Cholinova němá groteska

1.

Když Igor Cholin vzpomíná ve svém deníku na malíře a básníka Jevgenije Kropivnického, kterého pokládal za svého učitele, neopomene zdůraznit, že se Kropivnickij protloukal životem, jak mohl. Utíkal s rodiči před revolucí i hladomorem, střídal zaměstnání, oženil se, a hlavně za všech okolností maloval a psal verše. A teprve když se Kropivnickij v roce 1936 setkal s básníkem Filaretem Černovem, jenž o čtyři roky později po několika neúspěšných pokusech o sebevraždu umírá v moskevské psychiatrické léčebně, našel sám sebe jako básníka. Cholin připomíná, že celá Kropivnického poezie spočívala na poznání, že všichni jednou umřeme. A s ironií sobě vlastní dodává, že je to sice hloupé, ale je to nakonec tak – všichni přece zemřeme. Právě takováto ironie odlišuje Cholinovu poezii od poezie jeho učitele, s nímž se v roce 1949 seznámil. Toto setkání mu změnilo život podobně jako Kropivnickému setkání s Filaretem. Starší básník a malíř jej začal provázet na výstavy, půjčovat mu knihy, diskutovat s ním o poezii. Jeho tvorba se pro něj a pro Geinricha Sapgira, básníka a už tehdy Kropivnického žáka, s nímž se však Cholin poznal až o tři roky později, stala pojítkem mezi jejich současností a tehdy pozapomenutou předválečnou ruskou avantgardou, která byla sovětskou komunistickou mocí doslova zlikvidována.

Igor Cholin se narodil 21. ledna 1920 v rodině důstojníka carské armády v městečku Vojkovskaja u Moskvy. Po smrti otce jej v devíti letech matka poslala do dětského domova. Během čtyř let jich prošel několik, ale nakonec ze všech utekl. Z toho posledního, který byl umístěn ve zrušeném mužském klášteře v Solotči u Rjazaně, zběhl kvůli počínajícímu hladomoru. Rok se osaměle toulal jako bezprizorné dítě. Když mu bylo čtrnáct, vzala si ho k sobě starší sestra. Později se během studia na vojenské škole Rudé armády v Charkově naučil hrát na trubku, a dokonce hrál i ve vojenské kapele. Roku 1937 odešel z armády, pracoval v elektrárně v Novosibirsku, ale v roce 1940 byl povolán znovu, tentokrát do války. Bojoval na frontě, dvakrát byl raněn a dvakrát vyznamenán. Jako kapitán došel s Rudou armádou až do Prahy.

Po válce byl za rvačku uvězněn ve vězeňském táboře ve vesnici Dolgoprudnyj nedaleko Lianozova. Když jej za dva roky propustili, zůstal v táboře jako dozorce a mohl se volně pohybovat po okolí. Protože se prý na stráži nudil, začal psát verše. Navštívil kvůli tomu i místní knihovnu, aby si vypůjčil Blokovy básně a něčemu se tak v psaní přiučil. Netušil, že básníkovo dílo je v sovětském Rusku v nemilosti, a proto jej Olga Potapovová, knihovnice a výtvarnice, zavedla raději za svým mužem, malířem a básníkem Jevgenijem Kropivnickým. Pro Igora Cholina tím všechno začalo.

2.

Igor Cholin patří k tzv. Lianozovské škole, skupině literátů a výtvarníků, kteří se scházeli v padesátých letech každou neděli v Lianozovu za Moskvou u výtvarníka Oskara Rabina a jeho ženy, malířky Valentiny, dcery Kropivnického. Mezi pravidelné návštěvníky patřili básníci Geinrich Sapgir, Igor Cholin, básník a malíř Lev Kropivnickij, bratr Valentiny, ale také výtvarníci – již zmíněná Olga Potapovová, Vladimir Němuchin, Nikolaj Večtomov či Lidija Mastěrkova. Časem přibyli básníci Vsevold Někrasov, Jan Satunovskij nebo Eduard Limonov. Docházeli však i jiní – spisovatel Ilja Erenburg, básník Boris Sluckij, pianista Svjatoslav Richtěr, a dokonce i turecký básník Nazim Hikmet, který v té době kvůli svému komunistickému přesvědčení pobýval v exilu v Sovětském svazu. Později sami účastníci těchto sezení vždy zdůrazňovali, že ve skutečnosti o žádnou skupinu nešlo – jen se spolu setkávali, aby diskutovali o umění a literatuře. Paradoxně jako první použily označení „lianozovská skupina“ sovětské orgány státní moci, když v roce 1963 vyloučili Jevgenije Kropivnického ze Svazu umělců „za formalismus“. Jedním z důvodů vyloučení bylo také obvinění z organizování „lianozovské skupiny“. Kropivnickij se proti tomuto nařčení ohradil s tím, že tzv. „lianozovskou skupinu“ tvoří ve skutečnosti jen jeho rodina: syn Lev, vnučka Kaťa, vnuk Saša a jeho zeť Oskar Rabin. Po cenzorech převzali toto označení také literární historici. Jako by tím dali za pravdu Romanu Jakobsonovi, jenž si kdysi postěžoval, že chování některých literárních vědců připomíná policii, která, aby mohla najít pachatele, zatkne raději všechny, kdo se zdržují v jeho bytě.

První báseň, jíž si začal Cholin cenit a zařadil ji proto mezi své tzv. *Barákové básně* (rus. *Baračnyje*)*,* pocházela údajně z roku 1952. Během první poloviny padesátých let pokračoval v psaní tohoto rozsáhlého cyklu, a teprve v roce 1989 vyšla v Rusku jeho část spolu s ilustracemi Viktora Pivovarova pod názvem *Obyvatelé baráku* (rus. *Žitěli baraka*). Nakonec byly básně rozděleny do dvou cyklů: na již zmíněné *Obyvatele baráku* a *Lyriku bez lyriky* (rus. *Lirika bez liriki*) a vydány spolu s ostatními cykly jako *Kosmické básně* (rus. *Kosmičeskoje*) nebo *Voinrid* až ve výboru z roku 1999, tedy v roce Cholinova, ale i Sapgirova úmrtí. Od roku 1959 se živí mimo jiné psaním poezie pro děti podobně jako Sapgir. Ta mu vychází nejen knižně nebo časopisecky, ale také v tehdejších sovětských školních čítankách. Avšak z vážně míněné tvorby Cholinovi za komunismu nevyšlo oficiálně nic, a tak mu nezbylo než publikovat v nejrůznějších samizdatových nebo emigrantských sbornících (*Sintaksis*, *Apollon 77*).

Cholinovy básně z padesátých let zachycují nesmyslný život malých sovětských lidí z příměstské periferie kolem Moskvy, kteří zde tehdy bydleli v tzv. barácích – přízemních či jednopatrových domech postavených narychlo z prken po vzoru kasáren, rozdělených do několika místností podle počtu rodin, se společnými kuchyněmi, záchody a umývárnami. Cholin popisuje výjevy trapnosti a životního marasmu jako každodenní rituál jazykem zmrzačeným všudypřítomným násilím. Charakteristické pro jeho básně jsou paralelismy, jednoduchá syntax a nonsensová logika. Podobají se vulgárním říkankám uvnitř šatních skříněk na plovárnách či nadávkami počmáraným zdem. Ve výtvarném umění mají analogii v informelu nebo art brutu Jeana Dubuffeta. Pokud existuje v Rusku „informelní poezie“, potom je to poezie Igora Cholina. Svět se u něj stává jednou obrovskou knihou se zažloutlými stránkami-zdmi. Stává se vězením pro člověka i pro jeho slovo. Autor, který na dveře záchodků píše báseň, moc dobře ví, že si jeho báseň přečtete, ale také ví, že sotva někdo jeho báseň vytáhne ze tmy záchodků a strčí do učebnic literatury. Stejně tak je může psát na zdi vězení – svět se stal knihou. V takovém světě zcela zmizel patos Mandelštama, Achmatovové a Pasternaka, zůstala jen člověkem zdecimovaná poezie, tolik urážená a ponižovaná; urážlivá a ponižující slova vrátných, šatnářek, hajzlbáb, taxikářů a práskačů sovětského Ruska. Cholinovy verše jako by byly psány s vědomím toho, že nakonec stejně jednou zaniknou smazány mokrým hadrem soudružky uklízečky.

Někdy se na Cholinovu poezii pohlíží jako na osobitou variantu ruského konkretismu. Do jisté míry za to může i vydání emigrantského literárního almanachu *Apollon 77*, který v Paříži připravil výtvarník Michail Šemjakin spolu s básníkem Konstantinem Kuzminským. Někteří lianozovští básníci v něm byli představeni pod názvem neexistující skupiny *Konkret,* což vymyslel pozdější autor románu *To jsem já, Edáček* Eduard Limonov. Avšak v době, kdy Cholin své verše psal, neznal nic z tehdejších avantgardních tendencí ve světě. Ty mu stejně jako jiným zprostředkoval až esejista a překladatel Jevgenij Golovin svým článkem *Lyrika moderny*, otištěným v časopisu *Zahraniční literatura* v roce 1964, který doprovázely i první ruské překlady německých konkretistů. Mnohem bližší byla Igoru Cholinovi tradice ruské avantgardy, zvláště Velemir Chlebnikov, k němuž se v jedné ze svých básní otevřeně přihlásil, či Alexej Kručonych, jenž zapomenut tehdejší oficiální kulturou posvětil v padesátých letech Cholinovo i Sapgirovo úsilí o novou avantgardní tvorbu. Podle Cholinových slov, jak je zřejmé z jeho rozhovoru s ruským literárním historikem Vladislavem Kulakovem, se snažili spolu se Sapgirem vycházet především z reality. Ta je skutečným podložím většiny raných Cholinových a Sapgirových děl, jež se podobně jako u nás totální realismus Egona Bondyho nebo deníky Jiřího Koláře snaží postihnout každodenní realitu, přecházející až v jakousi mytologii stereotypního a nesmyslného moderního života. A proto oba vnímali konkretismus po svém, jak zdůrazňoval Sapgir. Šlo jim především o to, aby vše kolem sebe upřeně pozorovali a pak to zaznamenávali.

Od poloviny šedesátých let píše Cholin poémy (např. *Píseň beze slov*, rus. *Pesnja bez slov*) a některé další básnické cykly (např. *Voinrid*), ale v sedmdesátých letech začíná psát prózu, především román *Kočky a myšky* (rus. *Koški-myški*) – koláž nejrůznějších prozaických i lyrických textů, jež nekonečně plynou a jejichž autorem se v knize stává doslova každý žijící člověk schopný zanechat po sobě alespoň jednu jedinou popsanou stránku, tak aby spoluvytvářela neuskutečněnou ideu „nekonečného románu“. Takový je záměr rozsáhlé prózy, jenž souvisí s obdobnými konceptuálními tendencemi v tehdejším umění. Její původní verze se ztratila, a proto ji musel Cholin později rekonstruovat. Dále píše delší povídku *Pomník pícce* (rus. *Pamjatnik pečke*), parodii na puškinský mýtus v ruské literatuře, odehrávající se v Karlových Varech, a rovněž groteskní novelu *Pět minus* (rus. *S minusom jedinica*) o dobrodružstvích ruských umělců v Paříži, jejíž absurdní a teatrální děj je srovnatelný s absurdním divadlem Alfreda Jarryho nebo Daniila Charmse. Poté se nadlouho „odmlčuje“ – během osmdesátých let přestává psát, živí se krom jiného jako překupník džínů a jiného šatstva z tehdejšího Československa, v devadesátých letech se však opět vrací ke psaní. V závěrečné fázi své prozaické tvorby líčí nejen absurdní život malých lidí v Sovětském svazu, ale píše také apokryfní báchorky o Stalinovi, připomínající hrůzostrašné rozprávky o krutovládci. V Cholinových povídkových miniaturách najdeme i historky z Rudé armády či vyprávění o čertech, kteří se zjevují lidem v každodenní komunistické mizérii.

15. června 1999 Igor Cholin umírá a zmíněného výboru ze své poezie, který vychází v témže roce, se již nedožije. O několik měsíců později umírá i Geinrich Sapgir.

3.

Cholinova poezie spolu s poezií Kropivnického, Sapgira, Někrasova a Satu­novského bývá tedy nazývána poezií konkrétní. A přestože nemůžeme Cholinovu poezii vždy takto jednoznačně pojmenovat, má k ní jeho „baráková poetika“ velmi blízko. Je skutečně zvláštní, jak se začíná po druhé světové válce konkrétní poezie objevovat prakticky po celém světě; jako by osvětimská zkušenost či zkušenost sovětských pracovních lágrů a šířeji zkušenost s moderním zlovolným násilím a každodenní represí, jež vykonává moc na svých občanech, byla právě onou zkušeností vymykající se jakékoli smysluplné řeči, a jako by bylo nutné ukázat tuto řeč v její obnaženosti – jako řeč neschopnou okolní násilí pojmenovat. V komiksu *Maus*, ve kterém Art Spiegelman popisuje putování svého otce koncentračními tábory, najdeme reflexi Beckettova soudu, že slova „jsou zbytečnou skvrnou na tichu a nicotě“. Pro Spiegelmana je na Beckettovi nejdůležitější to, že tato slova přesto vyslovil. A právě v takové zkratce se často pohybuje postavantgardní poezie, která vzniká jen navzdory tomu, jak si všiml Adorno, že po Osvětimi už žádná poezie možná není. Podobná civilizační skepse, skepse modernistická, se však již dříve objevovala u některých básníků a spisovatelů, jako byli Thomas S. Eliot, Franz Kafka, Anton P. Čechov či Daniil Charms.

Právě oba posledně jmenovaní jsou důležití pro pochopení ruské varianty konkrétní poezie, jakou představuje Igor Cholin. Zkušenost, již učinila ruská literatura s „banalitou zla“, jak mnohem později nazvala v souvislosti s Osvětimí Hannah Arendtová každodenní administrativní zabíjení, byrokratické násilí moderní doby, je částečně odlišná od té evropské. Pokud Osvětim jakožto symbol vlády hrůzy a teroru, jímž nakonec vyvrcholila první polovina dvacátého století s oběma světovými válkami, představuje pro evropskou kulturu šok, po němž se „lámou a trhají“ kulturní dějiny, pro kulturu ruskou jako by bylo absurdní násilí čímsi důvěrně známým a leželo odedávna ukryto v tmavých a spletitých chodbách úřadů, jež vládnou světu venku a v nichž se nikdo ničeho nedovolá. Vzpomeňme jen na osudy ruských spisovatelů, z nichž mnozí byli zavražděni během stalinské hrůzovlády, či na naději, s níž se někteří lidé v Sovětském svazu upínali k Hitlerovi jakožto možnému zachránci před Stalinem i komunistickým terorem. Ostatně nesmyslný život, k němuž je myslící člověk od svého narození v moderním světě odsouzen, aniž by se mohl dopátrat příčiny svého odsouzení, neboť k němu náhle přichází smrt a on mizí beze stopy, byl ještě před Kafkou popsán právě Čechovem. Ale můžeme jít ještě dál. Rovněž zkušenost, jakou učinil ruský filozof Petr J. Čaadajev, když byl po zveřejnění zkrácené verze prvního ze sedmi *Filozofických listů* v časopise *Těleskop* roku 1836 prohlášen za šílence, zatímco adresátka těchto dopisů Jekatěrina D. Panovová byla zavřena do blázince, časopis byl zastaven, cenzor odvolán a redaktor poslán do vyhnanství, je pro ruskou kulturu, postavenou na neustálé ostrakizaci nezávislého myšlení, příznačná. Podobnou absurditu, tentokrát vleklého a nekončícího soudního sporu, do jehož soukolí se člověk v moderním světě dostává, ukazuje i povídka Nikolaje Gogola *Vyprávění o tom, jak se Ivan Ivanovič rozkmotřil s Ivanem Nikiforičem*. Myslícímu člověku jako by nezbývalo nic jiného, než aby bezmocně přihlížel absurditě okolního světa. Nadarmo neodpovídá lékař z jedné Charmsovy povídky umírajícímu chlapci: „Vaše situace je taková, že ji nemůžete pochopit.“ Život se v moderní době natolik proměnil, že začíná postrádat svůj vlastní smysl. Člověk je zaplavován banalitou a absurditou, z níž se nemůže vymanit a v níž nakonec hyne. Tuto nesmyslnou a hrubou všednost charakteristickou pro moderní dobu nazývali ruští spisovatelé „pošlosť“ (Gogol, Čechov, Nabokov), což bychom mohli do češtiny volně přeložit jako „přisprostlost“. Příkladem takové všednosti, která všechno nivelizuje a vulgarizuje, jsou i Cholinovy verše: „Že je všechno jedno / Všechno / Promění se v hovno“, ve kterých vzdáleně rezonuje Čechovův leitmotiv „všechno je jedno“ (rus. vsjo rovno), procházející téměř celou jeho tvorbou. Cholinova básnická i prozaická tvorba se snaží pojmenovat takovouto všudypřítomnou ubíjející stejnost. Z veršů či vět zbývají jen jednotlivá slova, která se ještě více zadrhávají a lámou, jako by už nechtěla sama vypovídat, ale navždy umlknout v okolní realitě plné tuposti a neschopnosti rozlišovat. Svět, který básníkovi zůstal, je světem po katastrofě.

4.

Co všechno to znamená pro literární tvorbu? Jedná se nejen o postupné uvolňování větné syntaxe, tak charakteristické pro literární modernu, ale dokonce o úplně odlišné pojetí uměleckého jazyka, kdy kauzální souvislost mezi jednotlivými výpověďmi je přerušena a nastupuje mallarméovská a dadaistická hra náhody, která spíše než věty či verše předpokládá konstelaci. Tak například uvažuje ve svém eseji *Od verše ke konstelaci* Eugen Gomringer, německý konkretistický básník. Konstelace, a tím si tento Gomringerův pojem částečně přizpůsobuji, by snad mohla zpětně ozřejmit postupné uvolňování souvislostí i osamostatňování jednotlivého a konkrétního slova, jež se už nesnaží postihnout realitu, ale stává se namísto toho realitou uměleckou, zcela singulární a závislou na jazyku. Slovy jiného německého básníka Helmuta Heissenbüttela z jeho eseje *Předpoklady*: „Změny v jazyce znamenají změny ve výkladu světa.“ Tak je tomu např. v poémě *Velký svátek*, která začíná seskupením konkrétních konstelací: „Přes / Modré pole / Obrazu / Jede / Ve vlastním ateliéru / Na návštěvu / Ke svému automobilu / Umělec / Ilja Kabakov / […] / Ležící / Na divanu / Nebo snad / Sedící na záchodě / Nebo snad / Hovící si ve vaně / Nebo snad / Visící na lustru“, nebo v básni z cyklu *Cholin*: „Cholin / Cholin / Cholin / Cholin / Cholin nesmrtelný / Cholin nesmírný“. Cholinovy básně i prózy oscilují mezi veršem nebo větou a konstelací.

Konstelace mohou být uspořádány vertikálně, pak z nich vzniká něco jako báseň a poéma, anebo horizontálně, a pak vznikne cosi jako próza (příkladem pro­zaic­ké konstelace budiž Cholinova novela *Pět minus*). Toto vyjádření přibližnosti je důležité, neboť už dávno nejde o literární druhy, ale o jakýkoli umělecký počin, který by lidskou situaci vyjádřil gestem řeči. Spolu s uvolňováním uměleckého jazyka dochází také k tomu, že se výpovědi stávají homogenní, jako by básník za pomoci konstelace chtěl vyjádřit souběh okolností, jež se nedějí v posloupnosti, ale najednou. V praxi to znamená, že umělec situuje určité konstelace do bloků, jež nahradily strofy nebo odstavce s kapitolami a nejsou již tolik svázány hierarchií. Tyto tendence se v ruské próze projevují od *Mrtvých duší* Nikolaje Gogola, které bychom dnes mohli číst i jako svébytný konceptuální román, vzešlý z románu pikareskního. Podobně je tomu i ve známé Čechovově povídce *Biskup*. Čechov v ní řadí jednotlivé části biskupova života jednoduše za sebou, jak jde život, aniž by je propojil a ozřejmil tak jednotlivé biskupovy životní etapy. Úseky jeho života zůstávají ve své osamělosti a fragmentárnosti nesmyslné, nesvázané jeden s druhým, takže vlastně nemůžeme o žádném životním příběhu mluvit, pouze o lidské situaci – tedy o konstelaci. Taková kompoziční technika nejlépe vystihuje lidský život zasažený všudypřítomnou stejností, civilizačním marasmem a bahnem, z něhož se nelze vymanit. Ostatně blízkost Čechovovy nebo Charmsovy poetiky pozdějším postavantgardním tendencím prozrazují rovněž knihy Raymonda Carvera, amerického povídkáře, jenž se k Čechovovu literárnímu odkazu otevřeně hlásil a jehož poetika se dnes běžně považuje za příklad literárního minimalismu.

Z proklamované touhy zachytit realitu se nakonec rodí řeč, jež je schopna uchopit z ní jen jednotlivý výsek – událost samu o sobě. Realita postupně mizí a namísto ní se objevují kumulace konkrétních událostí, jež nejsou mezi sebou významněji provázané tak, aby vytvořily ucelený svět. A abstraktní nebo symbolické slovo získává konkrétní význam úměrně tomu, jak se svět před našimi zraky zvolna proměňuje v jakousi mrtvou zónu, v níž se za naprostého zmatku a bez jakéhokoli smyslu hromadí vedle sebe události, věci i lidé, aby zase zmizeli, aniž by po sobě zanechali stopu. Zóna se stává symbolem moderního světa, jenž přestal být světem a stal se zapomenutou periférií, na hony vzdálenou každému možnému centru nebo smyslu (cosi podobného najdeme i v některých Kurosawových a Tarkovského filmech či v Julišově a Kolářově poezii). Na této periférii, zcela odtržené od okolního světa, žijí v barácích lidé, nejrůznější ztracené existence, spodina, jejíž jedinou náplní je přečkat nějakým způsobem svůj život. Chodí do práce, chlastají, podvádějí se, křičí a lžou, ale smysl svého života nenacházejí.

5.

Igoru Cholinovi šlo vždy zejména o konkrétní realitu. Jak uvedl v již zmíněném rozhovoru s Kulakovem, spatřil prý jednou, když byl předvolán k výslechu, že je v místnosti obraz Dzeržinského a ten má na štítku přibitém z boku inventární číslo. Cholin na tento detail sovětského úředníka upozornil a snažil se mu předvést směšnost celého výjevu, zároveň však tím odhalil každodenní realitu ve vší její dvojlomnosti komedie a hrůzy.

Realitu nejde přehlédnout, přesto ji často nevidíme, až nás nakonec překvapí. Nemůžeme se jí zbavit, ačkoli se o to svými vědomostmi dennodenně snažíme. Realitu nejde uzavřít do žádných učebnic, můžeme ji jen žít a pokoušet se ji odhalit všude tam, kde jsme ji vytěsnili, abychom si ulehčili své soudy o sobě i druhých. Proto například Čechov požadoval ve svých povídkách, aby za dveřmi každého člověka stál někdo s kladívkem, kdo by mu připomínal bolest. Kafka byl přesvědčený, že knihy by měly člověka budit ranami pěstí do lebky, a Charms zase věděl, že básně se mají psát tak, aby rozbily sklo, když se jimi mrští do okna. I Cholin v *Exegi monumentum* zdůrazňuje, že „osud ho nehýčkal / nechlácholil, / nekonejšil, / ale mlátil / a mlátil / a pořád po hlavě.“

Umění má k realitě zvláštní vztah. Skoro to vypadá, jako by se z každé reality stávalo časem klišé, jakési bědné kulisy světa, jenž k nám přestal promlouvat, a jako by pouze umění dokázalo tuto realitu zase obnovit. Na problematičnost pojmu realismus v umění ukázal už Roman Jakobson, jenž upozornil na to, že vlastně neexistuje jeden jediný realismus, ale nejrůznější realismy, jež jsou podmíněny tím, co si pod nimi daný autor představuje. A spolu s Rolandem Barthesem bychom mohli doplnit, že každý takto proklamovaný realismus, stejně jako každá historie vytvářejí jen „efekt reality“ a „realitu jen pěstují“. Koneckonců sám Cholin v rozhovoru s Vladimirem Kulakovem ve jménu reality odmítá v té době panující sovětský socialistický realismus jakožto formalismus. Jako by mu šlo o mnohem víc – co nejvíce zprostředkovat realitu kolem sebe a dosáhnout tak ve své tvorbě toho, že se slova stanou skutečnými a hmatatelnými stejně jako věci kolem nás. Podobně tomu bylo i u Daniila Charmse.

Zaznamenat realitu, která nás obklopuje, tak znamená vystavit se jejímu odporu a zprostředkovat její šokující účinek. Ten se projevuje především jako zlom – kolaps událostí ve známém světě. Zaskočí nás vždy cosi, co přichází z vnějšku jako přízrak, který se nás náhle dotkne. Svět se pojednou odhalí coby němý obraz, a co uslyšíme, budou jen naše otázky po smyslu, jež nakonec umlknou. Tak je svět zachycen na černobílých fotografiích, tak je zobrazen v prvních filmech, které byly němé. Můžeme černobílou fotografii kolorovat, film ozvučit, ale podstatu obrazu tím nezměníme – zůstáváme obklopeni němou realitou zcela pohrouženou do sebe, jíž propůjčujeme vlastní hlas, jako by k nám cosi promlouvalo, abychom ospravedlnili její smysl. Tato základní kontura světa, mlčenlivý vnějšek, je groteskní a krutá. Všechno, co říkáme, je vlastně němé, neboť není, kdo by o nás vyprávěl, a tak sami jako hrdinové postrádáme smysl.

Proto je Cholinovo psaní bezhlasé, o to víc však vypovídá. Není bezhlasé v nějaké konkrétní absenci přímé řeči, ale v základním pocitu – básník nechává promlouvat hrdiny v každodenních situacích, aniž by vyprávěl o jejich dalších osudech. A právě vypravěčův hlas jako synonymum smyslu u Cholina nenajdeme. Každá básníkova groteska, i ta nekrutější, se odehrává za němého přihlížení reality, za absence smyslu, kdy nemůžeme po nikom žádat žádné ospravedlnění, neboť žádné ve skutečnosti není: „Zavolal Genrich Sapgir / Poslyš / Choline / Musím ti sdělit / Strašnou zprávu / Pauza / Alexandr Davydyč umřel / Pauza / Kdy / Pauza / Dneska ráno / Pauza / Jak to / Vždyť jsme spolu / Včera večer pili / Pauza / Přijeď / Pauza / Přijedu / Pauza“ (poéma *Zajíček*). Realita u Cholina postrádá i ten nejnepatrnější náznak smyslu, sama se jen chaoticky proměňuje a znásilňuje své hrdiny. Básník tedy nechává promlouvat to, co by jinak zůstalo nevyřčeno, slovy Čechova z jeho povídky *Angrešt:* „Všechno je tiché, klidné – protestuje jen němá statistika: tolik a tolik jich zešílelo, tolik a tolik věder se vypilo, tolik a tolik dětí zemřelo podvýživou…“

Statistika dává zaznít nepatrným událostem, jež by jinak zůstaly utajeny. Tyto statistiky se týkají násilí páchaného beze svědků. Teprve historie má tendenci překrýt všechna tato násilí krásným příběhem, velkolepou ideologií, jež se však při detailnějším pohledu, právě díky oněm statistikám, ukáže jako falešná. Platí to i o ideologii komunistické, proti jejíž zvůli Cholinův hlas svědčící o páchaném násilí protestuje. Statistikou je nepatrné předivo vztahů mezi lidmi, jaké zachycuje Cholin v *Obyvatelích baráku*: „Umřela v baráku v sedmačtyřiceti. / Neměla děti. / Pracovala na pánské toaletě. / Proč vlastně byla na světě?“ Odtud podobnost Cholinova světa se světem Charmsových hrdinů. Cholinovy příběhy z baráku jsou ve skutečnosti pouhé „případy“ (rus. slučaji), tedy nepatrné a každodenní události, jež se nepozorovaně odehrávají na ulici, aniž by se rozvinuly ve smysluplný příběh. Podobně tomu bylo u Charmse, který jakožto *Slučaji* nazval i svůj nejslavnější cyklus povídek.

6.

Právě takoví jsme byli, dalo by se říct závěrem. I tak bychom mohli parafrázovat básně a povídky Igora Cholina. Číst ho dnes předpokládá pro českého čtenáře nejen umět nahlédnout do vlastní minulosti, ale též umět poodstoupit – není to minulost přímo jeho, ale minulost sovětská. Je to tedy i naše minulost, ztěžklá přemírou dějin, jež se dnes zdánlivě vzpírá našemu pochopení. Jako bychom v současné odlehčené a odcizené době zapomněli na otroctví, z něhož jsme všichni vzešli.

Cholinovy drastické obrazy naší minulosti ukazují na jedné straně malého člověka obklopeného všudypřítomnou vulgárností a na druhé straně politiky, kteří jako by do tohoto přisprostlého světa patřili, jako by z něj přímo vyrůstali, jako by právě oni byli oněmi monstry a ne už živoucími lidmi, která takový svět s celou jeho všedností a banalitou ovládají. Jsou to tato monstra, která zamořují okolí svým slizem tak, že činí svět pro člověka neobyvatelný. Ale ani malý člověk není žádným kladným hrdinou, ale spíše nepatrným běsem, jenž se pouze obklopuje běsy ještě většími.

Takové jsou i poslední prózy Igora Cholina, zejména ty o Stalinovi. Jedná se o malé blasfémie vůči komunismem zbožněnému idolu, kruté anekdoty, jaké mohly kolovat mezi ruskými lidmi v dobách nejtěžšího komunistického teroru. Postava Stalina je až příliš skutečná, a proto působí zrůdně, a je příliš děsivá a hrůzyplná, než abychom ji mohli přijmout v obvyklých kategoriích, na jaké jsme zvyklí. Stalin se v Cholinových povídkách stává monstrem, jež se vymyká světu, jako by sám vyrůstal z pozemské hlíny podobný gogolovskému přízraku, aby se nakonec stal ve své děsivosti nesmrtelný. Hrůza i směšnost Stalinova přízraku pramení právě z jeho pomezní oblasti mezi snem a realitou, z níž se neustále rodí. Není živý ani mrtvý, a proto je skutečný až příliš – hyperreálný.

Tento Cholinův zvláštní svět, svět sovětského Ruska, anebo ještě spíše východoevropského prostoru, kam bychom mohli přiřadit i bývalé Československo, je svět zcela specifický. Přežívá jen ve své vlastní bídě, neschopný pozdvihnout se ke kráse. Je to svět ruských maloměst, provinční svět, kde důstojnost člověka neznamená nic, neboť je zcela pošlapána. A je to obecně svět moderní, svět dílčích politických a ekonomických zájmů, jež jej proměnily v mrtvou zónu, zabraňující tomu, aby se dotkl své vlastní podstaty. Tento svět malosti, ubohosti a nicotnosti je nejen domácím světem Gogolovým či Čechovovým, ale též Kafkovým, Charmsovým a Cholinovým, neboť veskrze takový je moderní svět. Cholinovi hrdinové nesmyslně žijí i umírají. Jediné, co slyšíme, je jejich těžký dech, v němž se jakoby náhodou ocitla slova.

Miroslav Olšovský