kra‘ sice několik reakcí vyprovokovala, ale rozsahem a zaměřením se ohlas pohyboval mimo dimenze, které jeho autor očekával nebo si alespoň přál. Od etablovaných literátů či alespoň začínajících talentů nepřišla reakce vůbec žádná. Dokonce ani od mladých surrealistů, které Typlt k reakci vyzval dodatečně ještě i dopisem (dopis Brunu Solaříkovi otištěný v časopise Intervence 1/1995).“¹³⁰ Tedy ano, „něco se dělo“, a ano „bylo to opojné“, ale minimálně co se manifestů týká, téměř nikoho to nezajímalo.

Autoři velmi často psali „sami pro sebe“, čtenář přestal být důležitou složkou recepce textu. Velké množství básníků v anketách přiznává, že pro ně čtenář není podstatný, že při svém psaní na čtenáře nemyslí, že pokud je čtenář zajímavý, potom až na

¹²⁷ Karel Piorecký: Resuscitace, nebo exhumace?, in: Host, 6/2010, s. 21.

¹²⁸ tamtéž

¹²⁹ Nejznámější Typltův manifest Rozžhavená kra byl publikován na stránkách revue Souvislosti ve stejném roce (1993) jako manifest Skrz, autorů Borkovce s Putnou.

¹³⁰ Karel Piorecký: Resuscitace, nebo exhumace?, in: Host, 6/2010, s. 25.

posledním místě. Literatura se tak v devadesátých letech uzavřela sama do sebe, a ne pouze cizím zaviněním se vzdálila společnosti, izolovala se: „dosud nikdy nebyla česká literatura tak svobodná. Ale zůstala jen sama se sebou (a s hrstkou těch nejvěrnějších čtenářů) v autistické a solipsistické izolaci.“¹³¹

Básníci a poezie však neztráceli pouze čtenáře, ale i kritiky. Především v období „Rozčarování“ přestává být poezie zajímavá i pro kritickou část literární obce. Samotní autoři mají dokonce pocit, že básník a poezie kritika nepotřebují: „V roce 1999 jsem se zúčastnil poprvé a naposledy bitovského setkání básníků, které organizovali s velkou pompou bitovský kastelán, básník Jiří Kuběna, spolu s básníkem a nakladatelem Martinem Pluháčkem. Tématem tehdejšího setkání byla problematika interpretace poezie. V závěrečné diskusi jsem vystoupil s názorem, že básník a kritik jsou spojitě nádoby literárního procesu, že básník kritika potřebuje jako jakéhosi ideálního čtenáře. Tato podle mého soudu zcela banální pravda vyvolala bouřlivou negativní reakci většiny mladých básníků, kteří postupně přistupovali k mikrofonu a poučovali mne, že kritika nikomu z nich nepomohla, že je podstatné sbírku vytvořit a druhořadé, co si o tom kritik myslí, že kritika je činnost odvozená a disciplína vcelku mladá. Martin Pluháček, který diskusi moderoval, nakonec dal uštěpačně hlasovat o otázce „Kdo si myslí, že básník potřebuje kritika, a kdo ne?“ Byl jsem drtivě přehlasován, pouze asi sedm statečných hlasovalo v můj prospěch...“¹³²

Přesto však lze z manifestů vyčíst jednu zásadní informaci. Ačkoliv neměly manifesty výrazný dopad na literární scénu, přesto jejich autoři patřili k významným osobnostem daného období, které působili jak v poezii (Typlt, Borkovec), tak i v její kritice (Putna, částečně Typlt). A tyto výrazné osobnosti devadesátých let se ve svých manifestech, které jsou do určité míry básnickými krédy, negativně vymezují vůči postmoderně. A to i přesto, že jde o dva v podstatě protikladné koncepty. Křesťanští autoři Putna s Borkovcem hlásají slávu „klasického pohybu, tedy ne pohybu dozadu, ale směrem do středu“, postmoderna je zavržena jako i jiná východiska z „krize originality“. Výrazně proti je i Typlt: „Negativně a velmi ostře se Typlt vymezuje proti

¹³¹ Jiří Kratochvíl: Obnovení chaosu v české literatuře, in: Literární noviny, č. 47., 1992, s. 5.

¹³² Vladimír Křivánek: Poezie bez paměti, nebo paměť bez poezie, in: Rozprava o současné poezii, Plzeň, 2006, s. 82

postmodernismu... Postmodernu vnímá jako šalbu, jako falešné a nespravedlivé popření moderny a avantgardy... Typlťt viní postmodernu z toho, že se ,chová loyálně, dokáže se sžít s tím, co kritizuje, o čemž snad svědčí i její ochotná spolupráce s kulturními tržnicemi‘. Chybí mu u postmoderny zásadovost, radikálnost, extrémnost, nevnímá ovšem subverzivní strategii postmoderního umění, které se sžívá s pokleslostí a komercí, aby je podvrátilo.“¹³³

Zřejmě nejlegendárnější prvek celého mýtu „devadesátek“ je ale Bítov 1996: „Na sklonku září 1996 se pod názvem ‚Poezie dnes – Slovo na konci milénia‘ konalo setkání básníků a kritiků, které nemá počtem zúčastněných autorů pravděpodobně v historii obdoby. Na pozvání Jiřího Kuběny a Martina Pluháčka se na třídním sympoziu sešli básníci všech generací, poetik i politických názorů...“ (Balaščík 2010 : 111). Právě tím výrazným počtem autorů vybočuje Bítov 1996 z řady všech Bítovů, které proběhly. Z prvního setkání básníků existuje samozřejmě velké množství historek, podporujících výjimečnost devadesátých let: „...a že Jirous tancoval nahej u stolu Sýse...“¹³⁴, protože díky účasti oficiálních předlistopadových autorů nutně docházelo ke konfliktům s bývalými disidenty nebo undergroundovými autory. Nicméně ani tento legendární Bítov neznamenal pro vývoj české poezie nic převratného: „S odstupem více než deseti let se však zdá být výsledek Bítova 1996 poněkud problematický. Pokus o ‚básnickou ekumenu‘, jak tehdy bítovské setkání označil Jiří Veselský, se nezdařil a jistě ani zdařit nemohl. Třídenní setkání nebylo s to otupit mnohé antagonismy, a už vůbec ne udělat tlustou čáru za minulostí... Bítovské setkání tak nevyústilo v sebevědomou demonstraci básnické sounáležitosti a nepřineslo ani podstatný vzkaz či sdělení o soudobé poezii (nebudeme-li za něj považovat v mnoha referátech artikulovaný nářek nad tím, že poezie je v krizi, ztrácí čtenáře i společenskou prestiž).“ (Balaščík 2010 : 113 - 114).

Pokud jde o mystifikační literární postupy, věnovali se jim v devadesátých letech např. Petr Stradický nebo Michal Šanda, ale zřejmě jediný autor, který svými mystifikacemi opravdu prorazil, je Ivan Wernisch, který je Gospodinovově poezii

¹³³ tamtéž, s. 23.

¹³⁴ Martin Reiner: Úplná klasika, in Host, 10/2010, s. 39. Reiner byl pod jménem Martin Pluháček iniciátorem bítovských setkání.

blízký i reflexí východních filozofií a poetik: „Knihy jsou pestré i žánrově: vedle parodií na mistry zenu a parafrází indiánských a černošských písní se ocitají prozaické mystifikační záznamy, jakoby vypsané z archivů a kronik českého národního obrození, absurdní anekdoty střídají haiku... Ve vší různorodosti však zůstávají typické rysy autorovy poezie: radost z mystifikace, smysl pro nonsens...“¹³⁵ Nevznikají však žádná významná kolektivní mystifikační díla a mystifikace se rozhodně nestaly symbolem „devadesátek“ v Česku. Mladí autoři se ale mystifikacím nevyhýbají, vytvářejí vlastní mýty i mystifikační světy (např. Božena Správcová), silná je i tendence k používání pseudonymů.

Z fiktivních autorů vzbudil největší ohlas zřejmě Jarmil Křemen, na jehož román *Sametová Anna* vyšlo hned několik recenzí. Při srovnání s Christo Matevem¹³⁶ zarazí především rozdíl, pro 90. léta v Česku i Bulharsku typický, ve věku a zkušenostech autorů. Zatímco Ch. Mateva stvořili mladíci z „Nového kruhu Mysl“, tak Jarmil Křemen byl dílem dvou ostřílených a v 90. letech již velmi respektovaných osobností Vladimíra Macury a Pavla Janouška. Přesto patří J. Křemen k neúspěšnějším mystifikacím v českých devadesátkách: „Křemen se dokonce v očividně mystifikačním duchu přihlašuje k autorství nejrůznějších děl české literatury 20. století, které musel publikovat pod jmény jiných – od *Romance pro křídlovku* přes *Žert* až po prózy Jana Kozáka. V následujících číslech se připojili další literáti a kritikové s novými „odhaleními“ z života J. K. Série křemenovských mystifikací vyvrcholila svoláním konference *Křemen '9161, život a dílo*, pod záštitou Obce spisovatelů a Ústavu pro českou literaturu AV ČR.“¹³⁷

Naopak filozofická a literární tradice dávného východu má v České republice velký vliv na množství autorů, a poezie pod vlivem Orientu je psána širokým okruhem spisovatelů: „Jeho (Lukáše Marvana – pozn. OZ) snaha blížit se k podstatnému nenápadně, být pozorný k detailu... to vše odkazuje až kamsi k literární a filozofické tradici Orientu, z níž jako by napájela svou tvorbu i celá řada dalších básníků: Petr

¹³⁵ Petr Hruška: *Poezie*, in: *V souřadnicích volnosti*, Academia, Praha, 2008, s. 50.

¹³⁶ viz. pozn. č. 85

¹³⁷ Anna Cermanová: *Polemiky na stránkách literárních časopisů 90. let 20. století - přehled a charakteristika*, in: http://is.muni.cz/th/109600/ff_m/DIPLOMKA_KOMPLET.pdf, s. 42

Kabeš, Jan Štolba, Jaroslav Žila... Podobně jako jinde v Evropě se velké oblibě v devadesátých letech těší haiku a další básnické formy, které fascinují autory možnostmi vyjádřit v lakonické zkratce celek a někdy je svádějí svou zdánlivou snadností.¹³⁸

Mezi výrazná specifika české poezie 90. let patří také fascinace interiériem obydlí, ohraničeností prostoru. Tento fenomén má značné zastoupení u autorů křesťanské tradice (Petr Borkovec, Pavel Kolmačka), ale okruh křesťanských básníků přesahuje (Petr Hruška, Milan Děžinský). „Kdo pročítá básnické sbírky mladých debutantů z 90. let 20. století, nemůže si nevšimnout, jak nápadně často tito autoři uzavírají svůj lyrický subjekt do fikčních prostorů domu, bytu a pokoje. Leccos naznačují už názvy sbírek a jejich oddílů: Mezi oknem, stolem a postelí, Pokoj s chodbou, Pokoj Obývací nepokoje atd.“¹³⁹

Devadesátá léta v české literatuře provázelo i několik méně či více významných polemik. Tou nejvýraznější zřejmě byla polemika autorů přispívajících do Kritické přílohy Revolver Revue (mj. Růžena Grebeníčková, Martin Hybler, Libuše Heczková) s příznivci časopisu Tvar, z nichž nejvýrazněji reagovali Petr A. Bílek a Pavel Janoušek: „Ačkoliv to KP zřetelně neformulovala, její kritické požadavky v důsledku vylučovaly z literatury tradičně vystavěnou fabulovanou prózu (román). Právě tento aspekt vyvolal vlnu polemicky vyhocených odpovědí.“¹⁴⁰

Mezi předlistopadovými autory, kteří výrazně ovlivnili autory let devadesátých, patří především František Halas a Vladimír Holan. Oba patří k nejdůležitějším inspiračním zdrojům poezie „devadesátek“: „Především k Holanovi se otevřeně hlásí množství autorů – kupříkladu Vít Slíva a okruh básníků volně utvořený kolem něj, do něhož patřili Robert Fajkus, Věra Rosí... Holanovi a Halasovi je připsána Slívova kniha *Na zdech stíny osik* (1999), podobné dedikace najdeme u Fajkuse...“¹⁴¹ Odkazovat na

¹³⁸ tamtéž, s. 58.

¹³⁹ Karel Piorecký: Interiérová poezie, in: Rozprava o současné poezii, Plzeň, 2006, s. 108.

¹⁴⁰ Anna Cermanová: Polemiky na stránkách literárních časopisů 90. let 20. století - přehled a charakteristika, in: http://is.muni.cz/th/109600/ff_m/DIPLOMKA_KOMPLET.pdf, s. 78

¹⁴¹ Petr Hruška: Poezie, in: V souřadnicích volnosti, Academia, Praha, 2008, s. 56. – 57.

vlastní návaznost na díla svých předchůdců pomocí věnování konkrétním autorům stalo se po listopadu běžným prvkem mnoha básnických sbírek. Tento fenomén přetrvává až do dnešní doby jak u nás, tak i v Bulharsku.

Vůči české porevoluční společnosti zůstávají kritičtí mnozí básníci, kteří byli ostří i k její nedemokratické předchůdkyni (mj. Ivan M. Jirous, J. H. Krchovský), ale i básníci dříve nepublikující ani v samizdatu či exilu (Lubor Kasal). Výrazně mezi těmito básníky vystávají dvě spisovatelské osobnosti Petr Král a Ivan Diviš: „S exilovým odstupem podává bývalý surrealista Petr Král v básních ze sbírky *Staronový kontinent* (1997) břitký obraz konzumně zblblého národa... Připomene tím Ivana Diviše, pro kterého se stala zbabělost a zpozdlnost českého národa obsedantním tématem.“¹⁴² Přestože v textech Petra Král je určitá nadsázka a humor, nejde příliš o humor laskavý. Oba autoři nastavují české společnosti zrcadlo velmi nekompromisně a bez náznaku lítosti nebo pochopení.

4.1.2 Bulharská poezie v 90. letech

Podobná změna jako český nakladatelský trh, zasáhla pochopitelně po roce 1989 i trh bulharský. V devadesátých letech vzniklo velké množství menších nakladatelství, stejně jako některá opravdu výrazná. Hned v roce 1989 je básnířkou a prozaičkou Božanou Apostolovou založeno nakladatelství *Žanet 45*¹⁴³, které doslova utvářelo devadesátá léta v Bulharsku. Georgi Gospodinov je dnes redaktorem poezie¹⁴⁴ právě v tomto nakladatelství, které hrálo velkou roli především v budování jeho mediálního obrazu a popularity.¹⁴⁵ Sám má navíc významnou možnost určovat ráz poezie současné. Jeden z nejvýraznějších bulharských básníků devadesátých let tak ovlivňuje poezii

¹⁴² tamtéž, s. 64.

¹⁴³ Název nakladatelství je utvořen z domácí podoby majitelčina jména a z roku jejího narození.

¹⁴⁴ Připomene tím tak Petra Borkovce v nakladatelství Fra nebo Martina Stöhra v nakladatelství Host.

¹⁴⁵ V *Žanet 45* vyšla nejenom všechna vydání Přirozeného románu, ale i druhé a třetí vydání *Třešně jednoho národa*, sebraná poezie *Balady a rozpady*, povídky *A jiné příběhy*, dramata i komiks.

nového století nejen svou autorskou tvorbou, ale i (spolu)rozhodováním o tom, jaký typ poezie bude vydáván.

Zvláštností se může zdát, že ačkoliv je popřevratová bulharská literatura výrazně centralizovaná, Žanet 45 není sofijským, ale plovdiským nakladatelstvím. Po celou dobu svého působení podporuje, především díky štědrosti majitelky, mladé básníky, jejichž sbírky jsou v drtivé většině ekonomicky ztrátové. Sama Božana Apostolova ke své roli v devadesátých letech říká: „Jako vydavatelka jsem cítila potřebu podpořit mladé! Věděla jsem, že je snadné vydávat známé klasiky! Není to žádné riziko! Díky tomu, že vlastním polygrafickou firmu, to je pro mě snazší, protože mám nižší náklady. Každoročně vydávám cca čtyřicet knih mladých autorů. Jsem šťastná, že díky téhle mojí slabosti mohlo vyjít tzv. pokolení devadesátých let a že jsem jim pomohla k úspěchu.“¹⁴⁶

Mezi další významná nakladatelství, která vydávala bulharskou soudobou literaturu už v 90. letech, patří Ciela a Hermes, obě dvě založená roku 1991 či Zachari Stojanov (zal. r. 1997). Bulharskou mladou poezii vydávala například i nakladatelství PAN, Ab, případně Svobodná poetická společnost, která vydala jak obě mystifikace, na kterých se Gospodinov spolupodílel, tak také první vydání Třešně jednoho národa.

Na poli nakladatelství byla situace v Bulharsku skutečně velmi podobná situaci v Čechách. Plamen Dojnov kreslí obraz téměř jako Jiří Trávniček: „Obraz: zakládání stovek soukromých vydavatelství a postupná privatizace státních vydavatelství; ...ale i nabízení knih na náměstích a ulicích; ...boom nových titulů (zejména v poezii, ačkoliv i v nižších nákladech) s tržní převahou překladových beletristických bestsellerů a knih pro děti.“ (Dojnov 2007/a : 61, 62).

Zvýšený počet nakladatelství a zánik oficiální cenzury znamenaly pro bulharské autory, podobně jako v Československu, téměř okamžitě výrazné publikační možnosti. Mladý bulharský literát se sice také musel potýkat se zvýšenou konkurencí především překladové literatury: „Bulharský literát je nucen podvolit se tržním mechanismům a

¹⁴⁶ Božana Apostolova: Můj život je jeden absurdní román, rozhovor vedl Ondřej Zajac, in: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/25743/apostolova-bozana>

obstát v konkurenci s hojně překládanými, donedávna těžko dostupnými díly svých amerických a západoevropských „kolegů“.¹⁴⁷

To byla pochopitelně, podobně jako jinde v zemích bývalého Východní bloku, zcela nová situace, se kterou se autoři museli nějakým způsobem vyrovnat. Přestože do literatury doslova vtrhla celá řada mladých autorů, kteří neměli osobní zkušenosti s vydáváním před r. 1989, zákonitě muselo několik let trvat, než si uvědomili svoji roli na volném trhu. Podle Marina Bodakova k tomu došlo až závěrem 90. let: „A to nejdůležitější: bulharský spisovatel se na svoji práci začal dívat jako na řemeslo, pro které se teprve musí vybudovat trh.“¹⁴⁸

Bulharský spisovatel měl však oproti českému jednu výhodu. Zatímco na českém trhu se utkali čtyři různé proudy (dissent, underground, oficiální předlistopadová literatura a mladí, začínající autoři), v Bulharsku soupeřili mladí autoři téměř výhradně s autory dřívějšího oficiálního proudu. Dissent a underground byly v Bulharsku zastoupeny pouze sporadicky: „Nedostatek disidentsko – emigrantské tradice má ale i další důsledek - dříve zakázaných nebo nedostupných knih, které u nás vyšly hned po roku 1989, nebylo tolik, aby byly s to si přivlastnit čtenářský zájem a knižní trh, jak se tomu stalo v jiných posttotalitních literaturách, a literární prostor rychle ovládli mladí autoři. Devadesátá léta můžeme nazvat i desetiletím debutů - samozřejmě, nejen proto, že jich bylo mnoho, ale především proto, že právě noví autoři vnesli do tohoto období reprezentativní tendence.“¹⁴⁹ Nechyběl však jenom dissent a s ním spojená exilová literatura, ale prostor v Bulharsku neměl ani samizdat: „V Bulharsku však chybí hluboké a důsledné procesy fungování alternativního literárního prostředí a vlivný alternativní poetický jazyk. Epizodické snahy bulharského samizdatu na samém konci 80. let a texty jednotlivých výrazných autorů jako Konstantina Pavlova a Nikolaje Kănčeva nemají šanci vyplnit prostor poezie před a po r. 1989.“ (Dojnov 2007/a : 55).

¹⁴⁷ Marcel Černý: Polychromatická paleta současné bulharské literatury, in: Na východ, speciál, 1/2005, s. 23.

¹⁴⁸ Marin Bodakov: Edri beležki kăm 90-te, in: Ezik i literatura, 1-2, 2004, s. 36.

¹⁴⁹ Ani Burova: Bulharská literatura posledních patnácti let, in: <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=15901>

Tak jako se objevilo množství nových nakladatelství, začala se pluralita šířit i v literárních periodikách: „Násobení nastalo i v oblasti literární periodiky – objevilo se množství titulů, některé úplně nové, jiné – navazující na tradici časopisů, které existovaly před roku 1945 a byly potom zastaveny. Vycházejí, někdy v nově podobě, i tituly z období před roku 1989. Během posledních patnácti let a rovněž i dnes představuje literární periodický tisk velice dynamickou sféru, tituly se objevují a zanikají, některé si v kulturním prostředí vydobily autoritu a pozici, jiné stihly vydat jenom několik čísel.“¹⁵⁰ Na stránkách některých z nich tak dostávaly příležitost mladí autoři, kteří na svůj knižní debut třeba i teprve čekali, objevovaly se překlady zahraniční poezie, literární kritika domácí i zahraniční, a mnoho spisovatelů dostalo příležitost k redaktorské činnosti: „Na druhou stranu mnohem razantněji než u nás dochází v průběhu 90. let ke generačnímu nástupu debutantů, přičemž řada z nich je zároveň redaktory periodik (k těm nejznámějším patří *Literaturen vestnik*).“¹⁵¹

Pravdou je, že takový boom literárních časopisů, s periodicitou často i týdenní, je opravdu překvapivý a nesrovnatelný (v daném období) s jinými státy bývalého Východního bloku. V Česku (Československu) vydržel nejznámější literární časopis *Tvar* svou týdenní periodicitu pouze čtyři roky¹⁵², časopis *Host* byl naopak až do r. 1995 dvouměsíčníkem¹⁵³, *Literární noviny* jsou sice týdeníkem, ale samotná literatura se na jejich stránkách příliš neřeší¹⁵⁴ a časopisy zaměřené na poezii *Psí víno* či *Weles* vznikly až ve druhé polovině 90. let, navíc s velmi nízkou periodicitou vydávání.

Naopak v Bulharsku vznikla v 90. letech literárních časopisů celá řada a k tomu několik z nich bylo i týdeníky! Literatura tak měla svá fóra, autoři měli nejen kde publikovat, ale na stránkách časopisů nalézali důležité literárně-teoretické texty: „

¹⁵⁰ tamtéž

¹⁵¹ Marcel Černý: Polychromatická paleta současné bulharské literatury, in: *Na východ, speciál*, 1/2005, s. 24.

¹⁵² V letech 1990-1993 vycházel každý týden, od r. 1994 vychází ob týden, o letních prázdninách nevychází.

¹⁵³ Od r. 1995 si drží měsíční periodicitu, nevychází o letních prázdninách.

¹⁵⁴ Spíše jde o účast intelektuálů a spisovatelů v diskusi o společnosti, politice nebo kultuře a umění v širším smyslu.

Můžeme říct, že existence několika (tří, čtyř nebo pěti v různých letech) samostatných literárních týdeníků s celonárodním dosahem v Bulharsku v 90. letech je částí specifík této dekády. Podobná hojnost a aktivita je pro jeden přeci jen malý literární trh skutečně symptomatická.¹⁵⁵

Téměř v každém textu o bulharské literatuře po r. 1989 (případně o bulharské postmoderně) se zmiňuje důležitost Literárních novin. Sám Georgi Gospodinov věnuje Literárním novinám většinu svého odborného textu o začátcích bulharské postmoderny. Dokonce i Patrik Orišek ve svém mírně zavádějícím textu¹⁵⁶ o bulharské postmoderně, zdůrazňuje jejich roli v devadesátých letech: „První úvahy o bulharské postmoderně pozorujeme až začátkem devadesátých let v Literaturnom vestniku, ve kterém byli mimochodem poprvé na bulharské půdě publikovány nejdůležitější texty Foucaulta, Fiedlera, Hassana, Baudrillarda a jiných teoretiků postmoderny.“¹⁵⁷

I v Bulharsku jsou devadesátá léta glorifikována vskutku okázalým dojmem. Nejen vzpomínky autorů¹⁵⁸, které jsou velmi podobné vzpomínkám autorů českých, ale i značná podpora ze strany literární kritiky¹⁵⁹ působí, že obraz poslední dekády 20. století působí skutečně výjimečně. Přestože si Bulharsko prošlo těmito lety jinak než Česko (Československo), prožilo výrazné ekonomické krize, v jeho bezprostřední blízkosti proběhl zřejmě největší válečný konflikt (válka v Bosně) v Evropě od skončení 2. světové války, z literárního pohledu prožívalo skvělé časy.

¹⁵⁵ Georgi Gospodinov: Pripiski kăm načalata na bălgarskija postmodernizăm, in: Bălgarsko i postmoderno, in: Po sledite na modernizma i postmodernizma (Magda Karabelova a Ryszard Nycz – săst.i), Sofia, 2004, s. 227.

¹⁵⁶ Autor např. považuje prózy Jordana Radičkova a Emiliana Staneva „jen za polemiku, pokus o kvazikritiku totalitního režimu“, mezi nejvýznamnější současné bulharské postmodernisty řadí např. Aleka Popova, jehož prózy příliš prvků postmoderny nevykazují (snad až na Oriškem několikrát zmiňované, pro postmodernu typické rysy ironii a smích), ale pouští se na tenký led i velmi odvážným tvrzením, že „bulharská avantgarda v podstatě nikdy neexistovala“.

¹⁵⁷ Patrik Orišek: Subjekt v románe Georgi Gospodinova Prirodzený román, in: <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=17501>

¹⁵⁸ Příznačným může být nedávný (r. 2006-07) celý cyklus seminářů o devadesátých letech, pořádaných Literárními novinami a publikovanými tamtéž.

¹⁵⁹ Zde nutno podotknout, že jak Plamen Dojnov, tak i Plamen Antov, jsou nejen významní autoři 90. let, ale jsou zároveň výraznými literárními kritiky, soustavně se věnujícími poezii 90. let v Bulharsku.

Pro naši práci jsou pochopitelně nejzajímavější rozhovory se samotným Georgim Gospodinovem. O výjimečnosti 90. let mluví ve značné části všech svých rozhovorů. Překladatelka autorovy prózy Ivana Srbková se v rozhovoru pro Lidové noviny ptala na 90. léta a zmínila absenci disidentské a emigrantské tradice. Sám spisovatel pak odpovídá: „Nedostatek disidentské tradice jsme do jisté míry pociťovali jako určitý komplex... Na druhé straně ovšem měl tento fakt i své výhody, protože konec konců i nejlepší tradice svým způsobem omezuje, svazuje, takže nástup nových ‚hlasů‘ byl o to ‚hlasitější‘. Devadesátá léta začala ve znamení mohutného rojení knižních debutů, konala se prudká polarizace literatury i čtenářů, formovaly se manifesty, vedly se generační války. Bulharská literatura se ostře vyhranila a rozdělila na mladé a staré (samozřejmě vůbec nešlo jen o věk), v důsledku čehož dnes vedle sebe existují dvě paralelní literatury, které mají své spisovatele a občas se tváří, jako by ti druzí neexistovali. Staří spojení s patriotismem a jím i opojení nám mladým (otevřeným ke světové literatuře) vyčítali odrození.“¹⁶⁰

V rozhovoru pro časopis *Psí víno* potom doslova říká: „Devadesátá léta patřila bulharské poezii. Byla to dekáda plná dobrých knih i autorů.“¹⁶¹

V rozhovoru s Aní Burovou pro časopis *Host* vzpomíná potom na devadesátá léta už velmi nostalgicky. A ačkoliv rozhovor byl publikován v roce 2004, autor poznamenává, že pro něj 90. léta ještě neskončila: „Ano, devadesátá léta byla plná jak rozkoší, tak i katastrof. Ale podle mě toto desetiletí ještě neskončilo, alespoň v Bulharsku ne. Bohužel v polovině devadesátých let skončilo něco jiného – opojení, energie, karneval. Ztráta smyslu, motivace je jednou z nejsmutnějších věcí, které se tady během posledních let staly. A přece – pokud bych měl začít tento soupis rozkoší devadesátých let dnes, určitě to první, co bych napsal, by bylo: požitek z náměstí... a z mladých lidí, co vyšli ven. Byli jsme krásní.“¹⁶² Člověk jako by slyšel Martina Stöhra a jeho „joj, to bylo opojné“.

¹⁶⁰ Georgi Gospodinov: Gaustin jsem vlastně já, rozhovor vedla Ivana Srbková, in: <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=15877>

¹⁶¹ Georgi Gospodinov: Mystifikovat sám sebe je zřejmě ta nejnáročnější mystifikace, rozhovor vedl Ondřej Zajac, in: *Psí víno*, č. 51., březen 2010, s. 13.

¹⁶² Georgi Gospodinov: Když si stvoříš čtenáře, stáváš se za něho zodpovědný, rozhovor vedla Ani Burova, přeložila Ivana Srbková, in: <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=15715>

Ivana Srbková, která pro časopis A2 napsala krátký článek o literární situaci v Bulharsku, použila v podstatě totožná slova, jako sám Gospodinov v rozhovoru, který vedla. I v dalších českých textech o bulharských 90. letech narážíme na velmi podobné formulace, časté opakování: „Nejvýraznějším rysem literární situace v Bulharsku je její dynamika. I vzhledem k absenci silné disidentské tradice zde začala devadesátá léta ve znamení mohutného rojení knižních debutů, prudké polarizace literatury i čtenářů, manifestů, generačních válek, během nichž se bulharská literatura ostře vyhranila a rozdělila na mladé a staré.“¹⁶³

Právě mladá literární kritička Ani Burova, která se věnuje literatuře devadesátých let, a zároveň publikovala několik článků i u nás, píše v doslovu k českému vydání Přirozeného románu: „...skutečně se jí (knize Přirozený román – pozn. OZ) podařilo vyslovit tendence procházejícího literárního desetiletí, tohoto nejdynamičtějšího desetiletí za dlouhou dobu. Devadesátá léta minulého století se totiž v Bulharsku stala obdobím intenzivních proměn na literárním poli; množily se a zpestřovaly literární rukopisy, rozrůžňovaly se představy o literatuře a autorství.“¹⁶⁴

Co se týká literárních skupin, případně celé generace, je situace v Bulharsku oproti Česku rozdílná. Georgi Gospodinov patřil do autorské skupiny tzv. „Nový kruh Mysl“ – čtyři autoři spolu tvořili výše zmíněné mystifikace, pracovali v Literárních novinách, vzájemně recenzovali své sbírky, pořádali poetická představení v divadle apod. Přitom ona známá generace 90. let není zcela běžnou generací. Nejen kvůli tomu, že zahrnuje v podstatě dvě generace (podle věku), ale i kvůli tomu pod označení autor devadesátých, spadá obrovské množství autorů, svými poetikami výrazně rozdílných. Přestože i v tomto generačním vymezení jde především (s jistým zjednodušením) o spor „staří“ (předrevoluční oficiální autoři) a „mladí“ (všichni, kteří oficiální prvně publikovali až po revoluci), jde o generaci významně rozrůzněnou: „Jde o nové pokolení, předurčené ne pouze či ne až tak věkem (náleží sem autoři narození především v šedesátých letech, ale i v letech padesátých či sedmdesátých), jakož spíš

¹⁶³ Ivana Srbková: Bulharsko, in: A2 30/2007, s. 29.

¹⁶⁴ Ani Burova: Přírody románu, in: Přirozený román, NLN, Praha, 2005, s. 126.

proměněnou představou o literatuře a psaní. V dynamice posttotalitní situace se právě v proměně či přesněji v umocňování verzí literatury rodily její nové formy a jazyky.¹⁶⁵

Jedním ze specifíků bulharských devadesátých let, může být výrazný nárůst básnických osobností s vysokoškolským, především filologickým vzděláním. Přestože tento jev je patrný i v Česku a dalších posttotalitních zemích, je pravdou, že v Bulharsku získal až jakýsi generační rozměr. Skutečně množství reprezentativních autorů (vč. celého „Nového kruhu Mysl“) svým vzděláním vyniká a nezřídka ho i zdůrazňuje. Každopádně jde o fakt, který je hojně zmiňovaný jak kritikou, tak i samotnými autory: „Jiný důležitý rys dnešní literatury (obecný ostatně pro všechny současné literatury) je její silný metaliterární ráz. Proměna textu v objekt sebe sama, vyzkoušení způsobů psaní a představ autorství jsou dnes dominujícími tendencemi. Jedním z nesporných rysů současného psaní je jeho erudice a jeho solidní intertextová paměť. V té souvislosti bývá často uváděno, že většina dnešních spisovatelů jsou literární vědci z povolání; tento fakt je nesporný, ale představuje spíše důsledek než příčinu charakteru současné literatury, je efektem její snahy o autotematizování.“¹⁶⁶

Sám Georgi Gospodinov zdůrazňuje důležitost filologického vzdělání své generace v rozhovorech, např.: „Navíc jsme právě všichni čtyři (Bojko Penčev, Plamen Dojnov, Jordan Eftimov a já) vystudovali bulharskou filologii, což bylo jaksi v rozporu s romantickým ideálem, že totiž básník nemusí mít akademické vzdělání. Přiznám se, že jsme i provokovali, vyhledávali skandál. Vystupovali jsme třeba se studentským divadlem, kde každý z nás hrál roli svého oblíbeného představitele modernismu...“¹⁶⁷ Za důležitý prvek bulharské poezie 90. let to považuje i v jednom ze svých odborných textů. V části věnované Literárním novinám píše: „Začněme očividným. Na výstavbě těchto novin, na jeho redakci v onom období, se podílejí Edvin Sugarev, Ani Ilkov, Vladimír Levčev, Miglena Nikolčina, Rumen Leonidov – autoři, klíčoví pro bulharskou

¹⁶⁵ Ani Burova: Nostalgie a ironie, jména a příběhy, in: Gaustin neboli Člověk s mnoha jmény, Praha, NLN, 2004, s. 9.

¹⁶⁶ Ani Burova: Bulharská literatura posledních patnácti let, in: <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=15901>

¹⁶⁷ Georgi Gospodinov: Gaustin jsem vlastně já, rozhovor vedla Ivana Srpková, in: <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=15877>

poezii od konce 80. let a začátku let 90. Většina z nich má svoje akademické zaměstnání v Ústavu literatury, na Sofijské Univerzitě apod. Poprvé se v soudobé bulharské literatuře objevuje jedna generace, ve které jsou všichni téměř bez výjimky filologicky vzdělaní... Literatura se stává částí jejich profesionálního zaměstnání.¹⁶⁸

Ve svém textu o bulharských 90. letech, píše o autorech s filologickým vzděláním i další básník-literární vědec, také člen „Nového kruhu Mysl“, Bojko Penčev. Nepíše o ni však jako o generačním pojítku, ale jako o jedné z významných tendencí v bulharské literatuře tohoto období, jako o fenoménu: „Viditelným rysem ‚učené literatury‘ byla zesílená intertextualita, stejně jako častá akademická profesní realizace reprezentativních autorů této tendence.“¹⁶⁹

Abychom však byli spravedliví, ne všichni vidí 90. léta v bulharské literatuře jako „zlatá devadesátá“. Soudy Aleksandra Kioseva jsou místy velmi ostré: „V období 1990 – 2004 se znovu ukázalo, že literatura nemá budoucnost... Během tohoto období (pokud je to období) bulharská literatura jako by umřela (nebo hůř – poloumřela, upadla do kómatu), aniž by si to sama uvědomila... Zhruba tisícovka autorů ročně si sama financuje vydávání svých knih, především sbírek básní, které však opouští tiskárnu a nevědí, kam by se poděly (většinou zůstávají v balíčcích po 10-20 kouscích doma u autora).“¹⁷⁰

Dívá se tak na první svobodné desetiletí okem skutečně přísným a kritickým. Někdy možná až přespříliš negativně. Přestože má v drtivé většině svých soudů pravdu, podává je často jednostranně, aniž by poukázal na pozitivní stránku věci. Tak například působení mladých, často ještě studentů, autorů v literárních časopisech: „Mimo to, dost málo z těchto periodik má solidní recenzentské rubriky – recenze jsou obyčejně psané studenty a začínajícími spisovateli.“¹⁷¹ Pochopitelně i my vnímáme jako problém, že z literárních periodik mizí texty výrazných kritických osobností, ale zároveň si

¹⁶⁸ Georgi Gospodinov: Pripiski kām načalata na bālgarskija postmodernizām, in: Bālgarsko i postmoderno, in: Po sledite na modernizma i postmodernizma (Magda Karabelova a Ryszard Nycz – sāst.), Sofia, 2004, s. 227.

¹⁶⁹ Bojko Penčev: Beležki pod linija kām 90-te, in: Ezik i literatura, 1-2, 2004, s. 104.

¹⁷⁰ Aleksandr Kiosev: S pomoštta na čuk, in: <http://litenet.bg/publish4/akiossev/chuk.htm>

¹⁷¹ tamtéž

uvědomujeme, že prostor pro mladé je velmi důležitý pro jejich další rozvoj a pro následnou výměnu kritické generace. A kdy jindy by k této výměně mělo dojít, když ne po r. 1989?

4.2 Georgi Gospodinov v „českých devadesátých“

Pokusíme se zde o nástin představy, jak by se asi proměnila tvorba Georgiho Gospodinova, kdyby v devadesátých letech vstoupil do světa literatury ne v Bulharsku, ale v Česku, a jak by jeho tvorba proměnila obraz české literatury téhož období.

Srovnáme-li stejné časové období v Česku (Československu) a v Bulharsku, vidíme, že styčné body, stejně jako rozdíly, jsou nejen v sociokulturní či politické oblasti, ale také v literatuře a kultuře obecně. To se samozřejmě týká i s tím spojenou oblastí knižního trhu, nakladatelství či literárních (kulturní) časopisů.

Podmínky v Česku ve srovnání s Bulharskem byly pro mladé autory výrazně zhoršené. Rozdíly nacházíme i v těch bodech, kde se oba geopolitické prostory sblíží nejvíce. Velké množství nových nakladatelství vznikalo v 90. letech u nás i v Bulharsku, ale zatímco bulharští i čeští mladí autoři bojovali s obrovským přílivem překladové literatury, a to jak tzv. „vysoké“, tak také se záplavou titulů literatury tzv. „nízké“, na domácí scéně byla jejich situace výrazně rozdílná. Bulharský mladý autor se v podstatě nemusel potýkat s ohromným množstvím literárních děl, která před r. 1989 vyšla pouze samizdatově či v exilu. Taková díla byla pochopitelně českými nakladatelstvími preferována. V Česku i Bulharsku samozřejmě i nadále vycházela díla části autorů, kteří směli publikovat i před revolucí. Z velkých jmen mohou za příklad posloužit u nás např. Ladislav Fuks, v Bulharsku potom Vera Mutafčieva. Ale pro opravdu nová jména, bylo rozhodně více prostoru v Bulharsku, které v devadesátých letech (minimálně v poezii) doslova zaplavily debuty mladých autorů, zatímco v Čechách nebyla situace tak jednoznačná. Mezi debutujícími autory bylo jen několik, opravdu mladých (Jaromír Typlt – 17 let, Petr Borkovec – 20 let),

zatímco řada dalších významných autorů 90. let debutovala v pozdějším věku, nezřídka i po třicítce (Lubor Kasal, Petr Hruška).

S literárními časopisy byla situace v Česku také jiná. Nevycházelo jich ani zdaleka takové množství a s takovou periodicitou jako v Bulharsku. V polovině devadesátých let se sice stali i relativně mladí autoři redaktory ve významných literárních časopisech Tvar (Božena Správcová) či Host (Martin Stöhr), ale žádný z mladých autorů u nás neměl příležitost pracovat v literárním týdeníku jako šéfredaktor, byť by byla pozice šéfredaktora putovní, a neměl tak srovnatelnou možnost ovlivňovat literární život tak, jako to mohli činit všichni členové „Nového kruhu Mysl“ v Bulharsku. Zároveň byl v Bulharsku díky většímu počtu literárních periodik mnohem větší prostor pro různé debaty, manifesty, ale pochopitelně i pro autorskou tvorbu. Debatám či přímo sporům v literatuře nahrávala i výrazně vyšší periodicitu. Reakce na manifest (vratifest) Rozžhavená kra Jaromíra Typlta (i jiné manifesty) nebyla podle našeho mínění výrazná i z toho důvodu, že byl tento vratifest publikován prvně na stránkách časopisu Iniciály, který byl pouze měsíčníkem – jinými slovy: to, co by se v Bulharsku vyřešilo za měsíc, trvalo by v Česku čtyři měsíce. U nás tak zůstával vlastně pouze Tvar k diskusím nad literaturou.

Zásadně rozdílná je situace z pohledu literárních kruhů či přímo generací. Zatímco v Čechách v 90. letech žádná generace nevznikla a tato léta se u nás vyznačují spíše množstvím autorských solitérů, v Bulharsku ani taktéž velká pluralita poetik nezabránila vzniku celé generace, vymezené jednoznačně vůči generaci předchozí, oficiální. V Česku se sice vůči oficiální žáčkovsko-sýsovské generaci vymezovali také téměř všichni, ale undergroundoví, exiloví ani noví (mladí) autoři nedokázali utvořit generaci. Básnické skupiny v této době téměř nevznikaly a autoři se seskupovali (tak jako i v dnešní době) především kolem jednotlivých literárních časopisů.

Co se jednotlivých autorských poetik týká, výrazná pluralita byla typická pro obě země. Haiku a další básnické formy dálného východu našly výrazný ohlas jak u nás, tak i v Bulharsku. S pohledem na dějiny, ať už nostalgickým či laskavě humorným, nepřišla v Česku žádná výrazná básnická osobnost. Mystifikace byly

sice populární (především u opravdu mladých autorů), ale kromě mystifikací Ivana Wernische český literární život v 90. letech v podstatě neovlivnily.

Tedy, shrnuto, Georgi Gospodinov by měl v České (Československé) republice v 90. letech zřejmě výrazně ztíženou situaci. Přestože výjimečné talenty (Borkovec, Typlt atd.) se prosadily i v obrovské konkurenci všech výše zmíněných proudů, takže se dá očekávat, že i Georgi Gospodinov by u nás se svými texty také prorazil, nedočkal by se však pravděpodobně takového ohlasu. V Česku, kde ve stejné době, jako Lapidárium, vycházely znovu knihy Bohumila Hrabala, Arnošta Lustiga, Milana Kundery či Vladimíra Holana, vzbuzovaly debuty výrazně méně zájmu než v Bulharsku.

Neméně složité by bylo prosazení se na českém trhu i pro Gospodinovovy druhy ve zbrani Plamena Dojnova, Bojka Penčeva a Jordana Eftimova. Vzájemná podpora, společné projekty či psaní recenzí na knihy kolegů měli velký vliv na to, jak se všichni prosadili. Těžko si lze bohužel představit, že by se v Česku čtyři mladí autoři dostali k vedení prestižního literárního časopisu, ve kterém by mohli prezentovat nejen svou tvorbu, ale i své kritické texty. Podobně neuvěřitelně se nám jeví i představa, že by v českém prostředí mohl mladý spisovatel udělat autorský večer v Národním divadle.

5. Závěr

V předcházejícím textu jsme se věnovali básnickým textům Georgiho Gospodinova, které vznikaly nebo byly prvně publikovány v 90. letech 20. století.

V první části jsme analyzovali autorův debut, básnickou sbírku Lapidárium. Komparativním způsobem jsme dokázali závislost značné části básnickovy prvotiny na starém čínském filozoficko-básnickém textu Tao te ťing. Dále jsme poukázali na zvláštnosti textu, na první pohled nepřilíš zřejmé, které však již pomalu naznačují autorovu další spisovatelskou dráhu. Zdůraznili jsme tyto (a jiné) maličkosti především proto, že v minimalistické poetice Lapidária, jeví se důležitým každý verš (slovo, písmeno...).

V další kapitole jsme se zaměřili na druhou básnickou sbírku, kritiky i publikem oblíbenou Třešeň jednoho národa. Pokusili jsme se dokázat, že sbírka má přesah daleko za hranice Bulharska, ačkoliv jak bulharská literární kritika, tak sám autor významně zdůrazňují její bulharskost, národnost, domáckost. Přiblížili jsme si fenomén „dědy“ v této sbírce. Dále jsme se zvýraznili styčné body i rozdíly v poetikách obou analyzovaných sbírek. A podobně jako v první kapitole jsme upozornili na několik zdánlivých maličností, které však podle nás hrají důležitou roli a zcela zapadají do onoho „karnevalu 90. let“.

V závěrečné části jsme usadili Gospodinovovu tvorbu do širšího bulharského kontextu. Srovnali jsme 90. léta v české a bulharské literatuře, našli jsme shodné (či velmi podobné) rysy a zároveň i výrazné rozdíly. Ukázali jsme tak podmínky, v jakých Georgi Gospodinov tvořil a vytvořil své první dvě básnické sbírky.

6. Použitá literatura

6.1 Primární literatura

GOSPODINOV, Georgi

- 1992 „Lapidarium“ (Jambol : Modus Stojanov)
- 2009 „Lapidarium“, přeložil Ondřej Zajac (Praha : Literární salon)
- 1996 „Čerešata na edin narod“ (Sofia : Svobodno poetičesko obštestvo)
- 2003/a „Čerešata na edin narod“ (Plovdiv : Žanet 45, 3. vydání)
- 2003/b „Pisma do Gaustin“ (Plovdiv : Žanet 45)
- 2007 „Baladi i razpadi“ (Plovdiv : Žanet 45)
- 1999 „Estestven roman“ (Plovdiv : Žanet 45)
- 2005 „Přirozený román“, přeložila Ivana Srbková (Praha : Lidové noviny)
- 2001 „I drugi istorii“ (Plovdiv : Žanet 45)
- 2004 „Gaustin neboli Člověk s mnoha jmény“, přeložila Ivana Srbková
(Praha : Lidové noviny)
- 2010/a „D. J. – Apokalipsisāt idva v 6 večerta“ (Plovdiv : Žanet 45)
- 2010/b „Večnata mucha“ (Plovdiv : Žanet 45)

GOSPODINOV, Georgi; PENČEV, Bojko; DOJNOV, Plamen; EFTIMOV, Jordan

- 1995 „Bălgarska christomatija“ (Sofia : Svobodno poetičesko obštestvo)
- 1998 „Bălgarska antologija“ (Sofia : Svobodno poetičesko obštestvo)

6.2 Sekundární literatura

ECO, Umberto

1997 „Jak napsat diplomovou práci“, přeložil Ivan Seidl (Olomouc : Votobia)

CHRANOVA, Albena

2004 „Georgi Gospodinov: Razrojavanija“ (Plovdiv : Žanet 45)

TODOROVA, Maria

2009 „Georgi Gospodinov: Ot Gaustina do Gradinarja“ (Sofia : Karina M)

ANTOV, Plamen

2010 „Poezijata na 1990-te: Bălgarsko i postmoderno“ (Plovdiv : Žanet 45)

DOJNOV, Plamen

2007/a „Bălgarskata poezija v kraja na XX vek – čast părva“ (Sofia : Prosveta)

2007/b „Bălgarskata poezija v kraja na XX vek – čast vtora“ (Sofia : Prosveta)

IGOV, Svetlozar

2002 „Istorija na bălgarskata literatura“ (Sofia : Ciela)

LAO C‘

1997 „Tao te t‘ing: O tao a ctnosti“, přeložila Berta Krebsová (Praha :
DharmaGaia)

NAVRÁTIL, Jiří

2003 „O nebeském a lidském“, (Praha : Avatar)

NAVRÁTIL, Jiří (uspořádal)

1992 „Ve světě taoismu“, přeložil a parafrázoval J. Navrátil (Praha : Avatar)

MINAŘÍK, Květoslav

2005 „Lao-c'ovo Tao-te-t'ing“ (Praha : Canopus)

OMMERBORN, Wolfgang (uspořádal)

2001 „Slova jako sen motýla – myšlenky taoismu“, přeložila Zuzana Lajčíková
(Praha : Vyšehrad)

BALAŠTÍK, Miroslav

2010 „Postgenerace – Zátíší a bojiště poezie 90. let 20. století“, (Brno : Host)

RAKOVA, Maria¹⁷²

2008 „Diplomna rabota“ (Plovdiv)

Igov, Svetl.: Kratkost, izjaštestvo, mădrost, in: Literaturen forum, 1994, č. 41., s. 2.

Igov, Svetlozar.: Puknaloto se topče: istorija na nesbădnatostta, in: Literaturen forum, 1997, č. 1.

Eftimov, Jordan: Fazite na Slănceto kato fazi i na Lunata, in: Literaturen forum, 1992, č. 48.

Dojnov, Plamen: Prostranstvoto na Lapidariuma, in: Literaturen vestnik, 1992-93, č. 52., s. 2.

Minkov, Boris: Uspešni nostalgii, in: Rodna reč, č. 1., 1999, s. 2. – 5.

Stojanova, Nadežda: Ponečiš žesta na balada..., in: Literaturen vestnik, 2007, č. 25.

Aleksandrova-Petrova, Nadežda: Za edna stoplena zimna mucha, in: Literaturen vestnik, 1997, č. 5., s. 2.

¹⁷² Diplomová práce M. Rakove nebyla publikována a nemá ani vlastní název

Elenkova, Cvetanka: Vgradi ni v čerešata – dva aršina bālgarskata poetika, in: *Literaturen vestnik*, 1997, č. 24., s. 3.

Kurtaševa, Biljana: Za bavnoto, in: *Kultura*, č. 51/52, 1996

Antov, Plamen: Bālgarsko i postmoderno, in: *Po sledite na modernizma i postmodernizma* (Magda Karabelova a Ryszard Nycz – sāstaviteli), Izdatelski centār Bojan Penev, Sofia, 2004, s. 179. – 191.

Antov, Plamen: Postmodernizām i palingeneza. Situacii na 90-te, in: *Ezik i literatura*, 2004, č. 1.-2. , s. 19. – 29.

Popov, Kiril: Zagadkite na poetičeskoto obožanie, in: *Plamāk*, č. 5/6, 1997, s. 155. – 156.

Gospodinov, Georgi: Pripiski kām načalata na bālgarskija postmodernizām, in: *Bālgarsko i postmoderno*, in: *Po sledite na modernizma i postmodernizma* (Magda Karabelova a Ryszard Nycz – sāstaviteli), Izdatelski centār Bojan Penev, Sofia, 2004, s. 224. – 231.

Burova, Ani: Nostalgie a ironie, jmēna a pīrbēhy, in: *Gaustin neboli Člověk s mnoha jmény*, NLN, Praha, 2004, s. 9. – 12.

Burova, Ani: Pīřirody romānu, in: *Pīřirozený román*, NLN, Praha, 2005, s. 126. – 129.

Burova, Ani: Bulharská literatura posledních patnácti let, in:

<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=15901>

Bodakov, Marin: Edri beležki kām 90-te, in: *Ezik i literatura*, 1-2, 2004, s. 36. – 37.

Kiosev, Aleksandr: S pomoštta na čuk, in:

<http://liternet.bg/publish4/akiossev/chuk.htm>

Trendafilov, Vladimír: Razpadaneto na podiuma: Poezijata na 90-te godini, in:
<http://www.slovo.bg/plamak/index.php?ar=1188>

Penčev, Bojko: Beležki pod linija kām 90-te, in: Ezik i literatura, 1-2, 2004, s. 103. – 105.

Penčev, Bojko: Nostalgia po sáčinitelja, in:
http://liternet.bg/publish23/b_penchev/nostalgia.htm

Janeva, Svetlana: Čerešovoto razstrojstvo kato očistitelno ot čerešovata istorija, in:
http://liternet.bg/publish16/s_ianeveva/g_gospodinov.htm

Riedlbauchová, Tereza: Lápil a muška, in: Lapidárium, 2009 (Praha : Literární salon), s. 74. – 75.

Harák, Ivo: Nalezeno v překlade, in: Host, 2/2010, s. 89. - 90.

Hanus, Ondřej: Já jsem smysl, řek‘ jsem kamenně, in: Tvar, 15/09, s. 21.

Horák, Ondřej: Bůh je nality k prasknutí, Bůh je rajče, in: Lidové noviny, 8. 9. 2009, s. 8.

Zizler, Jiří: Otevřená dekáda, in: Souřadnice volnosti – česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích (kolektiv autorů; redaktoři: Petr Hruška, Lubomír Machala, Libor Vodička, Jiří Zizler), Academia, Praha, 2008, s. 11. – 34.

Hruška, Petr: Poezie, in: Souřadnice volnosti – česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích (kolektiv autorů; redaktoři: Petr Hruška, Lubomír Machala, Libor Vodička, Jiří Zizler), Academia, Praha, 2008, s. 35. – 71.

- Kratochvíl, Jiří: Obnovení chaosu v české literatuře, in: Literární noviny, č. 47., 1992, s. 5.
- Kasal, Lubor: Zlatá devadesátá, in: Tvar, 03/11, s. 3.
- Stöhr, Martin: To, čemu já říkám devadesátky, in: Host 9/2010, s. 25.
- Linhart, Patrik: Pětiklístě z toho nebylo, ale lidi chodili i bez grantů, in: Host 6/2010, s. 29.
- Reiner, Martin: Úplná klasika, in: Host 10/2010, s. 39.
- Trávníček, Jiří: Ve studených vodách svobody, in: Host 10/2010, s. 33. – 38.
- Piorecký, Karel: Resuscitace, nebo exhumace, in: Host 6/2010, s. 21. – 28.
- Piorecký, Karel: Interiérová poezie, in: Rozprava o současné poezii, Západočeská Univerzita, Plzeň, 2006, s. 108. – 114.
- Křivánek, Vladimír: Interiérová poezie, in: Rozprava o současné poezii, Západočeská Univerzita, Plzeň, 2006, s. 79. – 85.
- Cermanová, Anna: Polemiky na stránkách literárních časopisů 90. let 20. století - přehled a charakteristika, in:
http://is.muni.cz/th/109600/ff_m/DIPLOMKA_KOMPLET.pdf
- Srbková, Ivana: Bulharsko, in: A2 30/2007, s. 29.
- Černý, Marcel: Polychromatická paleta současné bulharské literatury, in: Na východ, speciál, 1/2005, s. 23. - 24.

Kratiknot, Vilém: Sonet v experimentu a experiment v sonetu, in: Weles, č. 37., 2009, s. 147.

Oriešek, Patrik: Subjekt v románe Georgi Gospodinova Prirodzený román, in:

<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=17501>

Zbořil, Jonáš: Ten, co polapil čubky slova, in:

<http://atemporevue.cz/?go=recenze&det=091202-gospodinov-lapidarium&show=1>

Bábková, Markéta: Lapidárium, in:

<file:///F:/Documents%20and%20Settings/Ondra/Dokumenty/Moje%20tvorba/P%C5%99eklady/Z%20Bulhar%C5%A1tiny/Georgi%20Gospodinov/Lapid%C3%A1rium/Recenze%20a%20ohlasy/lapidarium.htm>

Gospodinov, Georgi: Mystifikovat sám sebe je zřejmě ta nejnáročnější mystifikace, rozhovor vedl Ondřej Zajac, in: Psí víno, č. 51., březen 2010, s. 13. – 15.

Gospodinov, Georgi: Gaustin jsem vlastně já, rozhovor vedla Ivana Srbková, in:

<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=15877>

Gospodinov, Georgi: Když si stvoříš čtenáře, stáváš se za něho zodpovědný,

rozhovor vedla Ani Burova, přeložila Ivana Srbková, in:

<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=15715>

Gospodinov, Georgi: Słowa służą do chwywania sensu, kiedy sens jest schwywany, słowa mogą być zapomniane, rozhovor vedla Adriana Kovacheva, in:

http://www.przeklad.nazwa.pl/przekladnia/index.php?option=com_content&task=view&id=23&Itemid=44

Apostolova, Božana: Můj život je jeden absurdní román, rozhovor vedl Ondřej

Zajac, in: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/25743/apostolova-bozana>

7. Příloha

1. „Природата си служи с малко думи.
Ето защо
вихърът
не духа цяла сутрин,
поройният дъжд
не вали цял ден.“

2. то
не е То за което си мислите
то
е нищото в стаята дето ви кара
да се обърнете рязко

3. то
е чезнещо и крехко
Назовеш ли го умира
Уловиш ли го си тръгва
и се стапя ж празно-
то

4. IV V

то е силата с която пада листа от дървото в кофата вода

и размътва небесата

то е също и покоя в който силата се трупа и небето се избистря

между две листа

5. Има нещо общо в бръмбара и розата и това е то

6. Розариум Сладострастие

Има нещо розово в бялото на залеза
нещо инфантилно нещо мило старче с бебешка усмивка
- бооц!
или смесвам Кристмас глори

Слюда като слюнка,
слънце и скала.

с Голден даун и Вирго *

* видове градински рози / б. а./

7. то
тръгна отнякъде
/вече не помни началото/
трябва да стигне
/забрави къде/
и сега просто пътува

8. Хайку за мъже

Мъж загурбил пътя
мокри есенни листа
облаче от пара

9. Haiku pro muže

Muž ukázal záda
mokrý podzimní listí
a oblaček páry

10. Атавизъм

Либида

Още си личи змията
в гъвкавата шия
Лебедът ловува

На лъжата полата е къса
краката й - дълги
Усещам как бавно настръхва
Голата истина

11. Смесваш Бог
с небе вода земя и огън
капваш време и пространство
и след милион години
светещо

дъждовно
червейче

12. Дъждът въздъхна и остави
многоточие във локвите.
Какво ли
искаше да каже облака...

Под грейналото мото на луната
и многоочието на звездите
думите умират с пре
хапани е

з
и
ц
и

13. оби
Съб арят ста ите гр ща
 р
 ст
Булдо зери ри ат кръ ове
 н

 Череп
с у ж а с е н и
очни кухини

14. Невинна си като дете
 което беси котки
 по дърветата
 напролет
 в
 и
 с
 я
 върху
 усмивката
с която си от
 и
 в
 а
 ш

15. Т
 у
 к
 всяко стръкче
 е
 д
 у
 ш
 а

16. / и най-успешен опит /

17. Лесно се исича върху камък
 Я опитай върху “камък”
 Я опитай върху птица
 Я опитай върху път

Ще убиеш всичко
до което се докоснеш

18. - II -

- IV –

Слънцето пристъпва бавно
и не смее да отпие
Ще почакам още

Ако не изпиеш
чашата със вино
тя ще те изпие

19. Залеза в Созопол закъснява
Слънцето
заплеснато в бедрата ти

20. Дъгата топла крава
завързана в тополите
пасе алпийски облак

Слънцето бозае
и върти опашка

21. По сините чаршафи на небето
иъбвива кръв от залеза.
Каква непоносима девственост...
Завеса.

22. Бог
е сигурно щастлив
щом като си няма
Бог

Бог е червен
напращял и завършен
Бог е домат
Няма нищо обидно в това
и за двамата

23. Мухата е натрапчивата мисъл
която блъска черепа на стаята
Ще чакам
да залепне в забравеното сладко
на старите ми стихове

Ако постигнете скорост
17 “X”-та в секунда
ще чуете леко жужене
и текста
отлита

24. Есен

Майка ми
вари зад блока
лятото
на
лютеница

Майка ми вари зад блока
лятото на лютеница