zdeněk neubauer: číslo a chůze str. 5
zdeněk hrbata: žít a vidět –
rytmus pohybu a metamorfózy psaní str. 6
miroslav balaštík: typologie mladé
básnické generace 90. let (2. část) str. 8
rozhovor s jiřím oličem str. 12
ukázky z nových děl michala ajvaze
a ivana matouška str. 17 a 18

9/02/2006, 25 Kč

tvar
LITERÁRNÍ OBTÝDENÍK
06 03

text v pohybu

CHŮZE

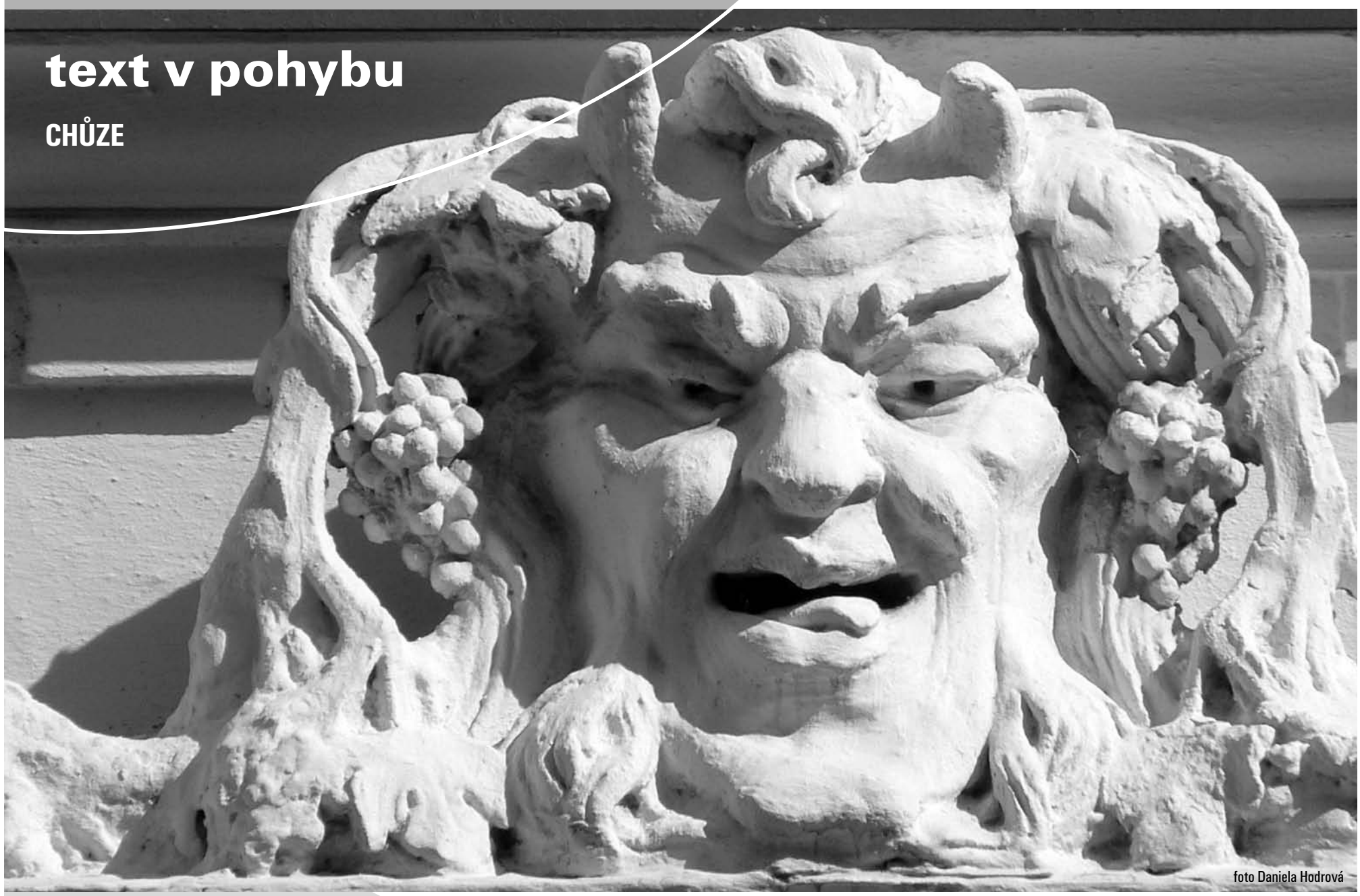


foto Daniela Hodrová

Karel Milota

Zaříkadlo
Kdo to udělal ten neví Komu to udělal ten neví
Měsíční žluté máslo teče po zádech
Rezaté hlavy břitké jako nože

Kdo to udělal ten neví Komu to udělal ten ví
Hlavatý měsíc Nůž už žloutne rzí
Záda rozteklá břitva

Kdo to udělal ten ví Komu to udělal ten neví
Nůž na máslo Za zády břitvu na hlavy
V měsíční žluti cosi rezavého stéká

Kdo to udělal ten ví Komu to udělal ten ví
Rezavá na žluté Měsíc na břitvě
Máslo na hlavě Nůž v zádech

Tvář 1965, č. 10, s. 25

V uplynulých třech letech pořádalo oddělení poetiky textu Ústavu pro českou literaturu AV v rámci projektu *Text v pohybu* sérii pěti interdisciplinárně koncipovaných diskuzních setkání věnovaných literárnímu textu v souvislostech s jinými kulturními fenomény. Celý cyklus začal kolokviem, jež se odehrálo příznačně ve znamení sebereflexe toho, co čtení literárního textu i psaní literárněvědného meta-textu znamená. Zazněly na něm referáty Milana Jankoviče, Zdeňka Hrbaty a Jana Matonohy. Druhé kolokvium se zabývalo vztahem literárního textu a textu filozofického. Zahájily je příspěvky Miroslava Marcelliho, Miroslava Petříčka a Daniely Hodrové. V pořadí třetí kolokvium se věnovalo styčným plochám mezi lingvistikou, sémiotikou a literární estetikou. Úvodní referáty přednesli Milan Jankovič, Marie Kubínová a Irena Vaňková. Čtvrté kolokvium se zaměřilo na mezioborově pojaté téma *Čára a linie ve výtvarném umění a literatuře*. S referáty vystoupili Miroslav Petříček, Lenka Bydžovská, Oldřich Král a Marie Langerová. Konečně páté, poslední kolokvium s tématem *Chůze*, z něhož v tomto čísle přinášíme přednášky Daniely Hodrové, Zdeňka Neubauera a Zdeňka Hrbaty a v následujícím čísle budeme publikovat příspěvek Romana Prahla a přepis závěrečné diskuze, proběhlo 18. října 2005, jako vždy v prostorách Lannovy vily v Praze.

Průběh kolokvií mimo jiné ukázal, že přinejmenším stejně důležitou roli jako jednotliví přednášející hrají v myšlenkové interakci i vnímaví a aktivně reagující posluchači. Jako pars pro toto lze jmenovat všechny diskuzní příspěvky Zdeňka Mathausera, o nichž lze říci, že ve svém úhrnu utvořily jakýsi průběžný paralelní text komentující a doplňující přednesené referáty.

mtn

chůze mezi hlavami

Daniela Hodrová

Hlavy na fasádách. Jsou vystaveny pohledu, ale přesto zapomenuty. Dávají se nám stejně jako kolemjdoucí, Druhý, kterého míjíme na ulici, jemuž jakoby mimoděk pohlédneme do tváře. Jsou výzvou ke čtení sebe samých, ke čtení domu, ke čtení toho, kdo na ně pohlédne. To, co se na první pohled zdá nahodilé, může být pochopeno jako součást smysluplné konstelace, ocitnout se v síti podivuhodných souvislostí. O tom, že setkání s Druhým v podobě bytostí, které míjíme při denní či noční cestě městem, při cestě všednodenní či sváteční, představuje událost, někdy velmi závažnou, není snad pochyb. Může se však stát neméně závažnou událostí setkání s tváří, která není živá a z valné části je i bez těla, s tímto dvojnásob jiným Druhým, protože nikdy nepromluví a zůstane tak navždy záhadou, čímsi nejistým, utkvělým mezi skutečností a snem, minulostí a přítomností? Může se stejně jako při setkání s živým Druhým na ulici stát také setkání s hlavou čnící z fasády činžovního domu postaveného někdy mezi lety 1890 a 1914 událostí, při které se *„otevírá nekonečno“* ? (Viz

..4

9 770862 657001

1 *Holanovská monografie Jiřího Opelíka nejenže si určitě zasluhuje alespoň dvojí čtení, zasluhuje si i dvojí čtení podrobné a nepovrchní, hloubavé. V tomto čísle* Tvaru *najdete na místě tradiční rubriky* Dvakrát *reflexi* Holanovských nápověd *od Karla Pioreckého. Na témže místě v čísle příštím najdete na totéž téma text Vladimíra Křivánka.*

HOLANOVSKÉ ODPOVĚDI

Vladimír Holan ke stému výročí svého narození nemohl dostat vhodnější dárek než knihu, která konečně přináší syntetičtější pohled na celek básníkova díla. Takto štědrým „gratulantem" se stal nestor české literární historie Jiří Opelík se svou nepatřičně skromně nazvanou monografií *Holanovské nápovědy*. Ještě vyšší lesk všemu dodala Cena F. X. Šaldy, kterou autor za tuto knihu obdržel.

Ze záložky střídmě vypravené knihy se dovídáme několik podstatných faktů: Opelíkova holanovská práce vznikla na popud prof. Urse Heftricha, který je iniciátorem vydání celého Holanova díla v německém překladu. A právě jako součást tohoto projektu vznikly Opelíkovy výklady k jednotlivým etapám ve vývoji poezie Vladimíra Holana. Opelík zde také upozorňuje, že zvolený přístup k literárněhistorickému zpracování Holanova díla byl pochopitelně ovlivněn představou německého adresáta, který nedisponuje znalostmi kontextu tak jako adresát český, před kterým nyní leží text monografie.

Přesto však můžeme vnímat *Holanovské nápovědy* také jako příspěvek do diskuze o psaní literárněhistorického textu, minimálně do diskuze nad dnes neprávem trochu upozaděným žánrem autorské monografie. Opelík ostatně přiznává, že k Holanovi přistoupil *„způsobem, jakým bych patrně psal i o jiných blízkých mi českých básnících"*. A že chce být kritikem v šaldovském smyslu, tedy tím, *„kdo umí lépe číst a lépe přečíst básníka než obyčejný čtenář"*.

Opelíkova monografie se podstatně liší od dvou dosud v Čechách vydaných knižních publikací o díle Vladimíra Holana. Přemysl Blažíček ve svých fenomenologicky založených studiích shrnutých do knihy *Sebeuvědomění poezie* (*Akcent*, Pardubice 1991) přinesl mnoho podstatných postřehů o poetice Holanovy poezie a načrtl možné cesty k její interpretaci i kritickému zhodnocení, ale v konečném důsledku sleduje cíle literárněteoretické (nic menšího než kritérium hodnoty básnického díla a samu povahu a smysl poezie) a Holanovo dílo tedy vnímá spíše jako příležitost k takto obecným zamyšlením. Zdeněk Kožmín ve své práci nazvané *Existencionalita* (2003) je naopak velmi konkrétní, soustředí se na jedinou Holanovu sbírku – formou interpretačních miniesejů nabízí vhledy do (téměř) všech básní sbírky *Předposlední*. Jak je jeho dobrým zvykem, brání se i zde předčasnému významovému uzavření interpretovaného textu v podobě obecného soudu, závěrečné generalizace se čtenář nedočká. Kožmín chce pouze přinést inspiraci *„pro další práci interpretovu"*. Podle názvu *Holanovské nápovědy* by se zdálo, že i Jiří Opelík je veden podobnou intencí. Opak je ovšem pravdou. Máme před sebou, jak již bylo řečeno, první pokus o syntetičtější pohled na Holanovo dílo.

Opelík si rozvrhl práci přísně chronologicky, kniha se skládá z osmi kapitol, v nichž se postupně a s důrazem na vnitřní vývoj pojednává o celém díle Vladimíra Holana. I když – říci *o celém díle* není vlastně tak úplně přesné. Opelík totiž do svého výkladu nezahrnuje Holanovu prvotinu *Blouznivý vějíř* (1926) ani básníkovu druhou knihu *Triumf smrti* (1930), která by si ovšem pozornost zasloužila už proto, že byla několikrát přepracována, a dává tedy dobrou příležitost sledovat formování autorovy rané poetiky. Opelík upozadění těchto dvou knih obhajuje tím, že Holan svou prvotinu zavrhl a *Triumf smrti* zařadil do pozdějších sebraných vydání své rané poezie jen ve značně redukované podobě. Méně citelná je marginalizace výkladu o knize básní v próze *Kolury* (1932) a sbírky *Bez názvu* (1963), jakož i o Holanově překladatelském díle.

Už toto rozhodnutí nepojednat o Holanem „zavržených" textech ukazuje na pozici, z níž Opelík bude básníkovo dílo sledovat. Nejčastěji totiž Holanův monografista nestojí na pozici čtenáře, který pečlivě pozoruje poetiku textu, nechává text na sebe působit, reflektuje efekt, který text na něj má, a na základě těchto pozorování a prožitků formuluje své interpretační soudy (takový je např. přístup Kožmínův). Opelík se daleko spíš snaží vžít do pozice autora, a z tohoto místa pozorovat básníkovo dílo – velmi často „rekonstruuje" hypotetické motivace, které Holana vedly k tomu či onomu způsobu psaní, k té či oné proměně poetiky (např. *„je zřejmé, že dějinné události 1938–1939 nastolily i pro lyrika obecně epickou situaci"*, s. 55; *„Holanovi se metrický verš v dané chvíli už asi vyžil, znovu a znovu prokazovaná virtuozita tvaru ho mohla začít nudit"*, s. 110; *„bylo patrně i pro Holana svůdné* [...] *opřít se o nejosobnější hru nejmilovanějšího básníka"*, s. 133; *„v autorově vědomí patrně soupeřilo zamýšlené poslední slovo s jeho bezprostředně předchozí a zároveň i vrcholnou skladbou Noc s Hamletem"*, s. 152). Tato zaměřenost se velmi dobře hodí k esejistickému stylu, jímž je monografie napsána, umožňuje monografistovi pohodlně vyprávět příběh Holanovy poezie jako kontinuum proměn autorské osobnosti, která se vždy jinak (ale v nejhlubší rovině stále stejně) otiskuje do tvářnosti díla. Ostatně sám autor monografie toto zaměření přiznává, když obhajuje chronologický přístup k Holanovu dílu: *„Chronologické hledisko má tu výhodu, že čtenáře přivádí ke společným, tj. nejhlubším zdrojům autorovy tvorby."* (s. 150) Zmíněné zaměření přináší však také nemalé riziko – interpretace často zůstává v rovině hypotéz, které se mnohdy tváří jako odhalení pravdy, ale ve skutečnosti je pouze nelze potvrdit ani vyvrátit. Opelík se ptá po zdrojích textu, po jeho minulosti, a už méně přijímá text (s Jankovičem řečeno) jako *„zdroj smyslu, jehož skutečnost se hledá a nalézá přímo v díle a v aktivitě tvaru se děje před našima očima"*.

Opelík skutečně nabízí (tak jak deklaruje na záložce) „pouze" svůj způsob čtení Holana, jenže podstatnou komponentou jeho interpretační strategie je odvážný sklon říkat, co to a to v básni znamená, jak to či ono Holan zamýšlel. Soustředí se tedy především na Holanovy texty, na jejich „život", který často spojuje s dobovými mimoliterárními okolnostmi. Někdy tak dochází k přímočarým absolutizacím: *„Kdo chce poznat, jaké kvality měl život v české zemi koncem čtyřicátých a v první polovině padesátých let, ať se ponoří do trojice uvedených Holanových titulů."* (s. 150) Mnohdy ovšem citelně chybí důkladnější zasazení Holanovy tvorby do kontextu soudobé české poezie, mělo by být na větší ploše popsáno jeho souznění s některými literárními proudy či skupinami (shody a odlišnosti s poetikou poetistů, básníků „času a ticha" v 30. letech, s tvorbou Skupiny 42, nevědomá blízkost s řadou ineditních textů v 50. letech, v kterých se svět polarizuje na protiklad já / my – oni, např. *Znamení moci* Jana Zahradníčka, atd.). Na základě Opelíkova výkladu by se mohlo zdát, že se Holanova poezie proměňovala jen ze sebe samé a z tlaku společenských okolností, jako by vývojové dění v české poezii šlo mimo ni.

Opelíkovo čtení Holana je značně (auto)biografické. Často nepochybuje, že Holan lyrickým subjektem, resp. tematizovanou postavou básníka *„myslí především sebe sama"* (s. 60). Mnohdy proto Opelík přenechává své interpretační úsilí Holanově poezii samotné – to když do svého textu vpouští větší množství citací Holanových veršů, v nichž lyrický subjekt do své sebereflexe zahrnuje i reflexi tvůrčího procesu. Tak například ve výkladu o sbírce *Vanutí* se dočteme, že *„báseň Strpení takto objasňuje autorovu metodu: Hledaje zářivé a přesné protivy..."* (s. 12n). Vůbec je pro Opelíkův esejistický přístup příznačné, že důsledně nerozlišuje mezi lyrickým subjektem básně a autorským subjektem (resp. empirickým autorem). V lyrickém subjektu vidí *„sebeprojekci autorovu"* (s. 67), a to i v případech, kdy se jedná o lyriku značně epizovanou (ve výkladu *Noci s Hamletem* se vychází z teze, že *„je jisto, že z Shakespearových velkých postav podobal se svým vnitřním ustrojením Holanovi zlomu čtyřicátých a padesátých let právě Hamlet"*). Nebere se tu v úvahu, že Holan vždy a nutně svůj lyrický subjekt někdy stylizuje, že od něj má tu větší, tu menší odstup a soudy o poezii pronášené ústy lyrického mluvčího nemusí být automaticky tou nejvýstižnější charakteristikou básníkovy tvorby, mohou být vyslovením plánů či přání, které se s realitou díla mohou míjet, resp. značně redukovat významový potenciál básně.

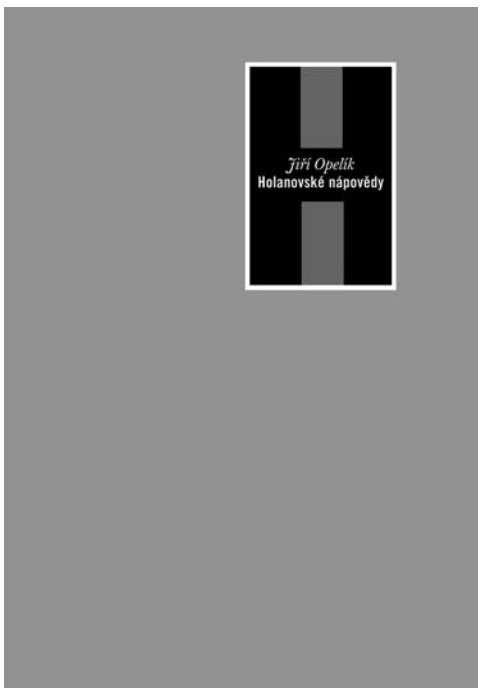
Opelík má vůbec tendenci Holanův text často značně nedourčený (ba nedourčitelný) významově uzavírat. Například známá Holanova apostrofa *„Mlčím vás, jabloně!"* (s. 11) se interpretovi zdá pouze zdánlivě nesrozumitelná: *„Holanova deformace označuje jeho* (stavu, pozn. K. P.) *násilnou změnu zaviněnou aktivitou určitého původce."* (s. 11) Opelík se ptá (a zdaleka nejen u sbírky *Vanutí*), co verš či menší strukturní jednotky označují, chce jim přidělit označované, což je v případě Holanovy hermetické lyriky (a lyriky vůbec) často problematické. Jiným příkladem může být tvrzení: *„Kameni, přicházíš... znamená příchod tvrdých časů."* (s. 22) Opelík se mnohdy snaží odpovědět na otázku, co Holanův často enigmatický básnický obraz znamená – holanovské nápovědy se pak mění v holanovské odpovědi.

Pro Opelíkovu práci je také charakteristické, že se v ní nesledují proměny jednoho strukturního prvku (či několika vybraných), pozornost je zaměřena vždy k těm kvalitám Holanovy poezie, které jsou v tom kterém období či u té které sbírky nápadné, které trčí ze struktury textů a chtějí být pozorovány. (Zde je autor *Holanovských nápověd* opět v příkrém protikladu k přístupu Zdeňka Kožmína, k přístupu založenému na jednoduchém a pravidelném střídání citace a interpretačního komentáře k ní, tedy na maximální dostředivosti a soustředěnosti.) Opelík se tedy střídavě, ale vždy velmi přesně a pro dílčí výklad funkčně zabývá povahou Holanovy obraznosti, strofiky, rýmových schémat, metra, vícejazyčnosti, postav... Často se spokojí s motivickým a tematologickým pozorováním.

Posledně jmenované zaměření interpretovy pozornosti je ovšem v Holanově případě poněkud zrádné, přivádí Opelíka ke kontroverzním závěrům, jako např., že *„Noc s Hamletem je erotická báseň obroubená dalšími tématy"*. (s. 139) Holana zajímají především vztahy, nikoli tedy primárně tematizované jevy, ale vztahy mezi nimi, vztahy, které začasté mají povahu rozporů, opozic, paradoxů. Z takto složitého přediva motivů lze ovšem jen těžko vyabstrahovat ucelenější charakteristiku některého z motivických okruhů, aniž by došlo k jistému zkreslení právě tím, že motiv vyjmu z vazeb, do nichž byl básní zasazen. Holanova poezie nebývá výpovědí na nějaké téma – ne snad že by téma bylo lhostejné, ale primárně jde vždy spíš o úhel pohledu, který se prostřednictvím výpovědi lyrického mluvčího má přenést na čtenáře, o záhadnou, nepřehlednou a vnitřně rozpornou vztahovost, do níž jsme zasazeni a která je tak blízko, že ji nevidíme, až teprve báseň nám ji ukazuje.

Představa o Holanově zaměření na téma vede interpreta v kapitole pojednávající o básníkově tvorbě z válečných let k diskutabilnímu alegorickému čtení – o *Prvním testamentu*, *Terezce Planetové* a *Cestě mraku* Opelík soudí, že *„doba přispěla k jejich vzniku více, než dnes tušíme"*. (s. 56) Tato premisa stojí za tvrzením, že v *Prvním testamentu „výčet symbolicky pojmenovaných železničních stanic* (...) *rekapituluje jednotlivé fáze posledních českých dějin: po darmém těšení se (Těšín) na zásah spojenců následuje ztráta střechy nad hlavou (Pustý krov) v obsazeném pohraničí, útěcha (Outěchovice) vkládaná aspoň do zmenšené, ožebračené země, zhroucení budovy (Hrádek větrů) samostatného státu a nakonec aspoň provizorní oprava (Záplatov) potrhaného zevnějšku vlasti"*. (s. 56n) Domněnka, že Holanovi šlo tak hodně o to, aby cenzurním sítem protlačil šifrovaná, protože jinak nepublikovatelná sdělení, je ještě o něco nepravděpodobnější v Opelíkově výkladu známé Holanovy zaumné básně *Modlitba kamene*, v níž se vyskytuje jediné srozumitelné slovo – ruské „voskresajet" (vstává z mrtvých, okřívá), což pro monografistu znamená, že *„Modlitba kamene mohla být zamýšlena jako skrytě oslavná báseň na zásadní obrat ve válce. (Třebas po Stalingradu začátkem roku 1943?)"* (s. 86)

Zároveň jsou však Opelíkovy výklady o Holanově poezii ze 40. let jádrem toho nejcennějšího, co kniha *Holanovské nápovědy* přináší – a sice syntetizujícího pohledu na Holana jako představitele existencialistické poezie. Opelík se tak zapojuje do úvah o literárním existencialismu, který se stal hlavním tématem čísla 6/2003 časopisu *Česká literatura* (byla zde publikována anketa na toto téma) a jenž se dočkal zatím nejucelenějšího zpracování v knize *Existencialisté* Vladimíra Papouška. Opelík stojí se svým pojetím Holana v opozici k těm, kteří přijímají názor J.-P. Sartra, že existencialismus je literárně možný pouze v próze a v dramatu. Monografista staví na myšlence V. Černého, že *„existenciální umění vyvinulo se rovnoběžně a bez vědomí o sobě ve Francii i v Čechách, u nás v lecčems vyhraněněji pro zvláštní pregnantnost a bolestnost zdejší situace"*. (s. 75) Za specifikum českého literárního existencialismu považuje Opelík také právě to, že se u nás *„existencialismus vyžil především v poezii"*. (s. 76) Holana odmítá počítat pouze mezi *„bezprostřední předchůdce a básnické učitele ‚existencialistů'"* (V. Černý), ale má za to, že Holan sám byl *„existencialistický básník, jeden z prvních a zároveň nejpřednějších"*. (s. 76) Existencialismus do Holanovy poezie pronikl – podle Opelíka – spolu s epizací jeho poezie a objektivizujícím, analytickým pohledem na mezní situace člověka. Opelík svůj výklad Holanova existencialismu zakládá na interpretaci tří výše zmíněných básnických povídek ze 40. let. Postavy těchto básní vnímá nejen jako individuality, ale zároveň má za to, že představují člověka jako takového, člověka s jeho osudem, nahou existencí a vnitřní osamělostí. Jsou to postavy, které nedokáží definitivně prolomit bariéry k ostatním lidem, v básních vystupují často v roli hosta – což pro interpreta *„symbolizuje metafyzické hostování člověka na zemi"*. (s. 78) V Holanově lyrice z téže doby je podle Opelíka *„existenciální vzorec"* (s. 79) naplňován především motivickými okruhy samoty a úzkosti, ale především motivem zdi, *„symbolizující danost vzájemné izolace lidské"*. A v tomto duchu se k existenciálnímu charakteru Holanovy poezie autor monografie vrací i v následujících výkladech o pozdější básníkově tvorbě.



Opelíkova monografie je podstatným krokem na cestě ke smyslu díla, které – podobně jako dílo Máchovo nebo Březinovo – nepřestane provokovat k novým a novým interpretacím a zároveň nepřestane budit dojem, že nám vždy nakonec uniká. *Holanovské nápovědy* budou dobrým společníkem pro toho, kdo pročítá Holanovu poezii a nechce vést dialog pouze s ní samou, ale také s jednou z možných podob jejího výkladu. Mohly být ovšem také něčím víc, mohly být partnerem i pro ty, kteří se Holanovým dílem chtějí zabývat důkladněji, studijně – to by však v knize nesměl chybět alespoň seznam citované a použité literatury a místo bibliografických odkazů by se nemohla objevovat formulka *„jak napsal jeden dobový kritik"*. Pro německého čtenáře vskutku přesné odkazy na dobovou recepci Holanova díla smysl nemají, pro české vydání by ale bylo bývalo šťastnější je doplnit.

Prostor pro budoucí holanovské monografisty tedy zůstává nadále do široka otevřený – nejen přesná bibliografická práce, ale také důkladnější kontextualizace Holanova díla a teoretičtější uchopení (nejen) holanovského básnického existencialismu jsou úkoly, kterým se napříště bude možné jen stěží vyhnout.

Karel Piorecký

Tož nevím, proč právě já vždycky narazím na knížku o tom, jak někdo chce utéct někam mezi východňáry, kde mu jako bude fakt blaze, neboť tam na „podhorských stráních voní citronově mateřídouška a z nekonečných lesů houby a pryskyřice“. Tož po tomhle minule jel ten umanutý cigán a včil zase ta robka ze Strakonic, aj když tentokrát se mi to lúbilo o něco víc, protože ten útěk na východ tu byl až na konci a jen na chvílu.

Abyste tomu pochopili, tu Noskovej knížku si kúpila Karmen, jako malá Pochylá, to je kámoška od Adély, jako našej dcérky. Ona se nechala nachytat na to, že na futrále tej knížky byla barevná fotka z jakéhosi filmového šunta, prý z toho muzikála o rebeloch, co ho nakrútili, že jako si takto představujú zlatá šedesátá. Pak ale ta Karmen Pochylá zjistila, že tam o tom muzikálovi není nic a tož tu knížku šúpla Adéle k Vánocám, protože to o nás v Hradišťu už vědijú všici, že jsme divná familija, poněvadž knížky čteme. A Adéla hned za mnú, že jako chce o tej Noskovej napsat do Tvara, poněvadž se s ňú cítí tak nějak blízká, poněvadž aj ona prožívá némlich ty samé pocity a tak. Tož to víte, že jsem byl hned celý ostražitý: vždycky jsem ju musel do psaní nutit, nakazovat a včil takovej ochoty! A tož jsem si tu knížku přečétl sám. A opravdu nechápu, proč se do toho ta Adéla tak vžívá, když je to o úplně jinej rodině a jiném městě a navíc se to odehrává za bolševika, kdy bylo všecko úplně jiné, poněvadž to bylo třídně podmíněné, že jako to stálo za hovno. Ale přesto jsem se rozhodl, že vám o tej Noskovej knížce raději napíši sám, jednak že je to knížka pěkná a jednak že já su člověk zkušený, co ju dokáže ocenit, a ne jako nějaká hlúpá mladá děvčica, co by v tom hledala jen jakési divné súvislosti a nechápala ten správný kontext a Růžena, jako ta moja, by se pak mohla zlobit, kdyby se v tom jejím psaní poznala.

Abyste tomu pochopili, ona ta Noskovej knížka to sú takové vzpomínky, jak to bylo a co si ta autorka mosela protrpět. Ono je to pěkně a chytro sepsané a dobře se to čte, poněvadž je z toho vidět, že autorka píše o tom, co dobře zná a co ju dlúho sralo a sere dodnes, takže do toho dává celú svoju dušu a spústu chytrých slov a snaží se, že aby to nebylo takové to babské psaní a mělo to švih a ten nadhled. Jen ke koncu jsem byl už nějaký unavený, nebo tam na mňa těch chytrých slov, co měly být myšlenkú, bylo nějak příliš mnoho. Ale to nevadí, to možete klidně přeskakovat, jako já.

Hlavní hrdinkú tej knížky je taková robka, co asi bude jako ta Nosková, aj když se jmenuje jináč, a ta robka se narodila do špatnej doby a špatnej rodiny. Ona túžila po svobodě, po vzletu, po básňách a po velkých ludoch a velkých myšlenkách, po velkém městě a po stúdijách filozofije nebo umění, neboť byla úplně hotová z jakéhosi Šopenhauera a Ferlindžetyho. Jenže osud jej to nedopřál a místo toho mosela žít za bolševika, a to navíc od narození až do dvaceti na malém českém městě, ve Strakonicách, a to navíc v rodině pobúchaných hulvátů, dělňasú a nadšených komunistú, primitivú, kteří jej ani neřekli, jak je to blbé žít za bolševika, ve Strakonicách a v takovejto rodině. Ale co mohla dělat? Brala, co život dal, a žila v tom. Jen si tak postupně sama vyzkúmala, že se narodila do špatného světa a ve špatnú chvílu a že patří jinam. Přišla na to skoro sama, jen jej v tom trochu pomohli nějací kluci, co po něj jeli.

Nejlepší na tej Noskovej je, že to sice píše jako roba, co ju před zrcadlem moc zajímá, jak velké je má a co to dělá s chlapama, ale na druhú stranu není taková fenymistka jako Růžena, to je ta moja. Ta totiž tvrdí, že všecky roby se rodijú do špatného světa, který je svět chlapů a jen pro chlapy, což se mosí změnit. Kdežto ta Nosková pěkně s ironyjú ukazuje, že chyba našeho světa je v tom, že mu už včil šéfujú jenom roby, které si s chlapama robijú, co chtějú. No, s babičkú to podle něj ešče šlo, ta sice byla též sprostá a mávala s dědú, jak potřebovala, ale na druhej straně byla aj pracovitá a za tu robku všecko urobila, takže ona mohla utíkat do hospod a snít o tom Ferlindžetym. Zato matka, matka, to byla pěkná satoryja! Úplně trapná a despotická a hýsterická roba, co vůbec nechápala něžné vzlety dívčí duše a měla všecko pěkně pod svojú odpornú knutú – aj svojeho bachratého muža, co sice uměl fajnovo chodit po rukách, ale jináč to byl úplná bačkora, takže ani nevadilo, že to byl jen otčím, a ne opravdový tata..

Tož to se nemožete divit, že když svobodomyslná děvčica vyrůstá v takovýchto poměroch, tož z toho babského světa mosí ven, za tú svobodú a za chlapama. A zkúšá to všelijak, ať už přes poeziju s vojákama, nebo též tak, že chce svobodně spávat se správnýma a mužnýma mužama. Jenže sežeňte takového chlapa uprostřed šedesátých let někde ve Strakonicách! A tož bere alespoň ty, co se namanú, a příležitostně trochu jebe s všelijakýma pazgřivcama, protože sú ta šedesátá léta a měla by zuřit ta seksuálná revolucija. A jak jinak se vzbúřit proti pokryteckej a nic nechápavej mamě, co ani není mama, ale jen Zploditelka, a vzteká se, když děvčica nespává doma, neboť si myslí, že to má jen na to, aby se dobře vdala a natrvalo vypadla z baráka? Však každý chlap je lepší než ty hnusné mamy, co všecko řidijú a do všeho kafrajú a člověka svobodně žit nenechajú, že z toho nakonec ta děvčica mosí aj na chvílu utéct symulýrovat na psychyatriju, jako do blázinca, že aby se z toho nezbláznila.

A též se nemožete divit, že ta búřící se robka furt sní o opravdovém muži, tedy o svojem tatovi, co je nemlich stejný jako ona, a který tu strašnú mamu kdysi v Strakonicách omámil, oplodnil, ba si ju aj na chvílu za ženu pobral, ale pak svobodně zmizol kamsi na rodné východní Slovensko počínat s jinýma robama další děcka, poněvadž takoví sú praví chlapi. A tak se ta robka ve vzpomínkách vrací k momentu, kdy ju ešče jako malé děcko chtěl ten tata na to Slovensko unést, jenže je chytli už v Praze a ju zase postrkom vrátili do těch strašných Strakonic k tej příšernej Zploditelce. Čímž patrně přišla o ten pravý život mezi pravými Východňáry, a mosela žit ten svůj cizí hnusný život s matkú.

A tož se potom nemožete divit, že jak tu děvčicu pustijú z blázinca, tož honem rychlo na dráhu a na to Slovensko, že aby viděla, jak se tam mohla mět, kdyby se ten únos povédl. Když pak vidí, jak „na podhorských stráních voní citronově mateřídouška a z nekonečných lesů houby a pryskyřice“, tož se jej tam lúbí, súčasně se jej ale zdá, že ten východní život též není nic moc a pro ňu asi není. A tož váhá a na koncu se rozhoduje, estli má odjet, nebo natrvalo zostat.

Jurá Juráňú, toho znáte, to je můj přítel, a Růžena ho též zná, tož Jura tvrdí – on to prý našel kdesi na internetu –, že existuje aj první podoba toho romána, a tu že si prý Nosková vydala sama, a z něj je prý sakramentsky jasné, že mezi těma Východňárama nehodlala zkysnút, ale že furt chtěla jen do opravdového světa, to je do Prahy. A Jura si myslí, že prý teprve redaktorové tohoto druhého vydání chtěli ten román vylepšit nejen tú hnusnú obálkú, co se má lúbit ludom, ale aj otevřeným koncom, co se má lúbit kritice, protože tak se to prý na hodnotnú literaturu sluší, že aby všichni váhavci na koncu chvílu váhali mezi zkaženým západom a východom, kde je ten pravý řád věcí. Pravému uměleckému čtenářovi totiž prý vadí, když si po přečtení knihy je jistý tím, čím si je jistý autor, a proto autor mosí dělat, že si je aspoň trochu nejistý.

Jura má asi pravdu, protože v poznámce k tej knize je Noskovú napsané, že kus texta z toho prvního vydání schovala do pokračování, které včil píše. A to asi bude, hádám, o tom, že a jak to bylo v tej Praze, kam posléze před svojú mamú utékla a kde žije dodnes. Estli bude ta knížka aspoň tak dobrá jako tato, tož si ju nenechte ujít. Poznáte ju snadno: ten idiot nakladatel dá na obálku obrázek z filmu Stárvors nebo možná z Majora Zemana. Že aby to ludí chytlo.

JEDNA OTÁZKA PRO JANA BAŽANTA

Stál jste u zrodu *Literárně-psychologického semináře* a nyní se podílíte na jeho organizování. Co seminář nabízí svým návštěvníkům?

Literárně-psychologický seminář vznikl jako výběrová přednáška Katedry psychologie FF UK. Na podzim roku 2004 jsem začal organizovat různé semináře vedené studenty pro studenty nejen z uvedené katedry. Hlavní myšlenkou projektu bylo oživit výuku zavedením nových témat. Se zahájením letního semestru roku 2005 jsem otevřel seminář s názvem *Psychologický rozbor básní*. Metodou nabalování autorů přes známé známých se mi podařilo pozvat k účasti např. Jaromíra F. Typlta, Miroslava Huptycha či Boženu Správcovou. Oslovil jsem i mnohé jiné. Zajímal jsem se rovněž o okrajová témata, jako jsou básně na internetu nebo tvorba lidí s psychotickým onemocněním (např. Hany Fouskové). Kromě toho jsem poznal i Josefa Straku, původně jednoho z hostů, se kterým jsme v zimním semestru 2005 rozšířili záběr témat. Předzvěstí změny byla i závěrečná přednáška doc. Jiřího Šípka o moderním dramatu. Seminář jsme přejmenovali na *LPS* a mezi vystupujícími přibyli prozaici – Petr P. Payne, Václav Kahuda. O současném alternativním divadle diskutoval Jiří Adámek. Kritici Vladimír Novotný a Miroslav Chocholatý přednášeli o tendencích současné prózy a poezie. Neopominuli jsme ani původní záměr zvát básníky – Petra Borkovce, Radka Fridricha, Jiřího Kotena, Tomáše T. Kůse či Jana Sojku.

Idea semináře získala nový rozměr setkávání se s poetikou daného autora a jeho příběhem psaní. Autoři mají značnou volnost v uspořádání vlastního průběhu semináře, i když nejčastěji volí formu autorského čtení textů a následné diskuze. V jejím rámci se studenti mohou dobírat hlubších psychologických rovin autorovy poetiky a jeho tvůrčích záměrů. Dnes se semináře zúčastňují i lidé z oblastí nesouvisejících přímo s psychologií. Vážíme si jich, protože obohacují rozhovory o jiné pohledy.

Seminář bude pokračovat i v následujícím semestru každou středu večer na katedře psychologie. Pozvání přijali Kateřina Kováčová, Martin Švanda, Martin Fibiger a další, jednáme i s polským autorem Walterem Sobchakem.

foto archiv J. B.

miš

S ÚCTOU

PŘEŽVÝKANÝ DAHL. Poněkud zbytečně vyšla kniha Roalda Dahla *Příběhy nečekaných konců* (*Volvox Globator*, 2005, překlad Richard Müller). Proč zbytečně? Poněvadž nový je na ní vlastně jen titul. Nu a pak překlad, ovšem, ale... Ten předchozí od Jaroslava Kořána (*Devětadvacet políbení Roalda Dahla*. *Melantrich*, 1992) byl přinejmenším stejně kvalitní, ne-li pěknější. Tak proč někdo znovu překládá už známých 16 povídek? Proč přežvykuje tyto (a ne jen jednou) u nás už vydané prózy? Kopa dalších Dahlových děl přitom leží nepřevedena ladem. Proč? Toť otázka, a k ní připojme i hezky tržní šalamounství nakonec: Oni té knížce pro jistotu neudělali obsah. ***if***

PEN, LN A INSPEKTOR TRACHTA. Dlouholetému, dnes však již odstupujícímu předsedovi českého PEN klubu Jiřímu Stránskému byla 24. 1. 2006 předána Cena Karla Čapka, kterou ob rok uděluje český PEN klub. V rozhovoru s laureátem (v *Lidových novinách* z téhož dne) značka *oh* mj. vyjádřila tuto úvahu: *„Může to vypadat, že cenu dostáváte jakožto předseda českého PEN klubu na odchodnou...“* Hádanka pro čtenáře *Tvaru*: Odpověděl Stránský, že Čapkovu cenu skutečně dostal na odchodnou? Jako nápověda může posloužit Smoljakova a Svěrákova hra *Vražda v salonním kupé,* v níž postava inspektora Trachty odkazuje na svou knihu *Zbytečné otázky v kriminalistice.* ***uoaa***

LIDÉ JAKO HRUŠKA. *Protimluv* je sympatická *revue pro kulturu* vydávaná v Ostravě a kromě hudby, divadla, architektury a dalších oborů se věnuje též literatuře, a to jak překladové, tak české, publikuje i recenze a literárněhistorické studie. Dvojčíslo 3–4/2005 přineslo mj. článek Petra Hrušky týkající se situace poezie v 90. letech 20. století, a je to přesné, hutné, výstižné, jak je ostatně pro Hruškovo psaní typické. A navíc je to pravda – žádný odulý demokratismus s hubou umaštěnou od placatostí, že jako každý ať si říká co chce. Jistě, ať tedy říká, ale naštěstí jsou zde ještě lidé jako Hruška. ***uoaa***

BYL ČAS. Hlavní město Praha dne 10. 1. 2006 rozhodlo, že za půldvaatřicátého milionu korun prodá Národní knihovně pozemky v sedmém pražském obvodu – na Letné. *Tvar* gratuluje Národní knihovně a pražským čtenářům – byl čas. V nových studovnách už snad na člověka nebude padat strach. Jen doufáme, že po zaplacení sumičky zbude Knihovně na stavební práce a že se dožijem. ***g***

1...

chůze mezi hlavami

Daniela Hodrová

foto Daniela Hodrová

Emmanuel Lévinas: *Totalita a nekonečno. Esej o exterioritě,* OIKOYMENH 1997, přel. Miroslav Petříček a Jan Sokol.) Platí také v souvislosti s tváří na fasádě to, co řekl filozof v souvislosti s tváří živého Druhého, totiž že *„vidět tvář znamená mluvit o světě“* (Lévinas)? Pokusím se na to odpovědět.

Patrně by bylo možné systematicky zmapovat pražské čtvrti, v nichž domy z oné zmíněné doby stojí (já jsem se prozatím pohybovala převážně jen ve svém okolí, tedy na Vinohradech a na Žižkově), a vytvořit typologii, která by navázala na pasáže z Wittlichovy *Secese* a Vlčkovy *Prahy 1900*. O to se mi však nejedná. A nejde mi tak docela ani o to podniknout svou iniciační cestu, obdobnou té, kterou popisuje Martin Stejskal ve své knize *Praga Hermetica*, i když také moje cesta – moje cesty – nesporně byly a jsou v určitém smyslu cestami iniciačními. Na cestě chodce, který zdvihne oči od chodníku nebo od mimojdoucích vzhůru, na fasády domů (obvykle mu přitom pouhý zrak nestačí, musí být vybaven dalekohledem nebo fotoaparátem s dostatečně velkým zoomem), se hlavy vynořují ve sledu, který určuje obvyklá cesta nebo procházka, při níž bloumá, obchází, opisuje smyčky nebo kruh kolem svého bydliště. Každá taková cesta je vlastně svého druhu jedinečným textem – textem, jenž je tvořen nejen sledem míst propojených chůzí, ale právě i sledem konkrétních okamžiků, ve kterých tu či onu hlavu spatřil, sledem, jenž chodci podobně jako kniha *I-ťing* může poskytnout (mnohoznačnou) odpověď na důležitou otázku, orientovat ho v jeho momentální životní situaci. Fotoaparát pak umožní tento jedinečný sled, tyto sledy zachytit, a tak zprostředkovat i ostatním. Teprve když jsem psala tento text, uvědomila jsem si, že spíš než Stejskalově iniciační cestě z knihy *Praga Hermetica* podobají se mé cesty oné sérii snímků, na kterých Stejskal zachytil proměňující se sestavu drobných objektů na desce kanálu a které vyložil jako svého druhu horoskopy, analogie událostí, jež Prahu potkaly v období mezi říjnem 1998 a zářím 1999 (kapitola se jmenuje Kronika /Prahy/ z konce tisíciletí a je součástí knihy *Cesty za hvězdou* z roku 2001).

Tváře, které jsem míjela od srpna tohoto roku, roku pro mě tíživého, ožívaly pod mým pohledem, díky zoomu-protéze oka se probouzely ze svého kamenného, či lépe štukového spánku. Dřív o nich věděl jen štukatér, architekt, stavebník, majitel, zřídka obyvatel. Ani dnes obyvatelé o těchto tvářích, umístěných někdy ve značné výši, vesměs nevědí, a to dokonce ani tehdy, když se tvář nalézá přímo nad vchodem do jejich domu. Nevědí? Jejich nevědomí o nich nepochybně ví a dávno s nimi navázalo vztah. Jaký vztah?

Zadíváme-li se do těch tváří, upoutá nás asi jeden moment. Ačkoli se jedná o obvyklou výzdobu secesního domu, která byla do značné míry sériové výroby (varieta hlav – kunsthistorik by řekl *maskaronů* – je ovšem tak velká, že teprve při několikeré cestě jsem zaznamenala opakující se tváře), vypovídají tváře o vypjatých emocích. Ty dvě, které jsem spatřila jako první – přímo proti stanici tramvaje na náměstí Jiřího z Poděbrad – jako by volaly o pomoc. Zející ústa prozrazují hluboký žal nebo úzkost. Věru podivná výzdoba! Přitom jsou umístěny vysoko nad ulicí – ve výši třetího patra. Zdvojení je diktováno symetrií podle osy domu, ale zároveň posiluje naléhavost volání – volání odkudsi z hlubiny nevědomí, v němž tane nevypovězený, svinutý příběh. Jako by toto zdvojení souviselo s momentem vynořování, odvíjení tohoto příběhu kdesi na prahu vědomí (pro tuto fázi, tj. pro přechod přes práh vědomí, je podle jungiánů charakteristická reduplikace) – mého vědomí nebo kohokoli jiného, kdo se jim při čekání na tramvaj do tváří zadívá. Sám pohled je způsobem, který je svým způsobem „vysvobozuje“ ze zakletí, ovšem toliko domněle, iluzorně, sejmout zakletí by pro ně i pro diváka mohlo totiž být osudné, divákův pohled *vypráví* jejich příběh, jeden z možných příběhů (stejně jako fotografický snímek), jeho pohled je způsobem dialogu, jehož jako by se tváře mocně dožadovaly.

Tyto tváře jsou nepochybně zakotveny ve výtvarné tradici. U některých z nich – u „gorgonovitých“, děsících tváří zejména mužských maskaronů – lze tuto tradici vysledovat až k apotropaickým hlavám nad vchody antických domů a nad patníky cest („hermovky“), k maskám z obřadů spjatých s vegetativním mýtem, k maskám divadelním, pohřebním, k podobám domácích bůžků. Jindy jejich tradice sahá k bizarním středověkým ozdobám chrámů a figurám z okrajů iluminovaných rukopisů – k drakům, netopýrům, „zeleným“ či „divým mužům“ s tváří vyvěrající z listu, s ústy uzamčenými stvolem, k histrionům a šaškům. Na rozdíl od figur ze středověkých rukopisů, v nichž fantastika jdoucí z antiky bují takřka bez omezení, je fantastika hlav na fasádách činžovních domů tu víc, tu méně měšťansky umírněná, avšak magická moc těchto bytostí půl lidských, půl zvířecích, v antice ještě nepochybná, se kupodivu ani z nich zcela nevytrácí, ba dokonce pro toho, kdo se jim zadívá do tváře, je jejich výpověď v kontextu domu, který má být útulným a důvěrným obydlím, o to víc znepokojivá a záhadná. Přes zakotvenost v tradicích (další, neméně bohatá tradice pojí některé z hlav s barokními a klasicistními nymfami a rokokovými andílky) mají všechny nebo téměř všechny tyto tváře individuální rysy, působí často dojmem portrétu umělcovy milé, dítka domácího pána, živých nebo mrtvých. Nemají-li jedinečné rysy a priori, tedy jich nabývají díky času, patině, osvětlení, roční době, barvě fasády. Kolem jdoucí divák vnímá, čte (podvědomě) příběh dávné bytosti, vepsaný do jediného, nicméně výmluvného, byť ne vždy jednoznačného výrazu její tváře. Hlava a výraz tváře jsou vlastně v konfliktu s fasádou, s její pravidelně rozčleněnou, geometricky pojednanou plochou, z níž někdy doslova vyhřezají jako přírodní útvary, podivuhodné plodnice domovní houby. Jindy to vypadá, jako by byly do omítky zality skutečné hlavy nebo posmrtné masky (typ spící krasavice, „utonulé“ se zavřenýma očima) nebo jako trofeje, skalpy, fetiše a totemy, magické objekty vyznavačů keltského kultu hlav. Tento dojem je umocňován jejich frontalitou a strnulostí. Jen málokterá z hlav je líbivá, potěší oko, ale zároveň je nudná, většina zneklidňuje podivnou ambivalencí: některé vyhrožují, varují, jiné se vysmívají, šklebí, další jsou staženy trýzní, některé se záhadně usmívají. Je to muž nebo žena, anebo androgyn? Je to člověk nebo zvíře, nebo božstvo, anděl nebo démon? Vábí takřka milostným výrazem nebo rozevírají chřtán, hrozí tesáky, vyplazeným jazykem. Téměř všechny vypovídají o „nemoci“, o jakési „nouzi“, o „problému“. A právě proto, zadíváme-li se do nich, můžeme být jimi zasaženi, ne-li přímo uhranuti.

Hlavy na fasádách patří k historizujícím slohům a secesi a kunsthistorici mluví o jejich literárnosti, jindy o jejich teatrálnosti. Teatrálnost, scéničnost souvisí s dramatickou mimikou obličeje, ale často i s jejich umístěním – netopýr se skrývá pod „kulisou“ arkýře, drak je vtisknut do růžku, šašek proplétá zdí ruku, jíž ukazuje sám na sebe. V jakém smyslu jsou však výrazem literárnosti? Skrytým příběhem, který můžeme, ba *máme* vyprávět? Příběhem jejich, příběhem domu, města, ale také příběhem *naším*, který spolu s pohledem na ně vstupuje do hry, neboť chůze mezi hlavami je chůzí našeho života. Pozoruhodné je, že ačkoli jsou tyto hlavy dílem různých umělců, dnes už vesměs anonymních, a vznikaly na objednávku různých jedinců, jejich výpověď se ukazuje podivuhodně celistvá. Ani divákovi snímků celkem nahodile vybraných z rozsáhlého souboru asi neunikne, že před ním defilují hlavy patřící k jedinému světu, že reprezentují onen alchymisticko-jungovský „unus mundus“ našeho kolektivního nevědomí nebo sféry na plynulé hranici mezi nevědomím a vědomím. Skrze hlavy promlouvají k chodci – v nejrůznějším pořadí, jak se jeho pohledu právě namanou, – obecně lidská traumata, město mu prostřednictvím hlav vypráví archetypální příběhy, vlastně příběh jediný, niterný, hlubinný, příběh, který se odvíjí (ponejvíce) pod hladinou vědomí, kdesi mezi nevědomím a vědomím. Jako ve snu či jako v pouťovém zámku hrůzy se před žasnoucím zrakem chodce vynořují následující archetypální postavy: hero (někdy jako androgynní jinoch), strážce prahu (v podobě lva s lidskou tváří, divého muže), průvodce (v podobě „herma-merkura“, psychopompa), božstva (v podobě „dionýsa“, „pana“, fauna, satyra, démona), panna (v podobě „spící“ nebo mrtvé krásky, „utonulé“, rybí), dítě (také jako hrající si andílek), moudrý stařec (v podobě „filozofa“ s vousem nebo poustevníka s lucernou), šašek či šibal, blázen... V této řadě, či spíš kruhu, protože typy do sebe plynule přecházejí, mají své místo také různá, rovněž archetypální zvířata, nejčastěji lev, netopýr, dravec, drak, ale i kozel, beránek či delfín. Často jsou zachycena ve stavu metamorfózy (lev s lidskou tváří), což prozrazuje, že jsou de facto zosobněnými aspekty lidských postav.

Když před mýma užaslýma očima tento soubor postupně vyvstával, uvědomila jsem si náhle, že jednu postavu v něm postrádám a že bez ní by soubor zůstal neúplný. Nebo jsem se jen špatně dívala? Ovšem že jsem se špatně dívala! Velká Matka má podobu Panny Marie s dítětem a v tom případě jí patří na fasádě ústřední místo (soška ve výklenku, jindy jako obraz), častěji však má podobu ženy s korunou či čelenkou, někdy je líbivá, jindy má rysy fatální ženy. Tou je i královna „bojující“ na fasádě domu stojícího na rohu Velehradské a Ondříčkovy ulice – Matka (Panna Maria?) třímá jako valkýra meč! Postava Velké Matky se svérázným způsobem skrývá také v jedné zvířecí podobě – v žábě, ačkoli se na první pohled může zdát, že se jedná jen o rozmarnou hříčku štukatéra. Žába či ropucha, žabka-carevna (s korunkou), tato typická zakletá a zároveň ambivalentní postava z pohádek se objevuje i na fasádách. Ropucha odkazuje k temnému, strašnému aspektu Velké Matky, k uteru, mateřskému klínu, zelená barva žáby prozrazuje sepětí s vegetativním cyklem, jehož obrazem jsou žabí metamorfózy, které zjevně inspirovaly pohádkový motiv proměny dívky v žábu a žáby v dívku (princeznu, carevnu). Do této chvíle jsem našla dvě. Zdaleka nejčastěji má však Velká Matka podobu bohyně plodnosti, sedící se snopem klasů, s granátovými jablky, s rohem hojnosti na klíně – město, na přelomu století zdůrazňující svou sekulárnost, světskost, se ve své ikonografii uchylovalo k archaické, pohanské symbolice, kterou nevnímalo jako religiózní.

O tom, že jsou hlavy, případně figury na fasádách obrazy-postavami z nevědomí a ze světa mýtu (tyto sféry spolu vnitřně souvisejí), svědčí mimo jiné právě jejich ambivalentnost a polymorfnost, ony už zmíněné časté polozvířecí nebo polorostlinné rysy – rohy nebo růžky či vlasy vyčesané na způsob růžků, koruna či čelenka, ornamentálně stylizovaná mušle jako zviditelněná aura, listy, z nichž vyvěrá nebo do nichž přechází tvář, vyceněné tesáky. Postavy přecházejí jedna v druhou: lev má rysy starce, stařec je mudrcem i šaškem, šibalem, dionýsem, démonem. Jinoch je héroem i amorem i hermem-psychopompem, průvodcem do zásvětí, dívka má někdy rysy jinocha s leonardovsky záhadným úsměvem. Pohybujeme se v kruhu metamorfóz či kontaminací, archetypálního, nevědomého „morfingu“. Také kontaminace jsou pro „unus mundus“ nevědomí, o němž už byla řeč, charakteristické. Mezi jednotlivými prvky tváří a jejich podobami patří zvláštní místo ústům – *zejícím* ústům. Zející ústa, charakteristická pro masku, jako by nebyla jen symbolem žalu, úzkosti, hrozby a neodkazovala jen ke vstupu do nitra domu (ostatně zející ústa nemají jen tváře nad portály), ale i ke vstupu do zásvětí, do nitra bytosti i města, jehož hlavním živlem je země. Jako by zející ústa byla mementem zásvětí, které je radno vzít na vědomí, aby nepřipraveného nepohltilo.

Jsou-li pravoúhlý geometrismus domu a plocha fasády výrazem vědomí, jeho potřeby řádu, pravidelnosti, symetrie, rozlišování, pak různé „ozdoby“ fasády – zprohýbané konzoly, ornamenty, ale právě i hlavy jako svérázný výron, deviace ornamentu – jsou výrazem nevědomí s jeho tendencí k nepravidelnosti (respektive *jiné* pravidelnosti), k asymetrii, k tekutosti, ke kontaminacím všeho druhu. Proti ploše a přímce stojí vlnovka a vypouklina, proti, avšak zároveň spolu, neboť nejen v celku města, ale i v domě, v „těle“ domu se osobitým způsobem doplňují a vyvažují jangový a jinový princip. Hlavami na fasádách jako by promlouvalo kolektivní nevědomí města se svými skrytými komplexy, traumaty, obsesemi, a zároveň jako by se jimi město, vyprávějíc jejich-svůj příběh, *léčilo*. A současně jako by město léčilo toho, který ve své jedinečné životní, snad hraniční situaci jde a *vidí*. Je pravda, že k nim často nedohlédne, nemůže se jich dotknout, ale na rozdíl od kolemjdoucího, s kterým se zpravidla nenávratně míjí, čekají hlavy trpělivě na svém místě, dokud jim chodec nevěnuje pohled, nepropůjčí řeč a nenabídne svůj příběh. Jejich oči se neote-

vřou a ústa nepromluví, ale přesto na něj zírají a křičí. Na rozdíl od domovních znamení nemají (nebo zpravidla nemají) identifikující, individualizující funkci, zdají se být samoúčelnou ozdobou, reliktem čehosi dávného i rozmarem soudobého umělce a stavebníka. Nejsou znakem, ale symbolem, leckdy pravda pokleslým. Jsou svéráznou iniciálou textu domu, která upomíná na sepětí kamenné masy obydlí s živými bytostmi. Jako by tyto hlavy byly hlavami novodobých dobrých i zlých géniů, démonů domu, střežících obyvatele. Byť se tyto polobožské či démonické bytosti jeví jako zkrocené, domestikované, umlčené (atribut stuhy nebo stvolu spoutávajících některým z nich ústa je nanejvýš výmluvný) a mají mít primárně dekorativní funkci, prosvítá jimi ambivalentní archetypální základ, zjevuje se v nich potlačovaná, vytěsňovaná nevědomá imaginace města, hlubinného města. Pokud hlavy nahlédneme jako soubor, jako text, vypovídají nejen o určité stylové etapě v historii města, o jisté módě, nýbrž současně o městě jako takovém, o městě jako kolektivní Bytosti, bytosti vědomé i nevědomé s její Animou-Animem a s jejím Stínem, které se v tvářích na fasádách manifestují. A v tom smyslu, domnívám se, platí i zde Lévinasův výrok, že „vidět tvář znamená mluvit o světě“.

(Referát je zároveň kapitolou z chystané knihy Citlivé město*)*

ERRATA Č. 2/2006

Na s. 6 byla „díky“ redakční nedůslednosti otištěna nezredigovaná verze příspěvku *O Bosně tentokrát jinak* Milady Černé, v němž píše o knize Aldina Ljucy *Vytetované obrazy*. V pátém odstavci od konce má text po citaci *„My po vás Muslimech chlebem, a vy po nás Chorvatech kamenem. (…) Po prvé v životě jsem nehledal člověka, ale muslima.“* pokračovat *„Při tom je třeba upozornit na pravopis, jímž je naznačeno, že autor nechápe muslimství jako národnost, nýbrž jako typ náboženského vyznání (při sčítání lidu v Jugoslávii v roce 1961 byli Muslimové formálně uznáni jak národ).“*

Báseň *Vánoce v Praze*, kterou článek zahrnuje, přeložila do češtiny Milada Černá.

Vypadla rovněž zpřesnění bibliografie A. Ljucy: *„Dosud vydal básnickou sbírku* Hidžra *(1996, č. v překladu Dušana Karpatského,* Ivo Železný, *Praha 2000), kulturně historickou monografii o svém rodném městě (*Maglaj na tragovina prošlosti – Po stopách minulosti, Općina grada Maglaja, *Praha 1999). Vybral a do svého jazyka přeložil výbor z prací Jaromíra Štětiny* Stoljeće čuda – Století zázraků *(Sarajevo 2003).“*

Naopak konečná verze textu neměla obsahovat lehké zaváhání nad překladem: *„Gastronomické názvy českých vesnic* Brambory, Červený vůl, Nenasytní *skutečně existují? (…)“* Existují!

Miladě Černé, Adinu Ljucovi i čtenářům *Tvaru* se omlouváme.

red

číslo a chůze

Zdeněk Neubauer

„Eidetických čísel“, takových, která splňují kritérium názornosti a jež lze v tomto ohledu pokládat za přirozená, tj. zacházet s nimi v náhledu jako s celkem (s něčím jedním), je patrně velmi málo. V přírodě se, pokud vím, setkáváme s počty 3, 4, 5, 6, 7. Jedinec ani párek nejsou počty ani kardinální (kolik? – srv. „je jednička“, tj. nemá druha či kon-kurenta, někoho běžícího spolu, srovnatelného), ani ordinální, pořadový (kolikátý? – srv. „první“ = přední, počáteční, „druhý“ = družící se, „secundus“ = dosl. „provázející“, od „sequor“, a tudíž příhodný – e. g. vítr či okolnosti); gramatické kategorie singulár, duál, plurál sice nazýváme všechny „čísly“: jednotné, dvojné, množné, leč neprávem! Tři až sedm rozpoznávají zvířata, s tolikerými zachází zárodečný vývoj: tyčinky, korunní plátky, žaberní skuliny, páry končetin. Co nad to, je buď velký, nanejvýš kolísavý počet, nebo jejich násobky (tak u savčích obratlů). Organismus využívá hierarchické logiky tělesnosti k počítání: postup odpovídající poziční soustavě našich počtů. Ani lidské vnímání nedohlédne o moc dál než do desítky (což asi souvisí s počtem prstů a jejich motoricko/senzorickou reprezentací v mysli/mozku), snad až po tucet (srv. dvanáctkové soustavy; označení „tuctový“ odráží položkový horizont), zde však mám podezření, že EIDOS „12“ se zakládá na mnohonásobné symetričnosti, podobně jako hodnoty (počty 7, 8, 9, 10) na kartách mariáškách.

Zato přirozenost tisíce je jiného řádu. Odkazuje se zřejmě k tělesné (smyslové: zrakové, hmatové, motorické) zkušenosti přibližného škálového rozsahu mezi krátkostí („rozumař“) a dlouhostí („rozsah“): mm → m zakládá „chilionovou“ prožitkovou kvalitu m/mm, odpovídající vzdálenostnímu rozsahu km/m („rozkrok“ – „stopa“) a dohledu, jemuž odpovídá cca 1000 kroků. (Naše „míle“ souvisí s „mille“ - tisíc [Machek] – původně zřejmě tisíc kroků; francouzština má příznačné odpovídající označení: „lieu“ = místo, určující svůj rozhled/obzor v původním slova smyslu!)

K vyjádření, pojmenování – a snad i osvojení „chilionového“ vědění je třeba uvést veličiny různé zkušenosti do poměru (logos, ratio) a vyjádřit počtem. To je netriviální, specificky lidský výkon, výkon bytosti držící (chápající, uchopující logos jakožto sensus communis v tradičním významu společného vnímacího ústrojí – smyslu). Jistě se na ní podepsala tělesná přirozenost člověka, jedinečná zkušenost lidské manipulace a lokomoce. Ruce ztělesňují diskrétní způsob zacházení (uchopování → chápání) a nohy jsou uzpůsobeny ke kráčení (postupování → postupu) neboli k chůzi. Pravidelně opakovaný pohyb, jímž se přemisťujeme, sdílíme sice s většinou živočichů, leč toliko člověk jím dráhu/cestu/vzdálenost pravidelně diskretizuje (uráží, usekává – tj. dělí na úseky – nepřekrývající se části): jen stopy lidské chůze dráhu měří. Odměřování proměnilo srovnávání na poměřování. Mimochodem: člověk je prý držitel rekordu v překonávání vzdálenosti bez přerušení; soutěžit s ním může toliko slon. Svou vytrvalostí dovede člověk „uštvat“, vlastně utrmácet každé zvíře; London či Seton kdesi líčí takové „ujití“ vlka, kterého pronásledovatel nakonec – vyčerpaného a bezmocného – holýma rukama zardousí. Kořist má před člověkem naději jedině v tom, že se „ztratí“; odtud archetypální význam stopařství.

Kráčení je neomezené: každý krok má následníka, vždy jsme s to učinit ještě další krok, který z před-chozího (sic!) přirozeně vyplývá, je jím navozen a předpokládán. Přerušení působí násilně. Chůze nekončí přerušením, ale zastavením, ne posledním krokem, nýbrž ztrátou motivace (sic!): tím, že to vzdáme, tj. vzdáme se dalších kroků.

Množství kroků je tedy přirozeně nekonečné; zato jejich počet je přirozeně konečný. Počet kroků vyjadřuje vztah k přehledné vzdálenosti, počet položek vzhledem k dohledu. Tímto vzhledem (EIDOS) je přirozené číslo. Jakožto číslo musí být počet čitelný (jak český výraz „číslo“ vyjadřuje), tj. musí nějak „vypadat“, být srozumitelný – vystupovat z pozadí neomezenosti, jíž se potenciální množství kroků vyznačuje.

EJHLE SLOVO

PARDONEČEK, MENÍČKO

To, že číšníci v restauracích a hospodách s oblibou používají zdrobněliny, má již dlouhou tradici. Snad je to způsobeno křečovitou snahou obsluhujícího personálu být milý, snad jakousi nesvéprávností hosta, který se musí nechat obsluhovat stejně jako malé dítě, a tak to číšníky nutí na hosty mluvit podobně, jako se mluví na děti. Už jsem přestal vnímat všechny ty *polívčičky s rohlíčky a pivečky*, ale když jsem byl nedávno číšníkem dotázán *Pardoneček, meníčko bude?*, čímž chtěl říct zhruba *Promiňte, že vás ruším v hovoru. Objednáte si menu?*, tak to se mi už začlo zajídat. To si teda vyprošuju, aby se se mnou takhle po hospodách mluvilo. To tedy pardon! Pardoneček!

Lubor Kasal

NA HRANICI

TEĎ UŽ NEVÍM, KDO JE NORMÁLNÍ

Měl jsem v posledních týdnech možnost několikrát se setkat s člověkem, kterého by okolí označilo za nenormálního. Vídává krajiny, bytosti a děje, které my ostatní nevidíme. Občas ve společnosti se svými hosty z jiných světů mluví. Nedávno prý po ulici spíše tančil, než šel.

Ale přitom tento člověk působí zdravě. Je prý v poslední době uvolněný, má radost ze života, hledá smysl svých vizí, začal číst literaturu, která mluví o podobných zážitcích. Snaží se plnit své běžné životní úkoly. Rozpadá se mu partnerský vztah, ale snaží se něco dělat pro jeho záchranu. Připadá mi zdravější než leckdo z těch úplně normálních, které vídám na ulici, na úřadech nebo na obrazovkách.

Normální, jak samo slovo napovídá, je ten, kdo vyhovuje normě. Norma duševního zdraví není určena lékařsky, hranice „normálního“ chování si určuje společnost. Medicína k takto určené nenormálnosti dodá exaktní biochemické a klinické údaje. Tradiční společnost dnešní abnormalitu uměla zahrnout, měla své jurodivé, blázny pro Krista, své mistry, kteří absurdními průpovídkami a bláznivými gesty prolamovali u svých adeptů poslední bariéru před zenovým probuzením. Šamanská nemoc v ní kvalifikovala ke zvláštní a respektované roli ve společenství.

Co když sociální norma, podle které normalitu posuzuje racionalistická moderna, je skutečně nenormální? Nemohu se zbavit dojmu, že norma preferuje člověka vychytralého a přizpůsobivého, kdežto typy, pro něž je úspěch až na dalších místech žebříčku hodnot, lidi s bohatou obrazotvorností a svéhlavé obhájce vlastního světa pokládá přinejmenším za podezřelé.

Mne a přátele, kteří mu pomáhali přežívat bez odborné péče a kteří potom odbornou péči doplňovali, tento náš společník obohacuje. Umožnil nám trochu přeskupit naše vlastní hodnoty. Jeho barvitý subjektivní svět přidává do spektra našich zážitků nové odstíny. Hájím normálnost nenormálních a varuji před abnormalitami normálních.

Ivan O. Štampach

Možná žádný literární historik nevezme do ruky korpulentní svazek, kde se píše o historii, jenomže o historii vojenské: máme na mysli publikaci Válka 1866, *kterou napsali Pavel Bělina a Josef Fučík a která loni vyšla v nakladatelství* Paseka. *O velkých vojenských střetnutích císařské armády rakouské a královské armády pruské v roce 1866 se u nás psalo velice málo a povýtce v souvislosti s krvavou bitvou u Hradce Králové (resp. u Sadové), takže až nyní vychází syntetické dílo vojenského dějepisectví o válce, která pro české země nejspíše znamenala mnohem víc než mediálně adorovaná bitva tří císařů u Slavkova. Co to však má společného s naší krásnou literaturou?*

Pomineme-li obecné úvahy o válce a míru a podivíme-li se, proč v českém písemnictví představuje válečný rok 1866 (až na pár záslužných výjimek) téma, které zůstává téměř nedotčeno, pak zareagujeme jen na jednu větu z uvedené publikace. Na větu, která se týká Vladimíra Körnera, jednoho z mála, kdo se ve své tvorbě válce roku 1866 věnoval a chtěl o ní napsat velký román, shromažďoval k němu potřebné materiály, nakonec však z jeho impozantního projektu zůstalo jen několikeré torzo: prózy Post bellum 1866 *a* Oklamaný – Der Betrogene, *zčásti i* Život za podpis. *A co na to nynější páni vojenští historikové? Historickou či nepravou historickou prózou se jistě nehodlají zabývat, a když na tuto záležitost přesto dojde, potom utrousí jedinou větu. Z autorské dvojice to je Josef Fučík, kdo napíše o Körnerově novele* Post bellum 1866 *(na s. 671, v pozn. č. 404), o knize vydané v roce 1986, že je to* „podivné dílko“, *které bylo* „nadšeně přijaté tehdejší normalizační literární kritikou“. *Sic.*

Takovéto „kecanice“ se sluší a patří promíjet lidem chudého ducha, kteří nevědí, co činí, leč nikoli vojenským historikům, kteří jistě nejsou chudí duchem, byť asi rovněž nevědí, co činí – proč tak však činí a proč takto píší? Zdali je Körnerova novela dílkem podivným či nepodivným, o to není třeba se příti, podivná přece může být i historická věda zvaná pozitivistická, která si leckdy nevidí na příslovečnou špičku nosu – a že naši slovutní historikové nerozumějí ani za mák beletrii, o tom jsme se mnohdy mohli přesvědčit. Držme se raději faktů, i když ani fakta nejsou vždy faktická! Co je to ale za „normalizační literární kritiku“, *která nadšeně přijala Körnerovo* „dílko“? *Ano,* Post bellum 1866 *bylo vyzdvihnuto hned osmi recenzenty, nejméně a s výhradami v* Rudém právu, *zatímco ostatní kritikové v této novele rozpoznali nejenom její nesporné umělecké hodnoty, ale i zjevnou polemiku s dogmatickým pojetím dějin, proklamovaným normalizačními ideology. Ona* „normalizační kritika“ *tudíž pojednala o Körnerově novele naprosto nenormalizačně. A kdo to byl konkrétně? Například Dobrava Moldanová či Jan Lukeš, lidé, kteří i tehdy demonstrovali svůj vytříbený či výrazný úsudek. A tvrdit o nich, že jde o normalizační kritiku, když publikovali před rokem 1989, je stejné bludné, jako kdyby Josef Fučík napsal o spoluautorovi Pavlu Bělinovi, který také své vynikající historické úvahy publikoval už před rokem 1989, že je to normalizační historik!*

Jenže u Běliny má Fučík jasno, zatímco kumštu nerozumí a o literární kritice neví zhola nic, a tak si plácá a kopytem k tomu. Kéž by se příště raději držel svého historického kopyta!

Vladimír Novotný

jít a vidět – rytmus pohybu a metamorfózy psaní

Zdeněk Hrbata

Kromě banálního, ale i nejpřirozenějšího fyziologického pohybu, jímž je chůze, existuje škála významů a intencí, díky nimž se chůze stala kulturní praxí. Chůze v určitém prostoru a v určité osobní situaci, která chůzi zhodnocuje, chůze, jejíž součástí je v širším slova smyslu proměna bytí a událost „vidění něčeho“ oproti onomu „nevidět nic“, tedy jít mechanicky – obejít se bez vjemů okolí, jít bez přemýšlení atp. Tuto bezvýznamnou chůzi, chůzi jako každodenní potřebu odněkud někam, pro něco, kvůli něčemu či za někým, ponechme stranou, stejně jako jakousi strojovou bezmyšlenkovitou chůzi, pohyb od ničeho nikam, kdy má individuum v sobě, třeba po předešlém šoku či útrapách, paralyzující chaotický zmatek, anebo, jak se říká, v „hlavě prázdno“ – a tak se pohybuje jako „tělo bez duše“. Opona se zatáhla, korelátem tohoto pohybu je inertnost.

Zaměřme se naopak, a to prostřednictvím tří konfigurací, na interaktivní příznaky chůze, její otevřenost, aniž by záleželo na podobě nebo směru pohybu. Kráčející subjekt je veden touhou jít, dívá se a chce vidět, v otevřenosti vůči sobě a prostoru vyhledává, přijímá okolnosti a nahodilosti svého jití.

První konfigurace (Rousseau)

Subjekt v Rousseauových *Sněních samotářského chodce* (1782) je sice chodcem na procházkách, ale tomuto chodci je nutno rozumět také jinak. Hrdinou svého díla je sám Rousseau – ovšem Rousseau jako individuum odsouzené a zavržené společností. Pojetí chůze a chodce tu úzce souvisí s pojetím *separace individuality* na sklonku života. Oddělení a odloučení je výslednicí vnějšího tlaku i osobního rozhodnutí. Akt chůze se rýsuje jako jiný čas a prostor života – Rousseau coby postava díla chodí s určitým záměrem na procházky (např. hygienické účinky chůze a přírody), ale v souběžném a přeneseném smyslu jde opuštěn sám tímto svým životem. Je chodcem-psancem, nikoli však duševně inertním, prázdným ani smyslově otupělým jedincem, který kráčí, aniž by věděl jak a proč. Rousseau na procházkách prostorem i vlastním nitrem by mohl být chápán jako osoba unikající tíži svého společenského stavu v aktu chůze. K této tíži ho připoutává myšlení. Od toho se lze jen stěží separovat, naproti tomu je možné – a s platností premisy, jak to činí Rousseau ve své první procházce – spojit reflexi s naprostým subjektivismem a z tohoto úhlu pohledu vymezit svou situaci: tedy nazřít neodvolatelné zavržení Rousseaua jako „milovníka lidí“ a zároveň se nesmlouvavě oddělit od společnosti.

Chůze, v obojím smyslu, jak jsme jej předeslali, je pak procesem znovuzískávání sebe sama – a pro sebe. Vzhledem k tomuto procesu Rousseauovy četné poznámky a závěry na téma *„úvahy mě unavují a rozteskňují; myšlení pro mne vždycky bylo zaměstnáním obtížným a bez půvabu“* odkazují k tíži společenského stavu, o jehož nápravu Rousseau kdysi usiloval. Je-li první procházka-úvaha úvodní a nezvratnou koncepcí, potom záměrem dalších procházek je v jistém slova smyslu nekoncepčnost, těkavost chůze a mysli s cílem odpoutat subjekt od této tíže. Zatímco v takové situaci myšlení obtěžuje, snění a obrazotvornost odlehčují, jsou nejvyšším požitkem a nejmilejší zábavou. Rousseau je však na procházce, v přírodě, a ono *„sladké a hluboké“* snění ho od krušného pozemského údělu může naopak zavést až k nadpozemským sférám. Rousseau se však brání i tomu *„mít hlavu v oblacích“*. Chůze nepřináší jen zapomnění, není to pouze pohyb k jiným sférám nebo směřující do sebe *(„Ale kdo jsem já sám, odpoután od nich i od všeho?“* klade si Rousseau otázku v *Procházce první*, kdy už lidé nejsou jeho „bratry“), ale neméně pohled na to, co je při chůzi vidět, na její přirozené okolnosti. Filozofické reflexe a hypotézy (ale i ony zcela odtížené, hluboké, derealizované sny) přinášejí koncepce, například Rousseauovy Přírody jako analogonu harmonie a mravnosti, předkládají celky toho, co bylo nahlíženo hromadně. Zvláštním přínosem Rousseauova psaní ve *Sněních samotářského chodce* je, že usiluje o rovnováhu snění a vnímání okolí, o udržení obousměrné vazby mezi sněním a bezprostředními okolnostmi. Přesněji řečeno: předměty, které akt procházky nabízí, nutí vyjít ze sebe, například ze zajetí reflexe. Je to *„osvěžení očí“*, rozptýlení ducha, jak o nich později uvažuje etika i estetika pěší turistiky. Znamená to především dívat se a *„oddávat se lehounkým, ale sladkým dojmům z předmětů okolních“*. Tak jako sebepoznávání, hlavní námět Rousseauových *Vyznání* (1771–1788) a bezprostřední danost, která pro Rousseaua není závislá ani na zkoumání, ani na reflexi, nabízí se i zde bezprostřední danost okolností, již omezuje či vymezuje jen intence toho, kdo se dívá, například výběr mezi hezčími a méně hezčími okolnostmi-věcmi. A tento výběr je ve finální podobě, tj. v celku Rousseauových *Snění samotářského chodce,* zase určován podmínkami sdělování.

Při reprodukci se vždy něco ztrácí, sdělování je diskurzivní a původní okamžitost dojmu a cítění se může vytrácet. Narážíme tím na známý rozkol mezi životem a psaním, popsaný J. Starobinským (*J.-J. Rousseau: průzračnost a překážka*, 1957) nebo J. Derridou (*O gramatologii*, 1967). Když ve *Vyznáních* Rousseau přibližuje obtížnou dynamiku tvorby, přiznává: „Cítím vše a nevidím nic“, k psaní nakonec musí dospět duch-rozum, a ten náleží estetice, jež ve svém prostoru uspořádává myšlenky a nalézá mezi nimi spojnice. Předkládá své vidění.

Podobně je tomu i u Rousseaua chodce. Ticho a samota jsou nezbytné podmínky pro snění, chůze a předměty-okolnosti rekonstituují Rousseauovu identitu mimo společnost nebo dokonce proti ní. Prostor a dění v krajině však musejí být taky lehce a příjemně neklidné, aby podněcovaly křivku tohoto snění. Rousseauova chůze se nechává vést vjemy krajiny, aniž by jimi byla pohlcena nebo unášena. Procházka je totiž procesem kompenzací a dialogů mezi subjektem a prostorem.

V jakém dalším smyslu tady dospívá Rousseau k „vidění“? Nikoli k filozofématům a ke koncepci velké přírody, přirozeného stavu aj., které ho proslavily, ale k detailům přírodní skutečnosti, které ho při chůzi okouzlily. Chůze je činnost, při níž se subjekt, s jakousi nezvratnou platností, přibližuje k věcem, chůze jednorázově umožňuje prožít to, co úporná reflexe a sebepoznávání subjektu neumožňují: libost smyslového poznávání, přímé a prosté pozorování, rozptylující podívanou na to, co podle Rousseaua nikdy nelže. Místo celku zaujímá jeho konkrétní projev. Zatímco celek nutí k reflexi, chůze za detaily je potěšením, prožitkem klidu.

Procházky přírodou mají v historii subjektu, který píše sám sebe, dvě podoby. V dobách Rousseauovy slávy a – jak tvrdí – *„sebelásky“* vyjadřují potřebu pohybu a čerstvého vzduchu, a také mají podobu úniku před *„společenskou vřavou“* nebo marnými myšlenkami, přičemž tento subjekt je, obrazně řečeno, pronásledován dotěrným davem i v hloubi přírody (*„zahaloval* /tj. dav/ *mi celou přírodu“*). Ve *Sněních* procházky přinášejí kýžené zapomnění, pocity nebo dojmy z míst a věcí. Sbírat po cestě rostliny znamená uniknout vzpomínkám zaujetím pro konkrétní fenomény a kuriozity, je v tom také jistá vůle nerezignovat na úroveň učence-encyklopedisty, který pozoruje, vybírá a třídí. Nad touto dobovou epistémou však převažuje fakt, že vzniklý herbář má pro subjekt takříkajíc metonymický význam. Na jedny vzpomínky – na svou společenskou slávu a na své pronásledování – Rousseau při procházkách zapomíná, jiné vzpomínky však uchovává herbář: *„shromažďuje a připomíná mé obraznosti všechny představy, které ji tolik těší – louky, vody, lesy, samotu a hlavně klid a odpočinek, jejž jsem uprostřed toho všeho nalezl“*. První druh vzpomínek chůze přírodou vymazává, druhý tato chůze zakládá v podobě deníku-herbáře. Na příznačném rozhraní jisté účelnosti (botanických ambicí), která subjekt zábavně rozptyluje, a bezúčelnosti snění tak vzniká archiv příjemných vzpomínek, tedy „kniha“, jež je může vždy asociovat. Chceme-li, Rousseauovy procházky jsou paradigmatickým příkladem preromantické reprezentace: na jednom „místě“ – tedy v herbáři – vzniká prostor jak pro klasifikaci, tak pro imaginaci.

Druhá konfigurace (Thoreau, Jünger, Hugo, Mácha)

Vyznačuje ji radost ze svobodného pohybu a bezúčelných toulek jen tak, křížem krážem (*„Wanderlust“* romantiků), ale také, zcela obecně řečeno, umění či patos chůze. Tato chůze je v mnoha ohledech jednak náročnější, jednak závažnější než procházka. A tím nemáme na mysli jen na první pohled zřejmé typologické rozdíly, ale také proces literární symbolizace nebo idealizace, který v něm chůze podstupuje.

Bylo už zevrubně popsáno, jak její pojetí rozšiřují a významově prohlubují romantické figury a mýty věčných „poutníků“ a „chodců“ – a to do té míry, že jejich chůze, jež osudověji, a proto nezvratně splývá s poutí, putováním i blouděním, odkazuje k metafyzické rovině nebo k transcendentním cílům.

U Karla Hynka Máchy a dalších autorů romantičtí chodci-poutníci vidí a přecházejí další a další horizonty, mizí v nenávratnu. Postavy Cooperových románů nebo z Chateaubriandových textů vnímají oceán lesů v Severní Americe jako prostor volnosti a noří se přitom bez záruk, jak se ukáže, do tohoto dvojznačného nekonečna krásy i přírodní krutosti, v němž posléze pro evropskou kulturu zaniká chiméra šťastného divošství.

Do hor stoupají poutníci kvůli panoramatickým krajinným výhledům stejně jako kvůli poznání. Na proslulém obraze C. D. Friedricha, ikoně romantismu (*Poutník nad mořem mlh*, kolem r. 1818), je reprezentována závažnost pohledu „seshora“, poutník dosáhl vrcholu štítu, stojí k nám zády, a tím nás jako by vyzývá k pochopení vyššího řádu přírody a kosmu, jenž je zdola neviditelný, a k účasti na jeho spiritualitě. Předpokládejme, že výsledné pozici subjektu na obraze musel předcházet fyzický výkon – chůze jako zkouška, tedy akt provázený událostmi, například i ohrožením. Na rozdíl od specifické podívané, kterou nám obraz ve svém estetickém i etickém prostředí nabízí, tato nebezpečí alpinismu (snad s výjimkou jistých symbolů a témat: křížů a památníků, výjevů s pády do propasti nebo konceptu „hrůzného vznešena“ velehorské přírody), včetně rytmu či námahy těla, lze sotva zobrazovat.

Ale jak popsat, respektive napsat takovou chůzi, aby měla podobnou estetickou nebo etickou pertinenci, již má Friedrichův obraz? Například ji lze konceptualizovat, převádět do diskurzivního pole, a to tak, že se utváří estetika a s ní jistý novodobý heroismus chůze. Jinak řečeno: fyzický výkon (ten ostatně není téměř vůbec vyjadřován nebo tematizován u Rousseaua) se spojuje s významy a percepcí.

Na první pohled duchovní, téměř metafyzický smysl přikládá chůzi Henry David Thoreau. Chůze je uměním a člověk chodec bývá vyvoleným i instinktivním poutníkem k pramenům života: *„Rytířský a bohatýrský duch, který kdysi vyznačoval rytíře, nyní jako by přebýval v chodci nebo snad do něj ustupoval – není to rytíř, ale chodec, toulavec /…/ chůze, o které mluvím /…/ je sama podnikem a dobrodružstvím celého dne.“* Tato chůze není žádný ozdravný tělocvik či vhodná přestávka v každodenní činnosti, ale nepřetržitou, ba vrozenou potřebou jít a vidět, vcházet do přírody jako do divokého prostoru krásných událostí a objevů. Chůze a příroda jsou nepřetržitými epifaniemi pro „divokého“ chodce. A ten je právě a jenom tam, kde se ocitá jeho tělo, to znamená, že není v myšlenkách někde jinde. Je-li v lese, „myslí“ tento les. Neodpustíme-li si s jistým úmyslem poněkud křivou analogii (a možná dost lacinou; víme, že shoda nebo podobnost názvů sama o sobě ještě nic neznamená), vyvstává v této souvislosti Jüngerova *Chůze lesem* (1951). *„Chůze lesem“* nebo *„lesní chodec“*, údajně islandská slova označující situaci a rozhodnutí muže po vyobcování – *„vůli prosadit se z vlastních sil“*, jsou zde vztahovány k tomu, z „nějž velký proces učinil jednotlivce a bezdomovce“, a kdo má *„vždy původní vztah ke svobodě“*. Tato metaforická chůze je vědomím vlastní síly a svobodným individuálním rozhodnutím. Ale cítíme v ní jakýsi prapůvodní konkrétní význam. I když Rousseau na svých procházkách zřejmě nevchází do divokých lesů, je při nich rovněž nezávislým chodcem a v určitém slova smyslu bezdomovcem. Jüngerovu definici: *„Chůze lesem jako svobodné chování při katastrofě“* ovšem musíme na konci této poznámky parafrázovat. Rousseau jako subjekt svého díla je v situaci po katastrofě a Thoreauova chůze do lesa a v něm je svobodným chováním bez katastrofy.

Až transcendentní ideu chodce u Thoreaua, tedy vlastní koncepci, doplňuje bezpodmínečná přítomnost chodce „zde a nyní“: návrat k otevřenosti smyslů. V tomto nahlížení je patrný jak poukaz k primitivní smyslovosti divocha, jehož bytí je, v duchu Rousseaua, ohraničeno prostou přítomností, tak reference k posvátnému vytržení rytíře Božího hrobu. Podstata vidění a praxe chůze u Thoreaua spočívá v nezatíženém, nepředzjednaném fyzickém aktu a jeho entuziasmu. Podobné pojímání nevyhnutelně zahrnuje aspekty praxe i naivní metafyziky. Johann Gottfried Seume, německý básník z přelomu 18. a 19. století, prochodil pěšky takřka celou Evropu, fyzický výkon se pro něho spojuje s heroicko-etickým konceptem, blízkým Thoreauovu pojetí: *„Chůzi pokládám za věc nečestnější a nejsamostatnější u každého muže a mám za to, že by všechno chodilo lépe, kdyby se více chodilo.“*

Akty jít kulturní krajinou a vidět ji, jak se vyjadřuje K. H. Mácha ve svých dopisech bratru Michalovi (dopis z rozhraní října a listopadu 1835 a dopis ze začátku března 1836), kde se naopak podivuje, že někdo může *„nejít“* a *„nevidět“*, se mohou v široké oblasti řekněme romantické existence ztotožňovat s osudovým nepokojem nebo dramatickým zřením. Tyto akty však mohou stejně tak představovat volbu i volnost směru a kontemplativního vidění bez fatálních znaků poutnictví. Chůze a cesta vedou někam a k něčemu. Obě tyto tendence pak prostupuje ono atemporálně chápané „divení“ těch, kdo jsou stále (ještě) schopni údivu.

U této chůze se projevuje několik stěžejních podob psaní. Její veličinou je *Musa pedestris* Victora Huga (básnický cestopis *Rýn* – Le Rhin, 1842, 1845). U Rousseaua i Thoreaua subjekt při pěší cestě náleží sobě, ale také krajině-přírodě, protože jejich texty svědčí o procesu symbiózy nebo partnerství. V Hugově *Rýnu* svobodný chodec náleží *jen* sám sobě. Syntetizující básnické Já tu přijímá vše, co k němu přichází – dojmy, snění, myšlenky, dobrodružství, ale také si nad děním a věcmi uchovává svou vizionář-

skou a vykladačskou převahu. Toto psaní cesty, evokující i erudované, se však geniálně proměňuje v Hugově telegrafickém cestopise *Cesta k Pyrenejím* (posmrtně až 1890). Tady chodec nic nevysvětluje ani pedanticky nepopisuje, „jen" sugeruje v rychlém a jiskřivém sledu nominálních vět vizuální emoce (jedna procházka v horách nese v podtitulu: *„napsáno při chůzi"*). Zdrojem je mnohost různorodé podívané: voda, vzduch, kámen, vítr, světelný efekt; prostředníky jsou pohyb těla a ostrost oka. Když si odmyslíme jistou rozmařilost tohoto pohledu zmnožujícího rozmařilost vnímané krajiny, dostáváme se nakonec k Máchovým záznamům cesty.

Putování u Máchy, tak jak je vnímáme v *Poznamenání cest* (záznam první větší cesty z r. 1832 do dějiště *Cikánů* a *Máje* – Zápisník), je fyzicky náročnou chůzí na velké vzdálenosti, atletickým výkonem a potřebou neustálého pohybu s cílem být na cestě, ale také plánovitě navštěvovat pamětihodnosti a krajinné scenerie: „jít" a „docílit" jsou pro Máchu komplementární pohnutky cesty. O vytyčeném itineráři a časovém rozvrhu vypovídá i styl deníkového zápisu: *„1. srpna s Hindlem jsme vyšli ráno ve 4 hodiny /…/ V šest hodin na Kokořínĕ"*. Cestu vymezují směr a trasa, místa a čas, její součástí se však samozřejmě stávají, jak dokládají literárnější pasáže záznamů (zhodnocování vjemů a atmosféry), také nepředvídatelné okolnosti, zkušenosti a dobrodružství (počasí, bloudění, setkání atp.) – stručně řečeno, sféra nepředvídatelného. Tím ovšem jen obecně konstatujeme otevřenost programového poutníka-chodce Máchy vůči cestě v daném čase a prostoru a její význam pro samotné psaní. – To, co vnímáme na nejvýraznějších místech *Deníku na cestě do Itálie* (1834), je pak rychlá kadence vjemů, které se už seskupují v obrazy motivy (výstup na Brenner). Telegrafický styl, podobně jako u Huga, tu přepisuje impulzy ostrého vnímání, zvýrazňuje intenzivní cítění přítomnosti.

I vzhledem k těmto krátkým dějům či jednoslovným významům si však můžeme položit ještě jednu, podstatnější otázku. Týká se, nehledě na výše řečené, literární relevance Máchových cestovních záznamů a deníků. Sugeruje ji ostatně Růžena Grebeníčková, když se ptá, jak *Deníku na cestě do Itálie* porozumět. Četba-rozumění tu podle ní vyžaduje mít na zřeteli nebo rekonstruovat (místa, scenerie, vzdálenosti, denní rozvrh atp.) *„vše, co je v zápisech nevysloveno a co se jen předpokládá"*. To znamená mít představu o souvislém prostoru a kontinuálnějších dějích, které jsou za kusým záznamem. Patří k nim také akt pochodování. Jinak řečeno: plné významy Máchova textu se vyjeví ve spoluúčasti jak jeho čtení, tak osobní kulturní, smyslové a fyzické zkušenosti (máchovská pouť – putování podle Máchova itineráře). Tak lze problém, jak se zdá, vyřešit způsobem a mírou komunikace s textem, i když sám text – osobní deník! – tuto možnost strukturovaných významů neimplikuje.

Hned však upozorněme na to, že v Máchově textu se fyzický akt chůze svou tělesností zpřítomňuje, je ve slovním kódu a nemusíme ho jen v uvedeném slova smyslu hermeneuticky interpretovat či rekonstruovat podle délky trasy aj. V bezprostředním sousedství vjemů s kvalitou obrazů „čteme" námahu chůze (výstup na Brenner): *„Já lezl pod hřebenem /…/ lezli dále /…/ Já lezl výše tmou /…/ Noha se třásla. Lezli dolů /…/ Slezli jsme po prdeli"* atd. Ke konci cesty se objevují tyto záznamy: *„Malík oteklý /…/ Šli ráno. Bídná chůze /…/ Ležel celé ráno."* Je to sama – více či méně působivá – realita chůze, kterou obklopuje tu banální, tu kuriózní dění, skutečnost, jež se obejde bez přidaných významů, bez výkladu.

Třetí konfigurace (Guth-Jarkovský)

Připomeňme ji jen stručně, poslední, uzavírající poznámkou o pěší turistice. Jiří Guth–Jarkovský dává své knize *Turistika* (1917) podtitul *Turistický katechismus*. V kapitole o chůzi shrnuje a zobecňuje mnohé z toho, co bylo o jejím významu (od dob J.-J. Rousseaua), její praxi a koncepci napsáno před ním v krásné literatuře a odborných publikacích. Tento soubor úvah a pokynů, jakási návodná metodika i typologie správné a psychofyziologicky prospěšné chůze přírodou, pojímá téma ideálně, v protnutí zdravovědy, sportu, etiky i estetiky. Přiměřená chůze na zdravém vzduchu je pro lidský organismus blahodárná, je nutno kráčet s mírou, spíše pomalu, abychom stačili vidět a poznávat okolí i lidi, chodit se má hezky, Guth-Jarkovský píše: *„Pěkná chůze vyznačuje se lehkým, mírným vykročením, přesně přímým držením těla a jednoduchostí pohybu (té které ruky), kdežto hlava a zrak svobodně, ale nenápadně má pojímati vše, co se děje kolem nás."* Guth řeší psychologické výhody i problémy individuální nebo skupinové chůze, otázku „vidět", anebo „nevidět" přírodu na cestách chápe jako dualismus ryze sportovního výkonu a kulturního zájmu. V jeho syntetickém pojetí chůze rozeznáváme i ozvěny fundamentálního romantického estetismu: *„Ale beze vší pochyby zájem o umění jest nejlepší průpravou pro zájem o přírodu."* Přesto se tu i díky použitému žánru (výklad, příručka, ponaučení, učebnice… i když je „katechismus" v titulu míněn obrazně, možná i mírně ironicky) chůze standardizuje, někdejší individuální modely se totiž mění v příklady a návody ve věku zlaté éry pěší, masové turistiky.

Tato doba pominula, v časech převážně zdravotní nebo výkonnostní cykloturistiky ochabuje také fenomén pěší chůze přírodou, kulturní krajinou. A tak, poněkud paradoxně – jako „jinakost", nabývá znovu na smyslu putování s oněmi významy, o nichž jsme se pokusili pojednat.

Literatura:

GREBENÍČKOVÁ, Růžena
1977 *Mácha a Novalis*, in: Slavia 2, Praha
GUTH, Jiří
1917 *Turistika. Turistický katechismus* (Praha: Hejda & Tuček)
JÜNGER, Ernst
1994 *Chůze lesem*, přel. M. Petříček jr. a J. Němec (Praha: ISE, ed. OIKÚMENÉ)
MÁCHA, Karel Hynek
1972 *Spisy K. H. M. III –Literární zápisníky. Deníky. Dopisy* (Praha: Odeon, KK)
ROUSSEAU, Jean-Jacques
2002 *Sny samotářského chodce*, přel. E. Berková (Praha: K + D Svoboda)
THOREAU, Henry David
1995 *Chůze,* přel. Z. Franta (Brno: „Zvláštní vydání…")

DVAKRÁT O KŠEFTECH S ČÍNOU

Časopis *Babylon* z 16. 1. 2006 v článku *Microsoft & Yahoo v roli StB* připomněl činnost dvou počítačových firem v Čínské lidové republice. Značka *-jm-* píše: *„(…) Microsoft vyhověl stížnostem Číny a omezil či zcela zakázal určité webové stránky. (…) v červnu 2005 firma začala filtrovat a cenzurovat slova »svoboda« a »demokracie« z vlastního čínského MSN portálu. (…) zaměstnanci* (firmy Yahoo) *poskytli čínským úřadům informace, které posléze vedly k uvěznění čínského novináře."* A *-jm-* shrnuje: *„Takové jsou konce proklamované svobody informací, vize osvobozeného »znalostního« lidstva, volně a jásavě surfujícího po vlnách nekonečné virtuální dálnice (…) Jde o kšeft. Vidina kontrolované a dobře zaplacené elektronizace miliardové Číny je pro miliardáře Gatese lákavější než svoboda slova pro Číňany."*

V bulletinu Obce spisovatelů *Dokořán* č. 36/2005 se rozhořel spor mezi bývalým předsedou Obce Ivanem Binarem a současnou předsedkyní Evou Kantůrkovou o to, zda má smysl pořádat pro několik vybraných českých spisovatelů oficiální zájezd do Číny. Polemika je doplněna článkem Jany Červenkové, která dlouhodobě sleduje, jak jsou ve světě perzekvováni spisovatelé a publicisté, a která je tedy schopna doložit, že čínské úřady jsou ohledně věznění literátů dosti pilné. Ivan Binar si proto myslí, že družba Obce se spisovatelskými organizacemi podporovanými čínským státem není vhodná. Předsedkyně však Binarovi vysvětlila, že český spisovatel, který se nechce oficiálně družit s čínskými papaláši, ve skutečnosti uvrhne Čínu do mezinárodní izolace, a tím jen podpoří další perzekuci tamních nepohodlných intelektuálů. Ta odpověď předsedkyně je vskutku skvělá – lepší výukový materiál pro začínající politiky se hned tak nenajde. Jen jediný nedostatek má: zaměňuje funkci spisovatele za funkci politika. Paní předsedkyně, berouc si na pomoc i citát z Lecha Wałęsy, snáší totiž argumenty způsobem, jako kdyby byla šéfovou nikoliv jedné české spisovatelské organizace – jejíž osudy jsou navíc většině členů lhostejné –, nýbrž minimálně něčeho takového, jako je Francouzská republika či Spojené království. Návštěva Číny však nepochybně bude pěkným zážitkem. A pokud se nádavkem někomu podaří skrze protekci v čínských svazech spisovatelů vydat knížku v čínštině, pak i kdyby byl neúspěšný, bude se pravděpodobně prodávat v nákladu větším, než jaký mají všichni čeští bestselleristé dohromady, a tak lze jen parafrázovat *Babylon*: Jde o kšeft. Vidina dobře zaplaceného velkého pochodu do Číny je pro předsedkyni Kantůrkovou a její věrné z Obce lákavější než svoboda slova pro Číňany.

Lubor Kasal

O AKTUALITÁCH Z FRANCOUZSKÉHO KULTURNÍHO ŽIVOTA REFERUJE LADISLAVA CHATEAU

Dvojí hlas Imreho Kertésze a Jeana-Quentina Châtelaina

V září právě uplynulého roku uvedlo pařížské divadlo *Théâtre ouvert* na Pigalle premiéru hry Imreho Kertésze *Kaddiš za nenarozené dítě*; hra zůstala na programu až do konce prosince, zájem publika byl značný: téměř každé představení vyprodáno. Také divadla v Orléansu, Lyonu a Dijonu zařadila hru na program zimní divadelní sezony 2006; v březnu bude mít *Kaddiš za nenarozené dítě* premiéru také v Brestu.

Stejnojmenná literární předloha je českému čtenáři dobře známa, česky vyšla jak v roce 1991, tak 2003. Imre Kertész se narodil roku 1929 v Maďarsku v rodině židovského původu. V patnácti letech byl zavlečen do Osvětimi a Buchenwaldu, kde se dožil osvobození. Je autorem a překladatelem mnoha náročných děl: přeložil Freuda, Nietzscheho, Canettiho i Wittgensteina; v roce 2002 mu byla udělena Nobelova cena za literaturu a v Německu obdržel významnou Cenu Hanse Sahla; roku 2005 mu pařížská Sorbonna udělila titul *docteur honoris causa*. Jeho knihy vycházejí po celém světě, česky vyšel i jeho román *Člověk bez osudu*.

Kaddiš za nenarozené dítě je próza upravená pro jeviště, monolog jednoho herce; hru nastudoval známý francouzský režisér Joël Jouanneau, který hlavní roli svěřil Jeanu-Quentinu Châtelainovi; herec přichází na scénu, kterou tvoří jen stůl, tři židle a stará stolní lampa, jako by se právě vrátil z procházky.

Kaddiš, židovská motlitba za mrtvé, je v této hře pohřební řečí nad dítětem, jehož zrození si herec-vypravěč nikdy nepřál; je orací nad životem ve světě, který nezvratně poznamenal holocaust. Hlavní hrdina sice koncentrační tábor přežije, ale je už navždy pronásledován pocitem, že hrůzná zkušenost se může opakovat, že děs se může kdykoliv vrátit; nemůže začít nový život, protože své přežití vlastně nepřežil.

Otcové mají své plány, synové mají své osudy, napsal kdysi Jean-Paul Sartre, ale Imre Kertész nechce být *autorem* osudu, když svého hrdinu nechá promlouvat: *Mohla bys být děvčátko s tmavýma očima? s pihovatým nosíkem? nebo bys mohl být svéhlavý chlapec? s veselýma očima a tvrdohlavý jako šedomodrý křemínek?* A monolog na jiném místě pokračuje pronikavým výkřikem do prázdna: *Non! Nikdy bych nemohl být otcem, osudem, bohem jiné lidské bytosti*. Jeho absolutní *Ne!* je také první slovo jeho *Kaddiše*.

Osamělý hlas, *double voix* Imreho Kertésze a Jeana-Quentina Châtelaina, plyne bez přestávky, někdy bez nadechnutí, jindy zmateně, jako v horečce nebo v opilosti; vnitřní monolog osciluje mezi úzkostí a zoufalstvím, věta za větou, slovo za slovem nahánějí strach, vyvolávají hrůzu marasmu, ze kterého nelze uniknout.

Herec na pódiu žmoulá čepici a hovoří o trýznivé bolesti, která je hluchá a naléhavá jako latentní nemoc, svoje nepovedené manželství přirovnává k *vychladlé mrtvole* a ve svém nesouvislém dialogu pokračuje slovy: *(…) na cestě skutečné jasnozřivosti, což znamená dlouhou cestu – může snad někdo vědět, jak dlouho potrvá? – moje vědomá sebelikvidace (…)*

Jde o osobní historii podanou zcela ojedinělým způsobem; Imre Kertész nechce být považován za oběť koncentračních táborů, nechce, aby se jeho přežití chápalo jako triumf, odmítá heroizaci obětí, nechce nic vysvětlovat, neboť to by podle jeho vlastních slov *existenci koncentračních táborů ospravedlňovalo, tragédie Osvětimi spočívá v tom, že se stala, nelze ji vysvětlovat ani pochopit*.

Kertész hledá pravdu o sobě samém; psaní chápe jako nástroj: jako lopatu, kterou mu kdysi v Osvětimi přidělili, aby si vyhloubil vlastní hrob – a on od té doby pokračuje v hloubení, ve svém nitru odkrývá jednu vrstvu za druhou. Primu Levimu v Osvětimi zemřel Bůh, Imremu Kertészovi tam povstal z mrtvých.

Kaddiš za nenarozené dítě je především pronikavé literární dílo, divadelní hra přinášející hluboký umělecký zážitek; o její úspěch se nepochybně zasloužili i oba vynikající překladatelé Natalie a Charles Zarembovi, tak málo zmiňovaní.

Z divadla odcházíme hluboce zasaženi bolestí, kterou Kertész prožil, a ohromeni hereckým uměním Châtelaina, napsal Le Figaro, podobně Le Monde zdůraznil: *Jde o strhující dílo, o životní lekci*. A La Tribune: *Před sílou a virtuozitou díla, stejně jako před autorem a hereckým výkonem není divák schopen slova.*

typologie mladé básnické generace 90. let

Miroslav Balaštík

V článku publikovaném v minulém čísle Tvaru jsme konstatovali, že v mladé poezii 90. let jako nikdy dříve najdeme přítomny téměř všechny druhy tradičních poetik (od surrealistů přes dekadenty a mystiky až k civilistům), že 90. léta v tomto směru představují jakýsi inkubátor poezie, v němž se vyvíjejí všechny její životně důležité orgány. Na tomto zjištění je také založena naše typologie. Snaží se postihnout univerzální básnické typy, které se vztahují k různým horizontům (zajišťují různé důležité funkce), ale svým smyslem směřují ke sdělování poezie jako takové (rozvíjení životaschopnosti organismu).

Podle charakteru těchto horizontů pak můžeme v poezii 90. let nalézt typ empirický, který se vztahuje k obecně sdílené realitě, magický, jejž určuje víra v to, že slovo dokáže realitu vytvářet, spirituální, jehož horizont leží v metafyzické autoritě nejčastěji spojované s náboženskou zkušeností, a konečně typ reflexivní, kde se úběžníkem stává „já" myslící bytosti a z toho vyplývající otázka identity člověka. (Základem této typologie je autorova studie *Typologie nové básnické generace*, která byla nejprve přednesena na sympoziu na Bítově 97 a v upravené podobě publikována v časopisu *Host* č. 2/1998.)

1. Typ empirický

Východiskem je zde obecně sdílená realita a životní zkušenost. Je založena na předpokladu, že skutečnost dokáže nabízet vjemy, které už samy o sobě obsahují určitý básnický potenciál. Autor je pak jakousi rezonanční deskou, na niž tyto obrazy narážejí, a jeho podíl na tvaru básně spočívá tedy zejména ve výběru a spojování do větších celků, případně v jejich reflexi. Dominantnost zobrazovaného si pak vynucuje takový způsob uchopení, který nebude přímo poutat pozornost sám na sebe, proto básnická výpověď není zjevně organizována autorskou obrazotvorností či jazykovou hrou, a tvárným prostředkem je nejčastěji výčet nebo dějový půdorys, který posunuje mnohé básně až k hranicím prózy. Setkáváme se zde proto nejčastěji s „pouhým" popisem nějaké zkušenosti, události, či dokonce „jen" prostorové konstelace. Každá situace, ať již v ní jde o výčet prvků, které ji charakterizují, či popis nějakého příběhu, však současně ukazuje mimo svou faktickou (jazykovou) existenci. Děje se tak už tím, že se stávají objektem básnického zpodobení, především však takovou transcendující sílu mají nejrůznější detaily, které unikají běžné pozornosti, či jen jinak nasvícené všednodenní rituály. Ty pak převracejí a destruují stereotypní vnímání skutečnosti, zpochybňují prvoplánovou hierarchii významnosti a obracejí pozornost pod povrch, na skrytou mnohovrstevnatost dějů a jejich transcendentální smysl. Empirická poezie se tak snaží skutečnost otevírat, přistihovat ji v okamžicích, kdy sděluje sebe samu, odhaluje svůj imanentní řád, a tím i sebe samu přesahuje.

V tomto směru navazují básníci 90. let zejména na poetiku Skupiny 42, Jiřího Koláře, případně na poezii všedního dne. Můžeme sem zahrnout sbírky Petra Motýla *Jazykem haldy* nebo *Černá pěna Ostravice*, případně i *Šílený Fridrich*. Motýlova poezie je inspirována realitou Ostravska, je plná lomozů, útržků příběhů a hospodských řečí. Více v interiéru, mezi čtyřmi stěnami pokoje a v předivu rodinných vztahů tkví prvotina jiného Ostraváka Petra Hrušky *Obývací nepokoje*. Naopak realita venkovská se svými archetypy a tradovanými příběhy se vlamuje do poezie Miloše Doležala, částečně už ve sbírce *Podivice*, ale zejména pak ve sbírce *Obec*. K tomuto typu lze dále přiřadit i sbírku Víta Kremličky *Cizrna*, která bezprostředně reaguje na válku v Bosně a představuje svým způsobem variantu poezie angažované. Do jisté míry sem patří i poezie Boženy Správcové. Zejména sugestivnost jejích knih *Výmluva* a *Večeře* nenechává čtenáře na pochybách, že se před ním odehrává něco emocionálně až krutě skutečného, současně je však neustále zrazován básnickým jazykem Správcové, který se snaží co nejvíce rozvolnit vztah mezi obrazem a realitou. Naopak najít co nejkratší spojení mezi nimi a použít verš jako odkaz k poezii reality se snaží Lukáš Marvan ve sbírce *Levhart nebo leopard*. K tomuto typu pak částečně náleží i druhá sbírka Pavla Kolmačky *Viděl jsi že jsi*, která staví na podobných konstantách rodinného života a intimity domova jako poezie Hruškova. Kolmačka je však především reprezentantem spirituální linie.

2. Typ spirituální

Rovněž zde nacházíme fyzické vidění skutečnosti s útržky reálných dějů, popisem prostoru a básník často vyvolá jménem konkrétní místo. I když však básnické obrazy neztrácejí vztah ke skutečnosti, vnímají ji především jako součást či projev vyššího, metafyzického řádu. Vše, co se ocitne v dosahu této poezie, konkrétní místa, děje, zkušenosti i prožitky, jako by bylo nadáno vůlí participovat na řádu mimo tento svět, a skutečnost, aniž ztrácí svou předmětnost, tak současně získává i rozměr symbolu. Napomáhají tomu i poměrně četné křesťanské motivy, které v tomto směru významně posilují čtenářské očekávání, a podílí se na tom i umístění do venkovské krajiny či přírody vůbec. Zejména vesnice je typickým prostorem této poezie, neboť je v obecném povědomí stále nejvíce spojena s ritualizovaným způsobem života jako projevem vyššího (křesťanského nebo přírodního) řádu. Podobně působí také tendence k rýmu a rytmizování, nejsilnější v poezii mladé generace 90. let, která rovněž uvádí zobrazovanou skutečnost v harmonii s pociťovaným rytmem onoho řádu.

Inspirací pro tuto skupinu básníků je především poezie Bohuslava Reynka, částečně i Jana Skácela nebo Vladimíra Holana. Zařadit sem můžeme prvotinu již zmiňovaného Pavla Kolmačky *Vlál za mnou směšný šos*, která takřka pohanskými rituály křísí spiritualitu z krajinných zákoutí a venkovské přírody. Kolmačkovi v leccčems blízká je poezie Martina Josefa Stöhra ve sbírkách *Teď noci* a *Hodina Hora*. Stöhrovým patronem je však vedle Reynka i Skácel, a jeho poezie je proto na jedné straně méličtější, na straně druhé směřuje ke koncentrovanému výrazu v často i jednoslovných verších. Ostré vidění skutečnosti je patrné v prvotině Bogdana Trojaka *Kuním štětcem*, zde se však současně pojí s dětským vnímáním a vyvolává často až pohádkové či snové obrazy. Ve druhé sbírce *Pan Twardowski* se z pohádky stává „mýtus" (polská pověst o Twardowském) a sílí i tendence k příběhovosti. U počátků básnické tvorby Petra Borkovce (sbírka *Poustevna věštírna loutkárna*) stojí sice spíše wernischovská jazyková hra a experiment, v jeho dalších sbírkách (*Ochoz* a *Mezi oknem stolem postelí*) se však Borkovcova poezie „způzračňuje"; ukotvuje se ve venkovském prostoru, četnější jsou křesťanské motivy a básník také více spoléhá na poetičnost pozorovaného. Tendence „vidět jazykem" je však zjevná i zde. O vytříbenost básnického výrazu, a to i oživováním klasických forem (hexametr, sonet), usiluje Tomáš Reichel ve sbírkách *Před branou popela* a *Ztracený ráj*. Jeho poezie se rodí především z napětí mezi jakýmsi pradávným mýtem, jehož stopy nachází v krajině, dětství, tradici (i literatuře), a konkrétní žitou skutečností. Podobné napětí pak najdeme i v knize Miroslava Salavy *Mé baroko*. Sbírky Roberta Fajkuse *Sivý křik* a Petra Maděry *Krevel* mají leccos společného nejen v holanovské dikci, ale také v evokacích konkrétních míst a vzpomínek s nimi spojených. Právě v nich jako by oba zpětně nalézali otevřené průzory do skutečnosti metafyzické. A podobně je tomu i ve sbírce Milana Děžinského *Kašel mé milenky*, kde se takovým spirituálním prostorem stávají často vzpomínky na dětství.

Náboženské motivy a venkovský prostor spojují s tímto typem i poezii Pavla Petra. Způsob výstavby básní však posunuje jeho tvorbu blíže k typu magickému.

3. Typ magický

Tento typ stojí v protikladu vůči typu empirickému. Východiskem zde proto není obecně sdílená zkušenost, která by se do básně vlamovala předmětným viděním a časoprostorovými souvislostmi, ale poezie je naopak nesena vírou v to, že tvůrčí akt může bezprostředně působit na skutečnost a utvářet ji. Básně tak mají často charakter zaklínadel či magických formulí, jejichž smyslem není proniknout skrze realitu k něčemu „za", ale zbavit skutečnost předmětnosti a přetvořit ji k obrazu metafyzické autority. Jde tedy o rekonstrukci aktu stvoření, který předpokládá nejprve destrukci zažité zkušenosti a následně pokus o nové paradigma. To pak vychází nikoliv z významu slov, který tvoří pouze jakýsi sémantický odér básně, ale je dáno typem vztahů mezi nimi, založeným na uvolněné imaginaci, jazykových permutacích, básnických etymologizacích nebo zvukové charakteristice slov.

Předchůdce tohoto typu lze hledat především v surrealistické, či šířeji avantgardní poezii, ale stejně tak i v poezii experimentální či mystické.

Lze k němu přiřadit sbírky Karla Jana Čapka *Menuet s krejčovskou pannou* a *Karel je nemocný a předčítá*. Jeho poezie představuje snový, nadreálný svět, plný magicky znějících jmen, útržků dějů a náhlých zámlk, přičemž do popředí vystupuje zejména opakující se rytmus jeho veršů. Důraz na zvukovou stránku slov a hudebnost verše jsou typické pro poezii Petra Čichoně. V jeho sbírkách *Chilia* a *Villa diabolica* je i několik skladeb, které autor zhudebnil a sám nazpíval. Významově je Čichoňova poezie ukotvena především v náboženské, ba mystické zkušenosti. Křesťanská motivika je výrazně přítomna i ve sbírkách Pavla Petra *Křest za hluboké noci* a *Rána střeleb*, celkově však jeho poezie připomíná spíše obraznou tříšť tryskající z přetlaku a jen málo racionálně opracovanou. V dalších sbírkách (*Trojlodí Jakuba*) však tento automatismus ustupuje sílící melancholii a náboženskému a milostnému patosu. K tradici surrealistické poezie se oproti tomu otevřeně hlásí Jaromír Typlt, částečně už ve své prvotině *Concerto grosso*, kde je patrné také ovlivnění rockovou hudbou, a zejména pak v souboru *Ztracené peklo*. Typltova na první pohled uvolněná obraznost je však racionálně usměrňována, a tak zde najdeme i „surrealistické" básně psané v hexametru. Básnické etymologizace, hry významů a zvuků, neobvyklá spojení a parafráze, to vše nacházíme ve sbírkách Pavla Ctibora *Takže*, *Zvířátka z pozůstalosti* a *Předkus*. Podobně modeluje svůj básnický svět také Jaroslav Pížl ve sbírkách *Manévry* a *Svět zvířat*. Jeho poezie je však založena především na hláskových paralelismech a zvukových charakteristikách slov, která vytvářejí nečekané významové spojení. Imaginaci, jež má zálibu v nejrůznějších formách vykolejení lidské psychiky, najdeme v poezii Martina Langera. Od jeho prvních sbírek *Palác schizofreniků* a *Animální evangelium* však postupně začíná převládat tendence k příběhovosti, která se vyjevila v následujících knihách *Já nezemřu zcela* a *Průsmyky*. Zde Langerova poezie vychází především z neskutečných osudů, bizarních životních příběhů a setkání a tíhne k uvažování o smyslu existence. Tím se však dostáváme k poslednímu typu – poezii reflexivní.

4. Typ reflexivní

Jestliže u poezie empirické je úběžníkem realita, u typu spirituálního metafyzický řád, u magického sama schopnost slova tvořit, pak u typu reflexivního je jím básníkovo „já". Na rozdíl od předešlých typů, jejichž horizont je položen mimo text samotný, reflexivní poezie nepřijímá zvnějšku žádnou výraznou charakteristiku a na první pohled se jeví spíše jako kombinace předešlých poetik. Je to pochopitelné, neboť bytostným projevem „já" je zpochybňování jakýchkoliv apriorních jistot. Skutečnost, metafyzickou autoritu, schopnost tvořit a v poslední instanci i samo sebe vystavuje toto „já" neustálé reflexi a pochybám o jejich i své existenci a smyslu. Distinktivním rysem této poezie je tak zejména častá tematizace existenciálních otázek. Jediným, komu je však možné je adresovat, je opět samo „já", a proto v básních často nacházíme i postavy básníkova „alter ega", k němuž se subjekt obrací a s nímž vede dialog. Jak uvádí Pavel Hruška, takové básnické hrdiny nacházíme ve světové poezii například u T. S. Eliota nebo T. Hughese, ale také v domácí tradici v poezii Jana Zábrany, Pavla Šruta, Ivana Wernische, Ivana Slavíka a d. (V této souvislosti je třeba zmínit důležitou studii Pavla Hrušky *Figurální autoportrét v galerii poezie,* publikovanou v *Hostu* č. 6/1996). Stylizaci subjektu do „postavy" shledává zde Hruška dokonce jako dominantní rys polistopadové mladé poezie a charakterizuje několik jejích typů [mentor, melancholik, misantrop a ironik].)

Vzhledem k tomu, co bylo řečeno výše o eklektické povaze tohoto typu, můžeme některé jeho charakteristické rysy najít i v poezii autorů, které jsme již zařadili k jiným typům. Týká se to především vytváření si básnického „alter ega", které nacházíme například v postavě šíleného Fridricha ze stejnojmenné sbírky Petra Motýla, u Martina Langera a jeho Dereka Jakoba ze sbírky *Palác schizofreniků* nebo Malého lucifera Jaroslava Pížla ve sbírce *Manévry*. (Pavel Hruška uvádí v této souvislosti i postavu strýčka Váni ze sbírky Františka Vaška *Hledání strýčka Váni a jiné básně* nebo Helmuta ze sbírky Jiřího Syrovátky *O Helmutovi a jeho stříkačce*.) Z autorů 90. let sem však především patří sbírky Ewalda Murrera *Mlha za zdí*, *Vyznamenání za prohranou válku*, *Situace*, a zejména pak *Zápisník pana Pinkeho*, který je takřka ukázkovým příkladem básníkova alter ega. Murrerova poezie je obecně nesena úsilím po překonání základních rozporů a dualit, jimž je člověk vystaven, přičemž perspektivou sjednocení je zde nejčastěji sen či obecněji „jiný" svět. Na filozofičtější rovině najdeme podobné duality a touhu po nalezení okamžiku, v němž „srdce a rozum, mystika a logika" nestojí proti sobě, ve sbírkách Bohdana Chlíbce *Zasněžený popel* a *Temná komora*. Zde je navíc patrný i příklon ke křesťanské tradici, podobně jako u Jana Dadáka ve sbírce *Vyprázdněný kruh*. Z jiné strany náleží pod tento typ poezie Norberta Holuba. Holub však nachází vůči existenciálním tématům ironický odstup, a to například skrze postavu Náčelníka Lapeše ve sbírce *A* (společně s Luďkem Navarou), který blasfemickými komentáři bourá ikony národní his-

torie. Reflexivní tón je patrný i ve sbírce *Cizí sonety*, kde se Holub pokouší o provokativní parafráze biblických témat, píše svérázné apokryfy nebo sonetové variace poezie jiných básníků.

Jak již bylo naznačeno, tuto typologii nelze striktně uplatňovat nejen na celou tvorbu toho kterého básníka, ale též v jednotlivých sbírkách lze vysledovat přesahy k jiným typům. Nejsnáze si lze situaci představit jako kruh proťatý křížem, kde je každé sbírce vyčleněno zvláštní místo na obvodu kruhu blížící se k tomu či onomu průsečíku – básnickému typu.

Spojení kruhem má však ještě jeden význam. Jestliže jsme výše hovořili o tom, že smyslem poezie 90. let je sdělovat poezii, pak jednotlivé typy představují fakticky čtyři základní básnické „materie“: *jazyk* v případě typu magického, *časoprostor* u empirického, *identitu „já“* v případě reflexivního a *metafyzický přesah* u typu spirituálního. Spojení kruhem pak ukazuje, že každý z těchto typů, jakkoliv akcentuje vždy jednu materii, neztrácí nikdy povědomí o zbylých třech a že právě tímto spojením se stává součástí poezie jako takové.

Z předchozích charakteristik je zřejmé, že skutečnou opozicí je pouze vztah typu magického a empirického. Právě u sbírek sem zařazených se obecná charakteristika daného typu projevuje nejzřetelněji (srov. např. sbírku Karla Jana Čapka *Menuet s krejčovskou pannou* jako reprezentanta typu magického a *Obývací nepokoje* Petra Hrušky ztělesňující typ empirický). Typy spirituální a reflexivní představují v tomto smyslu spíše jen odlišné varianty jejich vztahu. (V případě typu reflexivního lze hovořit o vzájemném průniku reality a „nadreality“ v básníkově „já“, u typu spirituálního naopak v neosobním /náboženském, přírodním, mytickém/ řádu.) Sbírky sem zařazené mají typové charakteristiky v méně nápadné podobě a mají spíše tendenci odstředivě směřovat k jednomu z pólů. Například sbírka Ewalda Murrera *Zápisník pana Pinkeho* se od typu reflexivního posunuje spíše k typu empirickému, naopak od typu spirituálního k němu směřuje sbírka Pavla Kolmačky *Viděl jsi že jsi*. V této souvislosti lze říci, že právě přitažlivost empirického typu určuje základní pohyb ve vývoji poezie generace 90. let.

Ze všech pokusů o typologii básnické generace 90. let je patrné, že netvoří jednolitý proud, kde by dominoval určitý typ poetiky. Naopak podstatným rysem této generace je výrazná rozmanitost inspiračních zdrojů.

Bylo řečeno, že podstatným znakem mladé poezie po roce 1990 je nezávislost na vnějších vlivech a zejména společenském vývoji. Tato autonomie byla však poezii do značné míry vnucena, neboť její mimoestetické funkce přebraly po listopadu 1989 jiné sféry života. Stažení se do sebe tak představovalo něco jako obranné gesto motivované rovněž snahou definovat v novém kontextu vlastní smysl. Tím, že poezie přišla o své společenské funkce, získala současně i volnost v hledání inspiračních zdrojů. Otevřela se tak před ní široká škála tvůrčích možností, které již nebyly zvnějšku ničím omezovány. Veškerá dosavadní básnická tradice jí byla současně k dispozici a neexistovala žádná vnější síla, která by určovala, co je v dané chvíli centrem a co periferií. Naopak: vzhledem k předchozímu vývoji směrovanému a oklešťovanému ideologickými tlaky bylo jedině žádoucí vzkřísit řadu různých tradic a znovu vyzkoušet a ověřit jejich tvůrčí potenciál. Jistě to s sebou přinášelo i řadu úskalí v podobě přílišného podléhání tomu či onomu vzoru, vzájemná konfrontace různých typů poetik se však s odstupem jeví jako důležitý předpoklad dalšího vývoje. Metaforicky řečeno, poezie si tím procvičila ztuhlé prsty a obnovila přirozený prstoklad.

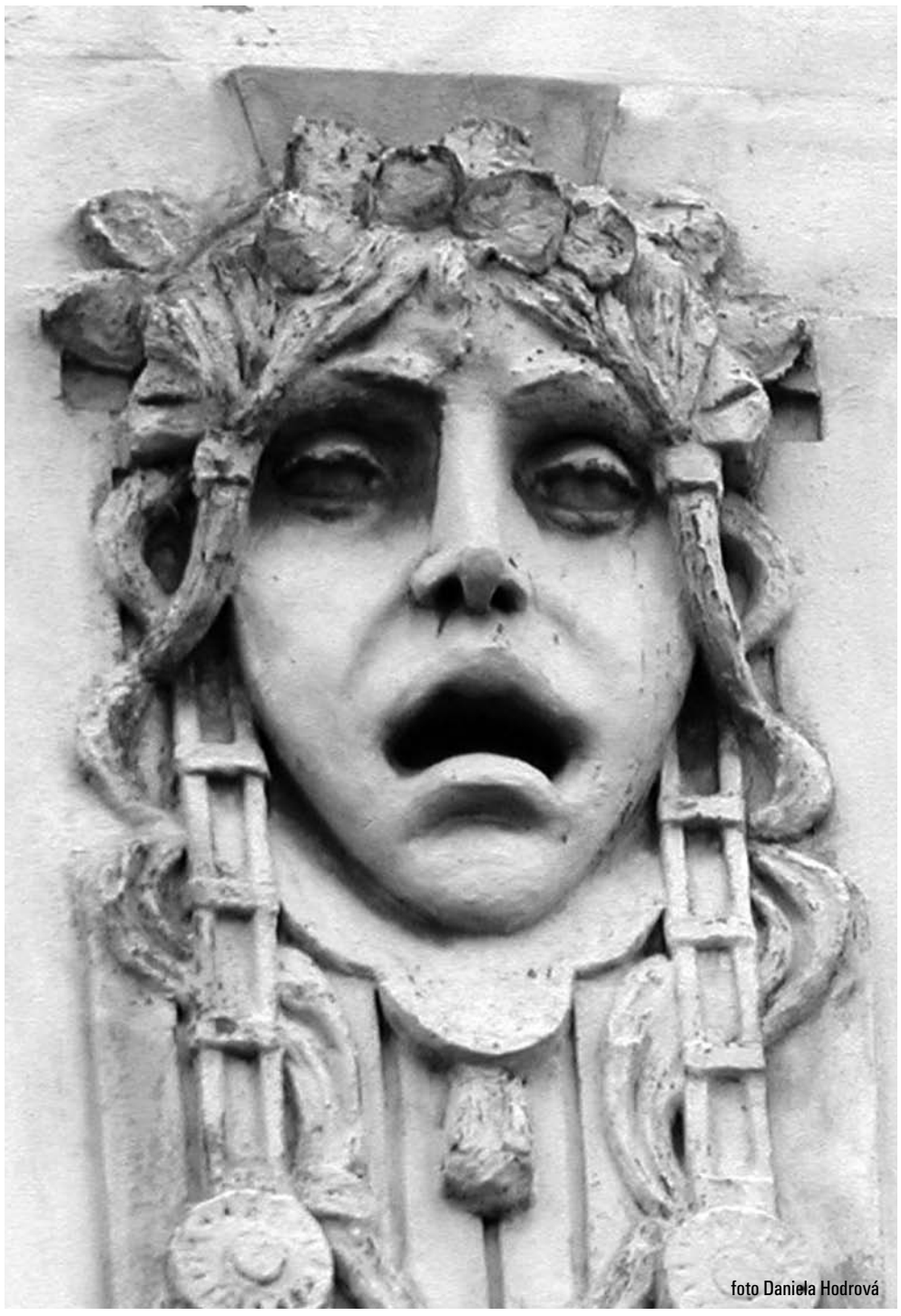


foto Daniela Hodrová

LITERÁRNÍ HISTORIE

skn – dvě dosud nepublikované básně

Miloš Lášek

Na počátku roku 1939 se Stanislav Kostka Neumann léčil v Poděbradech, kde byl i komunistickým radním. Aby unikl očekávanému zatčení, urychleně se se svou družkou, o třicet let mladší Lídou Špačkovou, odstěhoval. Adresu při hledání bezpečného bytu několikrát změnili. Lída Špačková v memoárech *Takový byl* píše: *„Nevím, jak je možné, že jsme tak dlouho opomíjeli Vápenný Podol, klidné letovisko uprostřed rozsáhlých lesů. V říjnu 1939 jsme se nastěhovali do malého hotelu pana Láška a poznali jeho pracovitou ženu i jejich tři děti, nejmladší chlapec byl ještě školák. Tady jsme zapadli do rodiny a žili tu až do květnové revoluce 1945.“*

Válka samozřejmě citelně zasáhla i provoz hotelu, který patřil mému otci. Letovisko bylo v dobách míru oblíbeným místem často i mnohatýdenních pobytů letních hostí. Za okupace se jejich zájem ještě zvýšil, byl tu venkovský klid a zásobování přece jen o něco lepší než ve městech. V hotelu vládla rodinná atmosféra, většina hostů se za opakovaných pobytů spřátelila a měla blízký vztah i k majitelům. Neumann se Špačkovou se ubytovali v jednom pokoji v prvním patře a ve výčepu v přízemí měl SKN své stálé místo. S Neumannem občas sedávala místní honorace – správce, úředníci, strážmistr. SKN pil červené víno, v zubech lulku, často vyhaslou. V dobách všeobecného nedostatku chyběl i tabák. Kouřila také Lída Špačková, snad dokonce vybírala popelníky a personál hotelu si myslel, že její jméno je přezdívkou pro její kuřáckou vášeň.

Básníkův pobyt v hotelu mého otce nezůstal dlouho utajen a gestapo jej začalo sledovat. K prvnímu zatčení došlo v létě 1940. Přijeli tři gestapáci a odvezli oba hosty do Prahy. K výslechům předvedli jen L. Špačkovou, na Neumanna byla uvalena pouze vyšetřovací vazba v Petschkově paláci. Oba však byli po několika dnech propuštěni. Vyšetřování se po čase opakovalo, ale pak už dalo gestapo pokoj.

Pokračovala válečná mizerie a Neumann zatoužil po práci na zahrádce. Od mého otce dostal kousek pozemku, na kterém zbudoval skalku, obíral se květinami, zkoušel pěstovat rajčata. Příliš na sebe neupozorňoval, jen jednou vyděsil ženské v hotelové kuchyni přáním, aby mu přinesenou žížalu pár dní máčely v mléce – chtěl ji pak ochutnat. Byl ovšem odmítnut. Byly tu ale vážnější starosti – chyběl pravidelný příjem. Lídě Špačkové přišel občas honorář z překladatelské činnosti, SKN dostával různé částky od mecenášsky založených nakladatelů. To však nestačilo, a tak vypomáhal i pan hoteliér. Plně se spolu mohli vyrovnat až po válce, nabízenou větší částku však můj otec odmítl a po dohodě ji předal národnímu výboru.

Dvě dosud nikde nepublikované básně napsal S. K. Neumann (předpokládám) na žádost mého otce. *Pan rada* – jak Neumanna všichni oslovovali – tím zřejmě příliš nadšen nebyl, přesto vyhověl. Je velmi pravděpodobné, že honorář za básně měl podobu několika lahví červeného vína.

Báseň z roku 1940 byla napsána u příležitosti svatby dcery manželů Láškových. O dva roky později se konala svatba diamantová, kterou slavili rodiče mého otce, rolníci na odpočinku, jimž Neumann rovněž věnoval verše.

STANISLAV KOSTKA NEUMANN

Věře a Josefu Krátkým

Dech bílé zimy zavál všecko kolem,
a vločky tančí předčasný svůj rej,
to byste vešla, byste vešli spolem
čistými dveřmi v žití nový děj.

Je bílo dřív, než spadlo všecko listí
obnova přišla, řek' by myslivec,
obnovy nit se začala Vám přísti,
nit bílá, čistá, křehká bílá věc.

Až slunce vysvitne, ať neporuší
ten čistý úběl, malý lidský div,
ať neušpiní jej svou krutou kuší,
a osud buď Vám vždycky milostiv.

29. října 1940

1882–1942

Půl století a ještě deset let
v dobrém i ve zlém pilně obrábět
tak spolu život, jako orné lány,
jak starý rodný, grunt náš otcovský –
jaký to úděl, balvan obrovský
i žitný bochník dobrý z každé strany.

A šedesát let jako párek lip
Košatět spolu, milenecký vryp
na kůře nésti šedesátiletý –
obloha mírná požehnala Vám,
že nezůstal jste žádný nikdy sám,
a zdravý rod Vás objal svými květy.

Dnes deset dětí obklopuje Vás,
dnes dvacet vnoučat přivedl Vám čas
a jeden pravnuk – samé usmívání:
Váš rod tu stojí, Vaše košatost,
chvalozpěv lásky, pracovitá ctnost,
zdravého kmene zdravé větve sklání.

Půl století a ještě deset let,
démantům Vašim možno závidět,
skláníme hlavy, srdce přetékají.
Obloha sviť Vám stálou pohodou
a půda buď Vám měkká pod nohou,
ať veselou Vám další léta hrají.

19. července 1942

nad druhou četbou kratochvilova medvědího románu

Květoslav Chvatík

Dobré knihy se nám plně otevírají teprve tehdy, čteme-li je s odstupem času podruhé. Pravda, chybí tu již půvab novosti a překvapení, avšak jeho ztráta je vyvážena hlubším poznáním; nejdeme již tolik po příběhu a jeho rozuzlení, nýbrž pronikáme do struktury díla a odkrýváme, jak je to uděláno a proč je to uděláno právě tak.

Kratochvil nás k druhé četbě přímo vyzývá, neboť vydal svou nejdůležitější knihu podruhé v původní podobě, jak ji od září 1979 do října 1983 napsal, pod názvem *Urmedvěd* (*Petrov*, Brno 1999). Nejde mi zde o srovnání první a druhé verze románu; při svém toulavém způsobu života nemám první vydání v *Atlantisu* z roku 1991 (tedy druhou verzi knihy) vůbec po ruce podobně jako svou tehdejší recenzi, od níž mne dělí čtrnáct let. Nyní jsem četl *Urmedvěda* především pro radost z četby, jako by vydaný *Medvědí román* neexistoval (i když v mém vědomí zůstaly přirozeně někde v pozadí uloženy silné dojmy z první četby).

Vyjdu od konce: Na poslední stránce knihy je to ve fiktivním dopise autorovi řečeno naplno: *„Vážený pane Kratochvile, (...). Vždyť on to čtenář stejně ví. Že (...) Urův – Beránkův příběh je jen zlou variantou Vašeho vlastního příběhu. A že jste změnil jen okolnosti a některé reálie. (...) ale na čtenáře vyplázl svou vlastní duši.“* Tedy žádný sofistikovaný román jako otevřený systém, nýbrž autobiografie skrytá ve formě románu?

Ano i ne. Ano – vždyť proč by nám jinak autor předkládal na stránkách 111 až 114 chronologii svého života v letech 1971 až 1974, která se navlas shoduje s osudy románové postavy Ondřeje Beránka (prozrazuje nám dokonce, že ideu Ostrova má z vyprávění nešťastného medvědího Romana, který skončil v léčebně sebevraždou)? A ovšemže ne. Cožpak lze brát za slovo autora, který napíše v první větě románu: *„Ptáci mají hnízda, lišky doupata a my se Savem bydlíme ve výtahu,“* a na závěr knihy přiznává, že šlo *„ve skutečnosti o celkem pohodlný byt v nejvyšším poschodí činžáku“*? Ostatně fantasmagorie Ostrova, ovládaného zlým Klitoridem, svou alegoričnost vůbec nezastírá, neboť *„Ostrov je jen románová kulisa, je románová fabule“*. Urmedvěd je román a román není nikdy pouhou autobiografií autora, zvláště když míří k daleko obecnějším významům: *„...je to dejme tomu román o totalitní společnosti a o schizofrenii a o tom, že mají společný původ i kořeny,“* říká autor.

Román je obskurní analogií totalitní společnosti a schizofrenie – nezní to příliš tezovitě a suchopárně? Text románu je však naopak neobyčejně barvitý, konkrétní, plný básnických obrazů a plný krásného bláznovství, takže jeho styl lze nejpřiléhavěji charakterizovat jako karnevalistický. „Karnevalistický styl“ zpopularizovala tehdy kniha M. M. Bachtina o Rabelaisovi a mísí se v něm podle něho vysoké a nízké, duchovní a tělesné, vážné a směšné, posvátné a obscénní, spekulativní a vulgární... Na jazyku románu lze poznat, že jej psal Moravan, Brňák, který však vlastního brněnského slangu užívá velmi střídmě. Bohatá je naopak básnická obraznost autorova jazyka, prozrazující, že se za svého vysokoškolského studia zabýval poetikou českého poetismu (jeho diplomová práce byla věnována teoretickým názorům Vítězslava Nezvala).

Své setkání s dívkou Umou podává vypravěč takto: *„Je svěží ráno před šesti lety, hodina, kdy jsem ji uviděl poprvé: takto s rozpuštěnými vlasy seděla ve spíži, nahá jak prs, a když jsem vstoupil, abych si ukrojil slaniny, a veselé ranní slunko se zablýsklo na čepeli, okamžitě se probudila, vyjekla a začala po mně házet meruňkovými zavařeninami.“*

Ursinus oslovuje měsíc: *„Och luno... luno, vystrč svůj bledý zadek a crkni sem čúreček světla. (...) A pak vstal a rozhrnul provázky deště.“ Zvláště silně přitahuje vypravěče sníh: „Je jen studený, mokrý, bez vůně a bez chuti. Směju se tomu a naberu si ještě hrst a prskám sníh na všechny strany. Pak uklouznu a vyválím se v něm. Je noc, nejšťastnější noc mého života, a kdesi v dálce hoří světla nějakého malého městečka.“*

Nad stylizovanou fotografií aktu dívky jeho přítele Ríši uvažuje o umění: *„(...) protože umění, to je přece jenom jakýsi závoj, cosi, co zároveň odhaluje i zahaluje (zahaluje tím, že odhaluje, a zde je nahota jen jedním z převleků).“* O vesničce Čepice, do níž vložil srdce příběhu, říká: *„(...) a když chci vybájit Čepice, musím si vypomoct opravdovými Nečepicemi, přičemž druhé se má k prvému jako křik vran nad úhorem k opentlenému hlásku skřivana, neboť psát znamená zjemňovat, uhlazovat, obrušovat, a psát znamená umenšovat, zkrášlovat, vyšňořovat.“* I sebe vidí vypravěč závojem metafor: *„(...) rozběhnu se hořícím polem za korouhví, za chocholem. (...) zeď je mým zrcadlem, křik je mým spánkem, stroužek mou modlitbou, stud studnou, vlas vlastí, hrb matkou, stesk sádlem.“*

Tato básnická konkrétnost se v textu románu pojí s neobyčejnou schopností postihnout zoufalství člověka, vystaveného příkoří Husákova okupačního režimu. Autor se vyhýbá přímým žalobám na bídu doby; smysl svého románu nevidí *„v nalezení příběhu, ale v jeho hledání, v pohybu od existenciální úzkosti (z doteku chaosem) k hledání interpretace, řádku, příběhu“*.

Je to právě královské postavení příběhu v *Medvědím románu* (i v celém Kratochvilově díle), které činí jeho mnohavrstevnatou strukturu, onen „obraz smršti chaosu“ vůbec únosným a čtenářsky přitažlivým, neboť vše, co vypravěč čtenáři nabízí, podává mu formou příběhů, plynoucích volně jako přátelský rozhovor. Příběh se stává podle Kratochvila posledním útočištěm člověka ve světě v krizi. Současně však „jde příběhům po krku“, neustále zasahuje do děje, mění často vypravěčské masky, oslovuje svého posluchače – či spíše implicitního čtenáře, jenž se tak má účastnit vzniku románu, rodícího se před jeho očima.

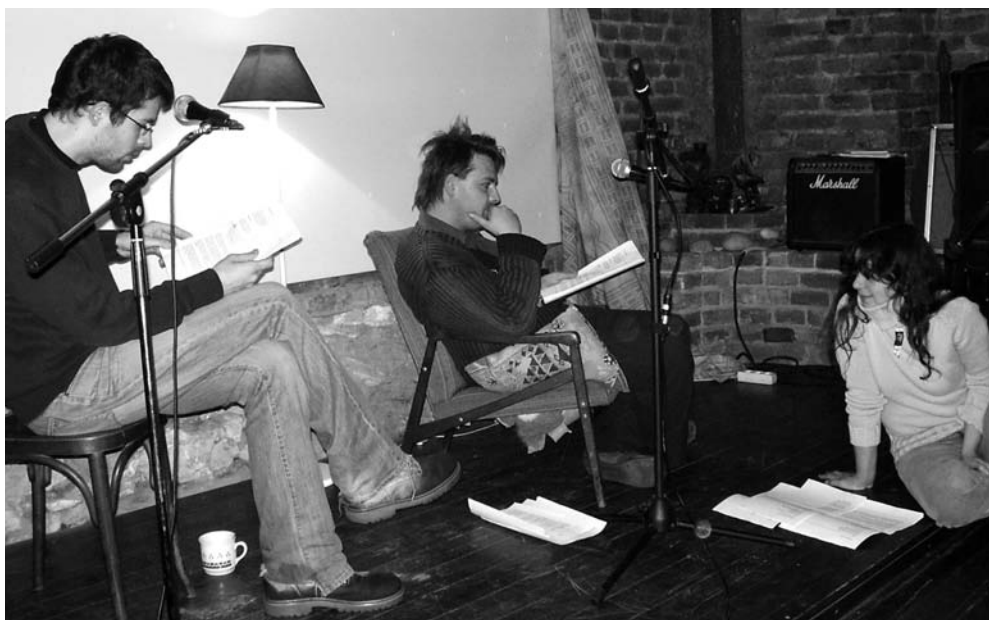
Šok z normalizace, při němž Ondřej Beránek *„přijde současně o ženu, byt i zaměstnání“*, ono vykolejení z životního řádu se stane vypravěči pramenem ozvláštnění vidění, abych použil slavného termínu Viktora Šklovského, otevírá mu nový pohled na *„svět, v němž skutečnost nabyla charakter libovolnosti“*. Ostrov se objevuje na scéně jako model paranoi, jako metafora *„neskutečné země, v níž jen policajti jsou skuteční“*.

Ve druhé části knihy, nazvané Emisar, prozrazuje autor časový sled biografických zvratů, které se mu staly podnětem a materiálem ke psaní románu: Koncem roku 1971 odchází v důsledku incidentu na oslavě jednoho ze slavných výročí (za normalizace se stalo slavení výročí jedinou společenskou událostí) ze školských služeb. Po současném rozpadu manželství a ztrátě bytu se ocitá na půl roku na psychiatrické klinice a poznává tam záhadného Roma, jehož fantazie ho inspirují k jedné části fabule románu. Po propuštění z léčebny se setkává s přítelem z vojny Ríšou a nastupuje do nesytské mostárny jako jeřábník a vazač a bydlí u svého přítele a jeho ženy (jejich milostnou korespondenci z vojny za Ríšu obstarával). Následně pracuje jako hlídač v jestřábské drůbežárně, v jejímž surrealistickém prostředí začíná pracovat na svém rukopisu.

Části románu, věnované vyprávění o setkání plachého intelektuála Ondřeje Beránka (za jehož postavou neklamně prosvítá autor) s drastickým prostředím mostárny a drůbeží velkovýkrmny, patří k umělecky nejzdařilejším a čtenářsky nejvděčnějším pasážím knihy. Nejde přirozeně o žádné naturalisticky věrné „obrazy ze života“, nýbrž o integrální součást románového textu, prostoupeného předivem zrcadlení, prolínání reality a fantazie a vytvářejícího fikcionální model křehké jednoty chaosu a řádu.

Nenakládá autor příliš mnoho na čtenáře i na stavbu románu, která se pod tíhou významů přímo prohýbá? Nenaučil se teprve v dalších knihách autorské ekonomii a uměřenosti? Na to lze nejlépe odpovědět protiotázkou: Nespočívá jedinečnost Kratochvilova Urmedvěda právě v tom, že autor, nemající možnost po dvacet let publikovat, autor píšící svou první skutečně velkou knihu, do ní vkládá sebe celého, celý svůj životní osud, celou svou zkušenost s „dobou, která šílí“, bez ohledu na vyváženost a literárnost svého textu? Myslím, že je tomu právě tak a že závažnost postavení *Urmedvěda* v Kratochvilově prozaickém díle jako jeho „nejdůležitější knihy“, z níž roste celé jeho další dílo jako větve stromu z mohutného kmene, zajišťuje jeho románu i jedinečné místo ve vývoji české polistopadové literatury.

Je dobře, že se Kratochvil rozhodl vydat původní verzi románu, svého *Urmedvěda*; jeho „román románů“ před nás tak předstupuje ve své původní, dalo by se říci medvědí síle, neokleštěné ohledy na čtenáře, za léta totality navyklého na přísně dietní stravu.



Ve středu 18. 1. 2006 se konal v pražském klubu Ryba na ruby večer nazvaný *Tělem básní*. Do reprodukované hudby recitovali své verše dva začínající básníci – Petr Řehák (na snímku zcela vlevo) a Adam Borzič (viz jeho verše ve *Tvaru* č. 13/2005) – společně s Markétou Hrbkovou, patřící do byvší literární skupiny Moderní analfabet, autorkou sbírek *Ozvěny stínu* (1991) a *Stíny světla* (1999).

lbx

Adam Borzič a Markéta Hrbková

Jaroslav Med (1932), vědecký pracovník ÚČL AV ČR, vysokoškolský učitel (KTF, FF UK). Jako literární historik soustředil svůj zájem na literaturu přelomu 19. a 20. století (monografie *Viktor Dyk*, Praha 1988, kolektivní práce *Česká literatura na předělu století*, Praha 2001), jednak na českou křesťansky orientovanou literaturu (soubor studií *Spisovatelé ve stínu*, Praha 1995, 2004). Kromě účasti na řadě kolektivních prací (*Lexikon české literatury, Slovník českých spisovatelů od roku 1945, Slovník básnických knih* a d.) přispíval svými edicemi k zpřítomnění tvorby J. Karáska ze Lvovic, V. Dyka, J. Zahradníčka, B. Reynka a J. Kameníka.

Zamlčet všechno

Mohl jsem dávno už osud svůj zmařit,
nenechat náhodám kroky a cesty,
pustit to do noci větrné všechno,
udělat konec a nechtít už trpět.

Co ty víš, pocestný, o mně, co víme
o sobě jeden i druhý a třetí?
Přešel jsi kolem mne ve chvíli strašné,
ach ano, ty jsi byl zamyšlen také.

Nad roklí přeletí ptáci, jež neznám,
kolkolem krajina neznámá, cizí,
stín můj se posunul na samý okraj:
stín můj? či poslední podoba nahá?

Zdá se mi, králi, že hvězda se kalí,
ta stopa nevede nikam, jen do tmy.
Budeme mlčet. A ve větru vání
chiméry něžné se tesklivě ozvou.

Josef Kostohryz: Přísný obraz, 1970

Mám dost špatnou paměť na verše, moc málo básní umím zpaměti, spíše se do básní jakoby vciťuji, zkoumám básníkovu obraznost, jeho lexikální výbavu a z toho víceméně usuzuji na autorství básně. Tato báseň mě oslovila svou nechtěnou autentickou melancholičností, to není stylizace nějakého undergroundového mladíka, to jsou verše zralosti smířené s osudem, báseň člověka poučeného o všech veršových finesách, který však už kašle na jakoukoli zdobnost a touží spíše po mlčení, v němž by se dovršil jeho nelehký život. Ta hluboká melancholie, pryštící z básně, a navíc ta pouze lehce naznačená intelektualita, s níž básník oslovuje krále, protože ví, že poezie je královskou disciplínou; to musí být někdo ze starší generace, skoro se chce říci zahradníčkovské generace, patrně prošlé kriminálem, o strašné chvíli se nežertuje. Zahradníček to určitě není, také Renč je mnohem méličtější, tak mne napadá

J. Kostohryz. A vida, mám pravdu…

***

Jak může černého medu být
vnitřní barva,
kde na sebe můžeme jenom se dívat,
ale rozpoznat ji
z tolika sklonů ovíjení k bolesti,
jen zčeřené místo bez rukou,
abych překvapil?
chvála tobě nemám myšlenek,
a za tebe platím olympskou cenu,
každý večer klidně naslouchat,
jak může být torso jasnější,
odtud blahosklonným úsměvem,
Apollónovy prsty sémě,
do polštářků stříbra prstů,
vzdušná svévole tebou proudící,
už se nic nestane,
také jsem prohrál,
pod plavými vlasy
několik položených džbánků,
snad bys nepomyslel raději amfor.

Pavel Petr: S tebou tmavé louky roztroušených ostrovů (Petrov, 2004)

Proti Kostohryzově tvarové ukázněnosti se tady na nás chrlí obrazy až překotně, s častým a záměrným přerušováním syntaktických vazeb. Fragmentarizace skutečnosti, anakoluty a zámlky, to by všechno nasvědčovalo tomu, že jde o básníka mladší generace, který se trochu nadechl holanovského či divišovského ozonu a teď usiluje o svůj básnický výraz, který je velice expresivní a patetický. Z toho básnického trsu lze jen velice těžko hádat a soudit, kdo je autorem těchto veršů; v tomto „chrličském" zápalu by mohla báseň ještě pokračovat, aniž by básník řekl poslední slovo. Nevím, opravdu nevím, komu bych verše přisoudil, abych nebyl příliš vedle.

Hm, Pavel Petr, to je trochu ostuda, protože jsem psal jeho heslo do *Slovníku* a bohužel mi vůbec nepřišel na mysl. Nedá se nic dělat, doufám, že se na mě kvůli tomu nenaštve.

Bílá sobota

Čímsi mrtvým křivým prstem
založena země v půli –

pne se,
praská v kapitálku
jako tlustý román.

Plášť Osipa Mandelštama,
útlý v zádech,
leží při zdi
křížem přes otoman.

Sykomora tluče špačky.
Na výsostech luňák v letu

stojí,
sliní drápy v nebi,
jako by je zhášel.

Jde beránek z Velikonoc,
hedvábný mu
bedra v běhu
trhá černej kašel.

Smutná hra. Byv obcí najat,
aby pil a jedl první
z medů,
z jedů prostíraných
pro šlechetné rody,

křtí skopeček Bůh tu v hrůze
slzama
a teplou močí
hody doprovody.

Karel Šiktanc: Utopenejch voči (ČS, 1991)

Z téhle básně, kterou jste mi mimoděk vybrali, mi doslova zatrnulo u srdce, vždyť ono je to více než dvacet let, kdy se u nás objevil přítel Karel Šiktanc s novou útlou samizdatovou básnickou sbírkou *Sakramenty*. Jako vždycky jsme ho radostně uvítali a on nám, tedy mně a mé nebožce ženě, přečetl z této nové sbírky několik básní, než nám posléze tento vzácný samizdat věnoval. Jen jak jsem teď zahlédl to šiktancovsky něžné slovo „kapitálek", slyšel jsem v duchu básníkův hlas, recitující své básně s vážnou opravdovostí venkovana, který ctí, co slova váží, že to nejsou plevy hozené do větru. I na této jediné Šiktancově básni je vidět nejen jeho zvláštní strofika, jeho grafické členění verše apod., ale především – a to mě na jeho básnické tvorbě vždycky uchvacovalo – ta jeho opravdovost, s níž touží po zakotvení v řádu, v mýtu, jímž by scelil sám sebe s tím, co bylo a je. Karel Šiktanc je básník umanutosti po řádu, ryzosti a čistotě, proto mám rád nejen jeho osobně, ale také samozřejmě jeho verše. Jen škoda, přeškoda, že už je může číst jen mně…

P. S. Básnická sbírka *Sakramenty* nikdy samostatně nevyšla, stala se součástí básnické knihy *Utopenejch voči*.

Páté přikázání: Cti otce svého i matku svou…

Hospodine Bože můj
pro mě by to byla radostná
a vděčná samozřejmost
ne povinnost ne přikázání
ctít otce – který se mě zřekl
a já ho dosud ani nepoznal
i matku svou – která odvedla mě

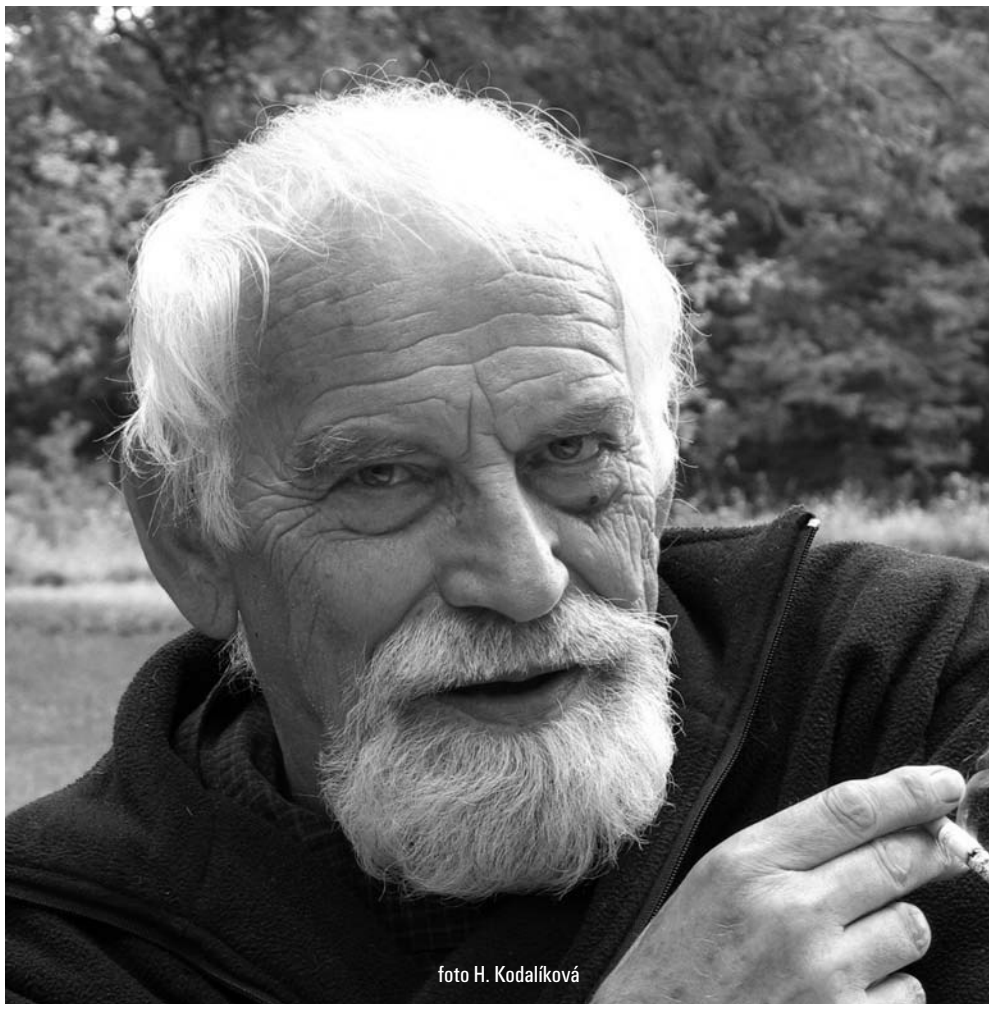


foto H. Kodalíková

sem do Dětského domova.
Aby se jí dobře vedlo na zemi?

Hospodine Bože můj
tys nepochybně předpokládal
že v celé živočišné říši
rodiče budou milovat své děti
a ne se jich vzdávat.
Doplň svá přikázání prosím
ještě o jedno.

Alois Volkman: Pokrok rodiny (Blahoslav, 1994)

Také touhle básní jste mi víceméně nahráli na smeč, jak bych nepoznal báseň svého přítele a – nadneseně řečeno – svého osobního lékaře Lojzíka Volkmana, kterou jsem z jeho úst slyšel nejednou, když připravoval svou osobitou parafrázi Desatera. A navíc jsem psal jeho heslo do *Slovníku*. Charakteristické pro Volkmanovu poezii je neustálé tíhnutí k paradoxu, k strohé aforističnosti, s níž komentuje nejrůznější společenské a zejména morální prohřešky současnosti. Nezapře svůj medicínský habitus, stále se pokouší „diagnostikovat" bolesti naší doby; proto jeho básně bezmála vždy, i když jde jako v tomto případě o tematiku náboženskou, tíhnou k výrazné pointě, která dává jeho veršům nabádavou apelativnost. Doma má přítel Alois Volkman v rukopisu značné množství satiricko-sarkastických veršů, v nichž se, pro domo sua, vyrovnává s naší zvláštní odrůdou demokracie. Často jsem si při jejich četbě říkal: škoda, že už se dnes v novinách nepěstuje něco, jako byl Bassův *Rozhlásek* v bájných *Lidovkách*, to by byl ideální prostor pro Volkmanovy satirické verše.

***

Potopa! V nás, i tam… Pánbůh se hněvá…
a to jsme – teprve – Adam a Eva
sundej si z ní ten list, radši se svlečem
u brány postává ňákej vůl s mečem

J. H. Krchovský: Poslední list (Petrov, 2003)

Tenhle typ gellnerovské poezie mám moc rád, v tom přívalu tak častého lyrizování – říkám tomu „studený nářez poezie" – je to náramně osvěžující důkaz, že poezie může být hravá a vtipná, a přesto zůstat poezií. Strohé čtyřverší a kolik asociací může vyvolat, melancholie a komická nadsázka v jednom čtyřverší, to je nádhera. Kdo může být autorem? – prvně jsem pomyslel na Magora – Ivana Jirouse, ale ten by si asi nenechal ujít takovýto nápad a tematizoval by jej obšírněji, Vít Kremlička? – ne, a co takhle postdekadentní blagér „Krcháč", v jeho poezii se to voly jen hemží? A mám pravdu, je to J. H. Krchovský, i když jsem sbírku *Poslední list* ještě nečetl.

Ať kdekoli

Ať kdekoli, živote starý, stan rozbít jsi kázal,
znám již směr ten,
jímž vítr tisícinohý, věrný tvůj vasal,
v sandálcích listí pospíchá neznaven.

Ó, co je mi půlnoc a poledne pro hvězdný případ,
jejž krev má řešívá úpějíc –
ať kdekoli, slyším déšť crčet i okovy skřípat
zpět k pramenům křtitelnic.

Tam na svazích Jordánu zvon, podkovy, deště a kola
v práci své příbuzně zní,
zbloudiv jak nitrem Siria vracím se k hlasu, jenž volá
v tu zrnatost dní.

Tam mana světla se na listech třpytí, tam zrodím
se znovu pod hvězdu lampy, až překročím žal,
až zvlčilost prchne, jež číhá, jak by Pán sopek a hodin
se nebyl nejmenším stal.

Jan Zahradníček: Pozdravení slunci (Melantrich, 1937)

Tuhle poslední báseň jste mi dali jako dárek na rozloučenou. Kdybych nepoznal jejího autora, tak už by to se mnou začalo být špatné, protože první dvě polistopadové edice Jana Zahradníčka (*Žíznivé léto* a *Pozdravení slunci*) jsem dělal pro brněnské nakladatelství *Blok* právě já a tato báseň je na první pohled typicky zahradníčkovská. Svým osobitým volným veršem jako by zde Zahradníček znovu vzdával hold milovanému Březinovi, jehož volný verš se mu tak hodil při adoraci nového života, který vítal v *Pozdravení slunci*, z něhož je tato báseň. Už nikdy se nemohl rozmáchnout k takovým veršům jako v této sbírce, život byl k němu příliš krutý, a tak jeho oslava života už měla mnohem pokornější podobu, i když ani v Bartolomějské nezatrpkl. Zdá se mi, že byl jedním z mála českých básníků, který beze zbytku naplnil poslání křesťanského umělce *„vkládat Kristův řád do propastných hlubin hříchu, které se otvírají světlu"* (Urs von Balthasar).

Dík patří těm, kteří mi vybrali básně tak blízké mému srdci; rozhodně měli šťastnou ruku, a tak jsem nemusel příliš tápat v rozlehlých prostorách naší poezie.

Připravila Božena Správcová

celá věc je velice jemná

ROZHOVOR S JIŘÍM OLIČEM

foto archiv Tvaru

Výtvarný esejista, básník, novinář Jiří Olič se narodil 23. dubna 1947 v Horní Libině. Původním povoláním je zemědělský inženýr, nějakou dobu pracoval jako agronom, poté byl redaktorem literárního časopisu *Fragment*, nakladatelství *Votobia* a *Paseka*. Debutoval básnickou sbírkou *Letní romance*, která vyšla péčí přátel v roce 1981 jako soukromý bibliofilský tisk. Následovala samizdatová vydání dalších básnických sbírek: *Velká většina* (1983), *Komando deště* (1984), *Jeleni, troubící jeleni* (1988). České kulturní veřejnosti se však nejprve představil jako demlolog, váchalolog a kritický komentátor českého umění výtvarného, následně jako prozaik. Teprve v říjnu roku 1997 vydal rozsáhlý výbor ze starší básnické tvorby. Je držitelem ceny Toma Stopparda za rok 1994 a je rytířem Řádu zelené berušky. Z bibliografie: *Marná snaha* (*Fragment* 1992), *...nejlépe tlačiti vlastní káru sám – biografie Josefa Váchala* (*Paseka* 1993), *Čtení o Jakubu Demlovi* (*Votobia* 1994), *Velký strážce* (*Petrov* 1995), *Pomocný slovník* (*Fragment* 1995), *Klíč k moderně* (*Votobia* 1996), *Život je nuda* (*Petrov* 1996), *Gloria* (*Petrov* 1997), *Tvrdohlaví* (*Silver Screen, Kant* 1999), *Neznámý Váchal* (*Paseka* 1999), *Molitan* (*Petrov* 2000), *Josef Lada* (*Petrov* 2003), *Michal Gabriel* (2004).

Pohybujete se mezi Čechami (Moravou) a Slovenskem, literaturou a výtvarnem, poezií a esejem (v rámci vašeho psaní je možné vás přistihnout jako básníka, zátišistu, kabaretiéra, starosvětského estéta a mistra slovních převleků vůbec) – co vás na tom láká? Jak to ve vás asi vzniklo? Berete to jako protiklady (z jedné role chodíte odpočívat do druhé), nebo jsou to pro vás součásti jednoho celku bez ostré hranice?

Vystihla jste to téměř dokonale, což potvrzují i ty chybičky na kráse. Jen ty převleky, hm. Není to můj termín a můj případ. Co je převlek? Stylizace, někdo „vystupuje" jako dekadent, jiný v riflích jako „obyčejný", tuctový chlapík, ale stylizují se oba. Prostě: poměrně často vystupujeme na veřejnosti, což má za následek jistou strnulost a také gesta a bezděčnou, neovladatelnou mimiku. Veřejné duše oprávněně nemáme rádi, ale existuje také komediantství samotářů, takzvaných samotářů. Mám na ně čich.

Vaše sbírky miniesejů (smím-li to tak nazvat) mají určitou kompozici, své refrény, opakující se motivy... Podobně to vypadá i se „sbírkou" knih, které jste zatím napsal a vydal. Co byste vy sám označil za své oblíbené motivy a refrény? Co mají společného hrdinové vašich monografií – mezi sebou? A s vámi? Proč jste si vybral právě je?

Monografií, dá-li se to tak nazvat, jsem vydal šest, dobře-li počítám: dvě váchalovské, jednoho Demla, Ladu, Tvrdohlavé a Michala Gabriela. Toť za dvacet pět let psaní vše. Demla a Váchala, protože byli výjimeční, jejich dílo šlo napříč tím, čemu říkáme historie moderního umění, resp. český mýtus. A byli všemi režimy opomíjení. Možná proto, že ta současnost je tak samozřejmá, že jako téma někoho vůbec neláká, vždyť ani nemůžeme být nesoučasní. Ale na druhé straně to může být míněno jako ohrada, jakýsi koncentrák nějaké skupinky nebo dokonce generace, prostě společenství, do kterého vás už nepustí. Kunsthistoricky je to výrobek se stále kratší záruční dobou.

Ale ještě k těm refrénům. Našel bych tam nějaké ty jeleny, taky medvídky, tedy kýč, něco na hranici tzv. dobrého vkusu, to mě vždycky lákalo. Pak fascinace, zajisté dívenky, ale vždycky jako bych měl proti sobě (nebo vedle sebe) někoho, k němuž mluvím.

Všimla jsem si, že jste docela častým hostem všelijakých setkání literátů (loď literátů na brněnské přehradě, některé festivaly, bítovská setkání básníků...) Co vás tam láká? Co jsou – podle vašeho pozorování – literáti zač jako sociální skupina? Liší se nějak od výtvarníků?

Je to asi nějaký kolektivně-sociální pud. Protože se vídáme málo, daleko méně než před listopadem 1989, literáti i výtvarníci, je to všechno jedna banda, čest výjimkám. Samota nám sice svědčí, ale je-li příliš dlouhá, neprospívá. Ať chceme nebo nechceme, samota je základ. Taky záhada.

Mohl byste porovnat úroveň současné literární a výtvarné kritiky? Která z nich je na tom lépe, daly by se případně pojmenovat jejich nešvary a tendence?

Současnou literární a výtvarnou kritiku nesleduji. Je totiž pryč doba, kdy se hierarchizovalo a autoritativně soudilo a odsuzovalo, prý je pryč. Ale všechno je při starém, pracuje se ve smečkách a běda osamělým kusům. Navíc v Čechách se hromadně chválí a hromadně zavrhuje. Nezlepší se to asi a nebude to nikdy dobré, ale není to nejdůležitější věc literárního provozu.

A co je ta nejdůležitější věc literárního provozu? Co to vlastně je, ten literární provoz? Vždycky jsem si myslela, že literární provoz je právě to hemžení a plkání, chválení a zavrhování, mediální tance autorů a žurnalistů, které se dějí už nad hotovými texty – a samotné psaní že se děje právě v té záhadě samoty a s provozem nemá nic moc společného...

Vaše pohotová otázka je zároveň skvělou odpovědí, protože tou důležitější věcí jsou skutečně všechny ty mediální kecy a řeči, autorova samota není pravidlem, někdo potřebuje kavárnu a napíše tam slušnou věc a i ty kavárny a hospody jsou součástí toho provozu, nejdůležitější je potom čtenář, někdy posluchač a jindy divák, zkrátka: můj fanda do kumštu, jak někde řekl František Skála.

Jak se pozná dobrá literatura? Dobré výtvarné umění?

Nic nesmí být příliš vydumané. Dobrou literaturu prozradí jazyk. Výtvarné dílo jednoduchost, lapidárnost. Kvantita je dobrým znamením, chrlení, opakování. A nade vše hloupost, to je dar neocenitelný. Toho moudrého je dnes totiž příliš, v naší zemi jako součást tradice, která ovšem neplodí velké filozofy, ale mudrlanty. Moudré klauny. To je naše specialita. Ale svět o tom neví, nechce o tom vědět, má dost vlastní moudrosti.

Ale není hloupost jako hloupost. Kterou přesně myslíte?

Jistě nemyslím tu naprostou tupost, ale takovou tu zdravou, přirozenou hloupost, která kolem nás dokáže udělat ochrannou vrstvu proti všem pohotovým a řečným intelektuálům, co jsou jinak k nezastavení. A potom ta dnešní rychlost a množství informací, obojí, i kdyby jen rozptylovalo, je vražedné! Takovou hloupost mám na mysli, a i když její přesnější definici z hlavy teď asi nevymyslím, mohl bych se o to pokusit a někdy příště už ji ze sebe vysypu jen tak...

Žijete na Slovensku – proč to? V čem je to tam jiné než v Čechách (na Moravě)? Mění se to s délkou existence osamostatnělých státních útvarů?

Protože tady mám ženu a rodinu. Na Moravě pak zbytek rodiny a rodný kraj, zbytek rodného kraje. Tam i tady pár opravdových přátel, stovku kamarádů. Existence státních útvarů je pro mne záležitostí úplně lhostejnou, zvláště pozoruju-li nárůst nihilismu státní moci, která se ve svých volených zástupcích stává druhem reality show, a tedy synonymem úpadku. Ale to souvisí s politikou a politiky. Říkají: musíme vás trochu skřípnout, ale pak to bude dobré. Jenomže žádné *pak* neexistuje.

Jste rytířem *Řádu zelené berušky*. Smíte prozradit něco bližšího? V čem spočívá tento závazek?

Mafie a svobodní zednáři mohou klidně spát, nevyrostla jim konkurence. Ale v této souvislosti bych se musel především zmínit o společnosti B. K. S. neboli *Bude Konec Světa*, jejímž údem je Ř. Z. B. Mít po ruce tabuli a křídu, nakreslil bych schéma tohoto uzavřeného obvodu. A pak to honem setřel houbou, protože věc je přece jen tajná a odtajňuje se pomalu a pouze něco. Snad tedy mohu prozradit sochařské sympozium z předloňského léta, kdy jsme si tesali a vytesali erb na vlastní náhrobek. Celá věc je velice jemná.

Ironie, humor, groteska, sarkasmus, komedie, kašpařina, škleb – kudy vedou vaše hranice tímto materiálem? Co je pro vás humor a kdy (případně jaký) vám vadí?

Všechny ty druhy a odrůdy člověk zná spíše z doslechu. Bylo by to pěkné vládnout takovými žánry, ale já v této branži nepracuju. Nemyslím divadelně, nepracuju v estrádách. V takové talkshow bych byl ztracený. Nejsem pohotový. Je dobře, že existují lidé, kteří vymyslí nejenom skeče, ale také celou televizní show – mně stačí humor takových Monty Pythons anebo některé díly *Černé zmije* Mr. Beana atd. To je zábava. Na rozdíl od takových Vyvolených, což je pořad zvláště v české kotlině dobře přijímaný, něco velice nízkého, co vychová „národ" pro koncentrák a budoucnost, kdy cena lidského masa bude opravdu za babku. Dobře jim tak! Mé hranice humoru a zábavy jsou tedy pojmenovány a myslím, že i docela dobře vymezeny.

Co je v pozadí vašich komentářů postupujícího lidského hemžení? Vytržení estétovo? Důvěra v to, že slovo přece jen ještě má nějaký vliv na pohyby ve společnosti? Na světaběh?

Vždycky jsem byl přesvědčený, že kniha se dá napsat o čemkoli. Pro mě kniha rovná se svoboda, ta především, ale něco mi napovídá, že je to svoboda korigovaná řádem. Jde mi hlavně o svobodu, ale co si budeme namlouvat: jsme otroky různých pánů, po celý život, a taky nevolníky svých zálib, zlozvyků a vášní, což se zdá být fatální. Jenomže co to je být svobodný a nic z toho pocitově nemít a nic z toho „nesvobodného" nedělat? To by bylo ještě horší. V literatuře a v umění vůbec tu svobodu nejlépe vidím v uvolněnosti, blaze tomu, kdo to dovede automaticky a dokáže překonat strnulost, to jest představu publika.

Píšu tedy texty, neříkal bych tomu komentáře, ledaže bych závistivě opakoval to, co vydatněji vyslovil někdo jiný, opakoval a zároveň doplnil něčím původním, dá-li se vůbec to slovo použít, ale vždy šlo spíše o přepis, a tedy vlastní vidění reality, jak taky jinak. Komentovat znamená interpretovat. Není to věc talentu, talent má každý, ale ani vzdělání, to by géniové nevycházeli ze škol. Řadím slova a věty jak vagony. Někdy je to lepší, jindy horší. Skromnost a pokora jsou potřebné, někdy nám je vnutí okolnosti, ale taky si musíme vážit své práce, já to tak dělám.

Připravila Božena Správcová

INZERCE

RYBANARUBY
Mánesova 87, Praha 2

11. 2. 20:00 Etno Jam
12. 2. 13:30 – 17:30 Rétorika v kostce – dech, hlas, řeč, prezentace
seminář s Renatou Bulvovou – absolventkou DAMU katedry autorské tvorby a herectví u prof.I.Vyskočila
13. 2. 20:00 Život nedoceníš – Radio Ivo (divadelní improvizace amatérského souboru)
14. 2. 20:00 Claudio Monteverdi – zajatec krásy a poznání (přednáška), zajímavosti ze života a díla známých skladatelů, hudební přednáška s poslechem ukázek z celoročního cyklu Zdeňka Bednáře, dlouholetého pedagoga (KJJ), autora mnoha zajímavých rozhlasových pořadů
15. 2. 20:00 ...něco nového? (folkový koncert)
16. 2. 20:00 Znamení Vodnáře – Richard Stříbný (astro přednáška), večer z celoročního cyklu o jednotlivých znameních zvěrokruhu se známými českými astrology
17. 2. 19:30 Konopný stůl o.s. Konopa, plánované akce sdružení Konopa a perspektivy pěstování konopí setého v České republice v roce 2006
18. 2. 13:00 – 17:00 Tibetská buddhistická kultura (přednáška)
18. 2. 20:00 Kolektivni halucinace (hippie koncert)

19. 2. 12:00–18:00 Mystika za řemeslem, seminář nejen o zpěvu a dýchání čínské zpěvačky Feng-jün Song
20. 2. 20:00 Zuzana Dumková Trio – Marcel Bárta (saxofon), Oskar Török (trubka), komorní koncert výborné české zpěvačky
21. 2. 20:00 Třicet tři případů, Simona Babčáková a Gasston – Tomáš Pospíšil (divadelní improvizace)
22. 2. 20:00 Ignu (koncert)
23. 2. 20:00 Afrikou s Kwa Afrika (cesty smysluplné pomoci)
24. 2. 20:00 Jihozápad USA – Cesta za sluncem (multimediální live diashow)
25. 2. 13:00–17:30 Workshop hry na bubny Středního Východu
25. 2. 20:00 Plyšový zajíc do lesa nepatří (divadelní představení)
26. 2. 13:00–17:30 Workshop hry na bubny Středního Východu Hearn Gadbois
28. 2. 20:00 Dana Houdková a Stejná krev (koncert)

Změny v programu vyhrazeny.
Aktuální informace na **www.rybanaruby.net**
Od února budeme postupně rozšiřovat náš program do dalšího působiště – klubu Podkroví v Husově 9 na Starém Městě. Podívejte se na **www.husova9.cz.**

jiří olič

ROZTOČENÝ MEDOMET

tomu říkám, tomu co stéká, volaje po básnickém tvaru, který nepřichází ani prózou. ani krávou a ani kozou. tomu, co ztéká hradby volaje heslo předvčerejší.

líbí se mi dělat tečky a začínat věty jen tak. kdyby totiž všechny tečky světa – nedokončila by se věta. a něco božského by trvalo. protože jen božské trvá.

na vaše jestliže a jakmile: proto.

MÉ ODHODLÁNÍ

je velké, ale ještě větší je naděje. vyplavování slov. saturace. pěkné, málokdy. pěna obalí špínu. v uničovském cukrovaru, jednou jsme tam byli se školou. architektonicky jedinečná záležitost. ale cukrovar už zbořili, snad aby se lépe zapojili do evropy. inu uničov. dnes spíše věc paměti, která se ztrácí a člověk začíná žít v ideálním ráji přítomnosti, zvláště netrpí-li nostalgií za věcmi minulými. si fallor, sum svatého augustína platí, jestliže se mýlím ve světci nebo v citátu, tak jen potvrzuji řečené. žádné ciráty s citáty. jestliže se mýlím, jsem. jestliže pochybuji, tak rovněž jsem.

ale pochyby, ano pochyby, naprostá nevíra v myšlenky. všechno co je složeno ze slov. myšlenky, který nemají větší životnost než sirka, kterou odhazuji do popelníku. a ta nevíra svírá mou duši, je jejím důkazem. nanicovatou duši, velice chatrnou, ale jsem na ni pyšný, neboť nikdo jiný ji nemá právě takovou. je součástí celku kdysi velice nadějného.

tedy: on ten roztočený medomet slov a nápadů už nefunguje bezvadně, někdy se zasekne při první otáčce. ale to je jen taková metafora, u nás na dvoře. kde už nic nekdáká a nic už nekrákoře. a kde je vznešenost přírody docela normální.

tak tedy křídla, vlaštovky drátů, co si to střihnou pamětí, nůžky vlaštovek nad uničovským cukrovarem. hospoda na bystřičce, na zdi uzený obraz krajiny v samotném srdci hané, asi od dvorského.

voní koláče, je sobota. bělásci v zelí, mrkev kouká, z mrkve kouká jen kousek. ale běda: ková kosu. brousek brousí, děda brouká snad si zpívá.

prase v chlívku, nechce žrát. to je tragédie…

kdepak tragédie, paní lakomá, většina událostí se děje docela obyčejněji, normálním chodem dějin je komedie.

chlapec pozoruje dědečka, kosu vyklepal brouskem dobrousil a teď mu strouhá tužku, pomaloučku okrajují se stružlinky, pomaloučku jak v rakousku-uhersku. žádný kvalt.

chlapce nikdy nebude zajímat fantomová existence postmoderní estetiky, ale o to víc k němu promluví postmoderní cyklistika vyčerpanosti.

důležité je to slovo nikdy.

POMOZ UMĚLCI

a umělec pomůže tobě. pro koho píšu? pro tebe. a také pro všechny, k nimž cíleně přesně míří reklama slovenského televizního kanálu: pre tých, ktorí chcú od svojho stajlingu viac! lépe se to opravdu nedá říci.

ani se nedá. umělci v básníkovi dnes není nejlíp. pálení žáhy. žáha pálená, podobně jako sova pálená je velice vzácná. pomůže soda. dere se k tobě, bublinkama, dávej pozor! pár vteřin, skoro nic, ale tu sílu nezastavíš. toho rána pálení žáhy myslíš na věčnost.

věčnost je něco jako nevlastní sestra budoucnosti.

ANDĚLÉ ZÁNIKU

tak jsme vypadali. a stáli před magrittovým obrazem 18. července 2006 ve vídni, andrea, juliana, michal a laco, čtyři malíři a já. a všichni jsme věděli, že tento náš obdiv ke stromu na obraze, naše naklánějící se náklonnost stále větší a stále melancholičtější byla naprosto poslední. nikdy už se tak nesejdeme, nikdy už tak před magrittovým obrazem stát nebudeme.

ale naše úcta platila malíři, který jako první ve svém díle vyslovil myšlenku, že strom, jehož všechny větve se nevejdou do krajiny, by měl pokračovat na obraze. práva větví je nutno respektovat. také tresku, která se od pasu promění v ženu, je třeba respektovat.

také pětici přátel, co se stala obrazem.

PRAŠŤJAKUHOĎ,

nad ránem se mi to slovo vybavilo. nevím proč, když jsem přemýšlel o té nádherné tradici českého skla a českého filmu a o zlatých šedesátých, co pro jiné byly zlaté a pro nás jen ze sněhových koulí. ale s tím sklem a filmem, proč už se to nedá?

byly to chlouby státu, proč tedy tento prokletý budulínek nenasype sto milionů do nějakého filmu namísto těch idiotských stihaček, a podobně, proč to nedat spisovatelům, malířům, sklářům a tak dále.

film musí být zážitek, jenomže to dnes nikdo nedovede. takový film aby děti dupali a křičeli: našíííí, jak kdysi při pádu berlína, šli jsme na to, celá škola. veledílo socialistického realismu. no a co má být? werich tam hrál göringa, břicháč břicháče, ten ruský režisér měl dobré oči.

mělo to ohlas. čtrnáctiletý norbert ratschker, geniální muzikant od malička, co uměl na všechny nástroje, a na harmoniku a trubku hrál současně potom na jednom večírku, asi k mdž, zahrál aktuální častušku. slova geniální: aj raj ryjá, poď do kiná, co tam hrají, pád berliná… kdepak se hrabe vypsaná fixa. o filmech a filmařích ani nemluvě. žebroní, fňukají, stále v předklonu, stále s rukama nataženýma. ještě sto milionů, jak máme zaplatit všechny ty kurvy, co se motají kolem? no řekněte? jak být světoví s nízkorozpočtovou dotací.

docela obyčejně. třeba jak ten fotograf z kyjova, co si foťák udělal sám. a pak počkat nějakých třicet let. trochu se napřímit a zklidnit. dolce vita nebude nikdy. ale sladký život je už teď.

z knihy ROZTOČENÝ MEDOMET

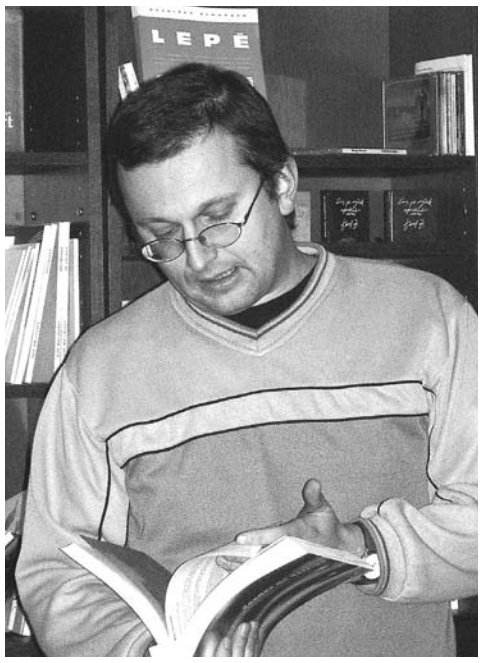
pražáci sou mejdla

Ve čtvrtek 26. 1. 2005 navštíven v čistých trenýrkách křest *Antologie české erotické literatury 1990–2005* (*Concordia*) s názvem *Jezdec na delfíně*.

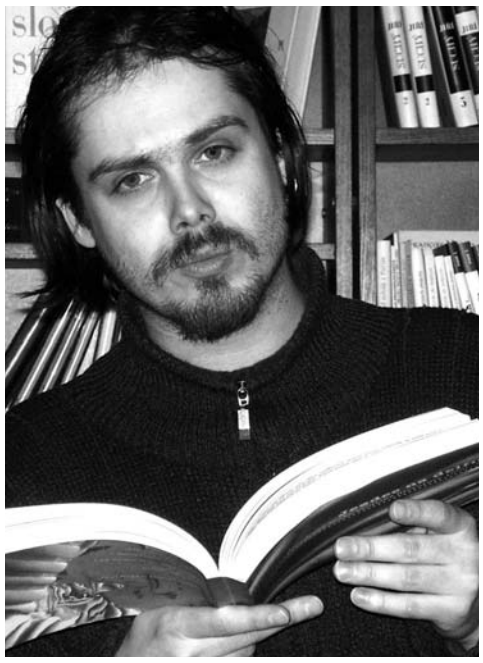
Očekávání: v kavárně příhodně millerovského názvu (*Obratník*) patřičně vyostřený večírek, planoucí svíce a nahá panna připoutaná na mramorovém stolku. *Skutečnost*: víceméně standardní intelektuální sešlost (tedy i bez panny na stolku). *Četli*: editor přicmrndávač Jan Nejedlý (Míšu Salveta, Juditu Wassermannovou a pornoinzerci), Eduard Vacek, Tomáš Míka se zlomenou rukou, Viki Shock, Arnold Nowicki, Věra Chase a editor Radim Kopáč (Patrika Linharta a Radima Neuvirtha). *Reakce publika*: kavárenské stolky se chvílemi na straně, kde sedí pánové, zvedají tajemnými silami. *Chlív?* Skutečný chlív se konal už v pondělí 23. 1. v klubu *Circus* v Ústí nad Labem, dovolím si ocitovat část Péťovy reflexe z MaudCaffe.net (www.maudcaffe.net/?cmd=otevri_clanek&myid=179): *„Antošová přečetla několik ukázek ze své sbírky nekrofilních grotesek Ještě mě nezabíjej a z pornogrotesky Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala. Jak tak zněly sálem hlasy, nordickou blondýnu nelízal ještě nikdo. Ačkoliv Radim von Neuvirth lízal na pódiu Svatavě Antošové alespoň ucho, zatímco mu Patrik Linhart cpal umělý penis do zadku. Pak si ho strkali navzájem ještě bůh ví kam, a když je omrzel umělý, tahali se za vlastní.“* Stránka je doplněna fotogalerií. Jak je vidět, Pražáci sou mejdla.

g

Věra Chase vlhčí ret pro přednes nejslizovatější básně večera – Spermoníka.



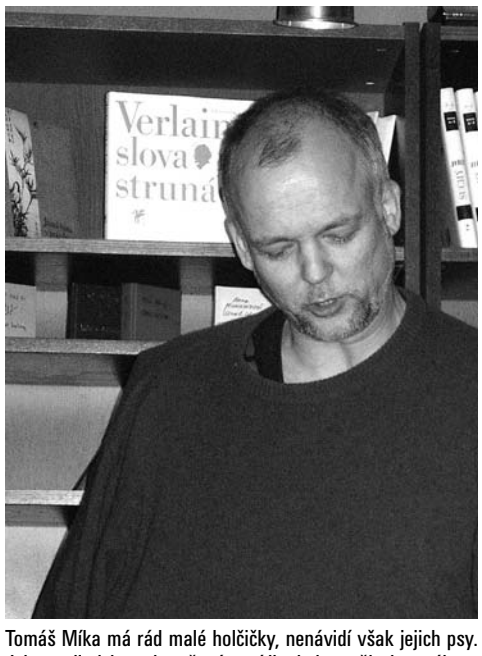
Editor přicmrndávač Jan Nejedlý věnoval večírek nazrzlé multiorgastické Karin z Chomutova, hlavní hrdince dramatického inzerátu z časopisu Pervers.



Viki Shock a jeho zmatená pohádka o samurajovi, který se válel v barvách a nešťastnou náhodou přišel o špičku penisu.

Pánové (zleva) Novotný, Míka a Nejedlý se zřejmě domlouvají na návštěvě nevěstince (neověřeno).

Arnold Nowicki čte ze svého jistě perverzního, těžko však erotického dramoletu. Za obě osoby.



Tomáš Míka má rád malé holčičky, nenávidí však jejich psy. Jeho stylisticky vybroušená povídka byla uměleckou výhrou večírku.

Eduard Vacek v antologii vystupuje i pod jiným jménem. Není jistě jediným pseudonymním autorem. Úchylky však nastudoval na výbornou a psaním pornografie by se mohl živit. To není pochvala.

nadace pro transplantace kostní dřeně

Patronka Livie Klausová a předseda Nadace Vladimír Koza

Výroční cena Nadace pro transplantace kostní dřeně, kterou SAZKA, a.s., získala již potřetí

Předseda správní rady Nadace pro transplantace kostní dřeně MUDr. Vladimír Koza děkuje všem, jejichž činy pomohly a stále pomáhají zachraňovat lidské životy. Velký důraz klade na lidský přístup každého z dárců a zdůrazňuje, že jen velmi těžko lze vyjádřit jakýmkoliv darem to, co pro své spoluobčany vykonali oni sami.

Patronka Nadace Livie Klausová spolu s Vladimírem Kozou (vpravo) a Romanem Ječmínkem

Místopředseda představenstva a zástupce generálního ředitele SAZKA, a.s., PaedDr. Roman Ječmínek z pozice generálního partnera Nadace pro transplantace kostní dřeně předává předsedovi správní rady Nadace symbolický šek na částku jeden milion korun jako roční příspěvek Nadaci od akciové společnosti SAZKA a jejích humanitárních projektů.

Roman Ječmínek přebírá od Livie Klausové výroční cenu Nadace pro transplantace kostní dřeně

Nadace pro transplantace kostní dřeně je renomovanou charitativní organizací, která shromažďuje finanční příspěvky na podporu řady programů ke zlepšení medicínské péče o nemocné s nejtěžšími chorobami krve a zhoubnými nádory a ke zlepšování kvality jejich života. V roce 1992 nadace založila a od té doby financuje Český národní registr dárců dřeně (ČNRDD), který v současné době shrnuje databázi už 30 tisíc dobrovolníků, ochotných kdykoliv darovat své krvetvorné buňky pro záchranu života neznámých nemocných. Jako jeden z nejefektivnějších dárcovských registrů na světě ČNRDD umožnil provedení už více než tří set život zachraňujících nepříbuzenských transplantací dřeně u nemocných s leukémiemi či jinými závažnými nemocemi, a jako čtvrtý registr na světě získal v r. 2005 prestižní akreditaci Světové asociace dárců dřeně WMDA. Kromě dárcovství dřeně podporuje nadace výukové programy v oboru hematologie a onkologie, přispívá na nejpotřebnější přístrojové vybavení transplantačních center a laboratoří v ČR a poskytuje příspěvky na podporu nemocných v nepříznivé finanční situaci.

Akciová společnost SAZKA spolupracuje s Nadací pro transplantace kostní dřeně od roku 1996 a dosud přispěla na činnost nadace částkou více než pět a půl milionu korun.

Stalo se již tradicí, že slavnostní večer u příležitosti poděkování akciové společnosti SAZKA a všem dárcům a sponzorům Nadace pro transplantace kostní dřeně se každoročně koná v pražském Obecním domě. Místopředseda představenstva akciové společnosti SAZKA, a.s., PaedDr. Roman Ječmínek při této příležitosti převzal z rukou patronky nadace Livie Klausové a Mons. Františka Radkovského, biskupa plzeňského, výroční cenu nadace, kterou akciová společnost SAZKA získala již potřetí.

journal des luxus und der moden

Francouzský historik Jules Michelet (1798–1874), kterého bychom mohli nazvat „francouzským Palackým“ pro řadu myšlenkových paralel mezi oběma „národními“ historiky, ve svých *Dějinách francouzské revoluce* spatřuje příčiny vzniku Velké francouzské revoluce v dovozu kávy z Brazílie. Trochu podivné vysvětlení jednoho z rozhodujících fenoménů moderních dějin lidstva skrze věcičku pro nás dnes tak běžnou zavání malicherností. Renomovaný historik má však po ruce pádné vysvětlení. Od poloviny 18. století se začala pít káva v pařížských salonech a mezi řečmi vysoké aristokracie, která nepatřila ke dvorské kamarile, se dvůr „dostával do řečí“. Vláda královských metres k tomu dodávala dostatek pikantních podnětů. Francouzská revoluce se nerodila v chýších, ale v palácích. Třetí stav, který se stal hegemonem revoluce, blahobytněl a s tím rostla jeho chuť po podílu na politické moci. Růst komfortu se již netýkal pouze privilegovaných vrstev, ale i měšťanstva a obchodníků.

Potřebě obklopit se komfortem vycházely vstříc časopisy zabývající se poprvé v dějinách „životním stylem“. K časopisům, věnovaným životnímu stylu, patřily i časopisy o zahradním umění. Proslulé album zahradních plánů *Recueil de Jardins Anglo-Chinois,* vytvořené v letech 1776–1786, bylo dílem knížete le Rouge, který použitím čínských prvků usiloval o navození citové nálady v návštěvníkovi parku. Zprávy misionářů o „přirozeném náboženství“ a praktickém založení Číňanů vyvolávají u prvních osvícenců sympatie pro vše čínské. Na sklonku baroka a zvláště v hravém rokoku ovládne Evropu móda chinoiserií, které napodobují a volně rozvíjejí čínské a japonské motivy a předlohy. V Číňanech se tehdy spatřoval národ žijící šťastným, přírodně harmonickým životem, není proto divu, že chinoiserie také pronikají do drobné zahradní architektury. Většina podnětů pro zahradní architekturu přicházela do střední Evropy z Anglie. V roce 1772 vydal anglický architekt William Chambers *Dissertation on Oriental Gardening*, kde dokazoval podřadnost evropské zahradní architektury ve srovnání s čínskou. Vznikl nový typ zahrady nazývaný *Jardin Anglo-Chinois anglois*, z něhož se vyvinul tzv. anglický park, dobře známý i u nás. V dalším vývoji potom z Anglie přišel i nový stavební sloh, novogotika, který se rovněž uplatnil v našem prostředí.

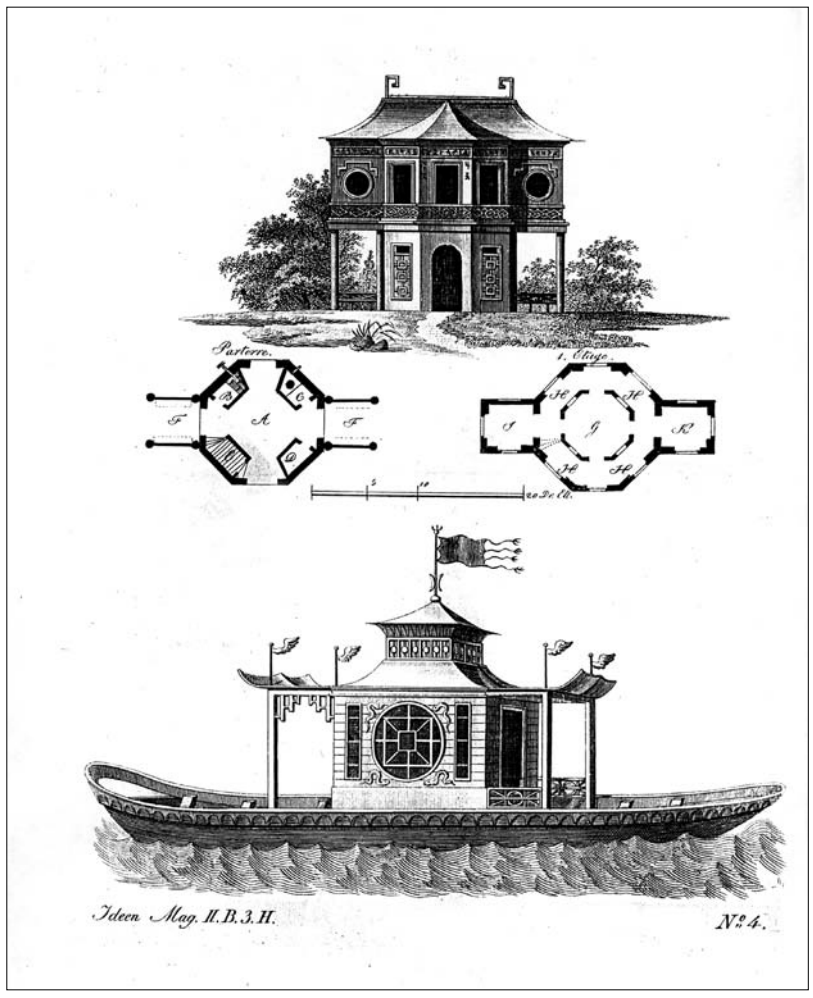
V českých zámeckých knihovnách se setkáváme s celými ročníky zahradnických vzorníků *Ideen Magazin für Liebharer von Gärten* s množstvím staveb imitujících egyptské památky a čínské zahradní stavby. V dobových teoretických statích zahradních architektů byly totiž Egypt a Čína spojovány – příčinou byl obdiv k jejich starobylosti. Většina návrhů, které přinášely *Ideen Magazin*, jsou ideálními návrhy, jen zřídka je dnes možno identifikovat autora návrhu či místa, kde byla drobná zahradní architektura postavena. U některých stavbiček se podařilo najít jejich předlohy přímo v Čechách, například ve Vlašimi, Krásném Dvoře a v oboře zámku Kačina. To svědčí o významu, jaký zámecké parky v našich zemích měly v kontextu celé středoevropské zahradní architektury.

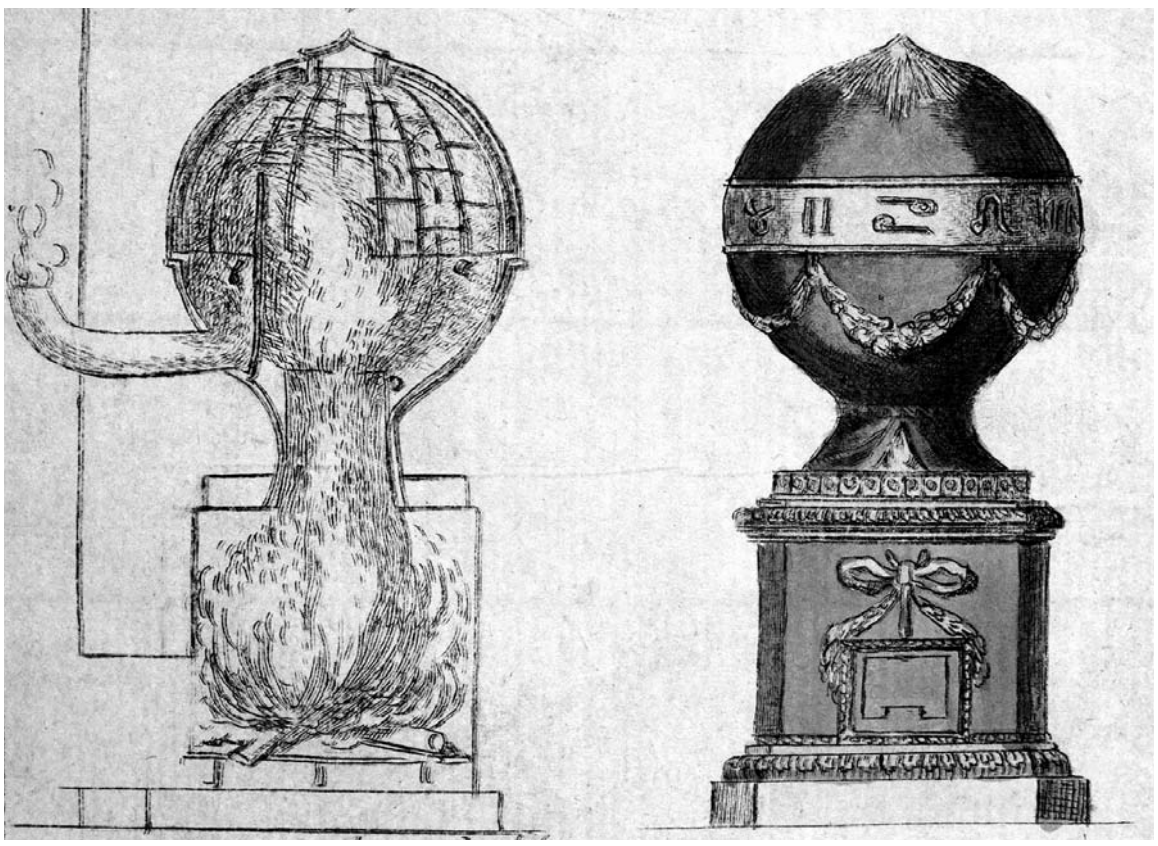
V zámecké knihovně v Klášterci nad Ohří jsou téměř dvě desítky ročníků magazínu *Journal des Luxus und der Moden,* jejichž řada počíná rokem 1794. Magazín je doprovázen rytinami, často ručně kolorovanými, s ukázkami dobové módy, a představuje cenný pramen k dějinám odívání a interiérů. Kromě oděvů zde nacházíme rytiny věnované novým konstrukcím kamen určených k vytápění salonů. S rozvojem cestování souvisí různé módní cestovní doplňky – z té doby známe například cestovní knihovničku, jejíž skvostný exemplář můžeme vidět v palácové knihovně Kinských v Praze. Kromě toho jsou zde vyobrazeny i celé kočáry, v jejichž vývoji právě druhá polovina 18. století znamená přelom. Technický pokrok odráží i motivy zobrazující prvé balony plněné teplým vzduchem – montgolfiéry. Každé číslo pravidelně přináší ukázky sedacího nábytku, lustrů, váz a květinových stolků. Mezi nábytkem však najdeme i ukázky dětských postýlek, v řadě drobných módních doplňků se vedle nepřeberného množství dámských klobouků setkáváme i s paraplíčky, vějíři, mufy, kabelkami, botkami, župánky, rukavicemi či s prototypem klíčenky. Zajímavé jsou ukázky psacích potřeb, kalamářů zdobených symbolickými motivy, vyráběných z různých materiálů od porcelánu po uměleckou litinu. Zvláštní kapitolu tvoří paravány, lavaba a předměty související s hygienou a kosmetickými úpravami. Od poloviny 17. století totiž dochází k úpadku lazebnického řemesla a péče o čistotu těla se stále více odehrává v soukromých příbytcích. Přitom však provádění osobní hygieny většinou nebyla až do konce 19. století vyhrazena žádná zvláštní místnost. Umyvadla a konvice nebo džbány s vodou stály na zvláštním dřevěném nebo kovovém stojanu v ložnici, odděleny od ostatního prostoru zástěnou zaručující intimitu. Teprve tekoucí voda, kanalizace a přívod horké vody přinášejí s sebou vznik koupelen v dnešním slova smyslu.

Téměř dvacet let souvisle vydávaná řada magazínů nám též umožňuje sledovat slohové proměny. Odráží ovšem i situaci finančnictví, rozvráceného vleklými válkami. Současně *Journal* přináší bohatě ilustrovanou literaturu numismatickou, protože právě v tomto období vzniká řada sbírek, které často přešly do světových muzeí, Národní muzeum v Praze nevyjímaje. *Journal des Luxus und der Moden* ovšem také otiskuje ukázky ze soudobé literární a dramatické tvorby, nakladatelskou nabídku německých knihkupectví a nakladatelství a programy vídeňské Opery. Články se věnují i dobovým společenským módním trendům. Sama otázka *smyslu luxusu* je zde probírána z různých úhlů. Podobně jako dnešní doba plná víry v umění léčitelů a otevřená záhadám, i století Saint-Germaina, Cagliostra, Swedenborga, Lavatera a Messmera žilo záhadami okolo tzv. „zvířecího magnetismu“, somnambulismu a okultismu vůbec.

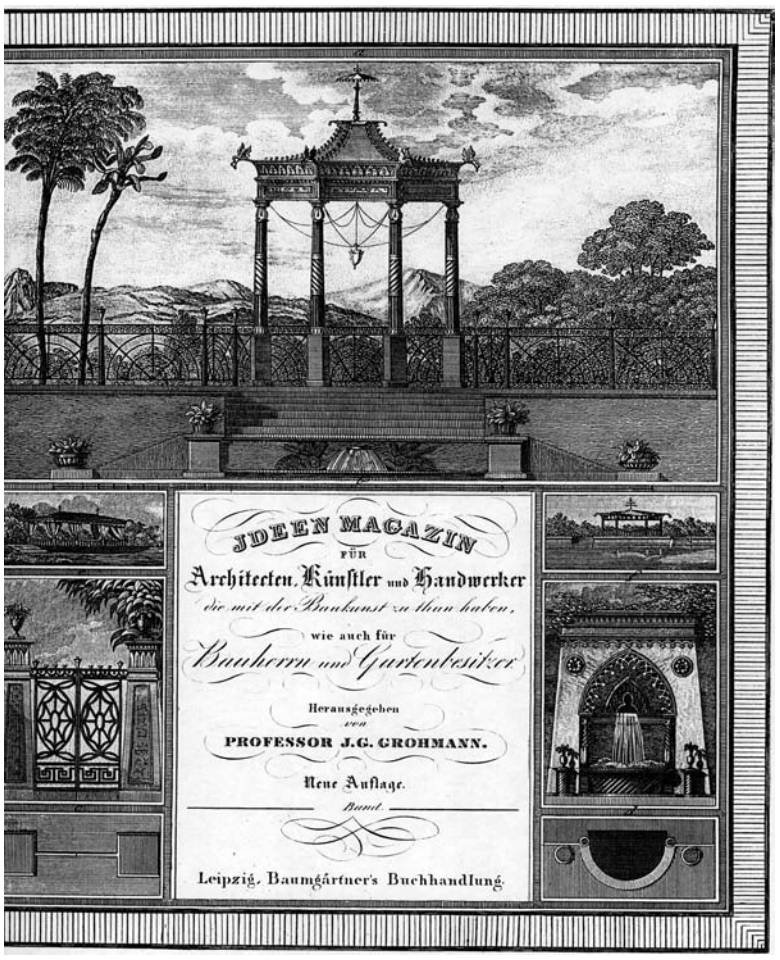
Journal des Luxus und der Moden přináší obraz epochy, která se obklopovala předměty, které dnes patří k žádaným antikvitám. Nabízí se otázka, zda dnešní reklamní a propagační časopisy, věnované kultuře bydlení, sehrají za dvě stě let podobnou roli.

Luboš Antonín,
Oddělení zámeckých knihoven
Knihovny Národního muzea





Kamna v podobě teplovzdušného balonu



Obliba chinoiserií v zahradní architektuře nalezla svůj odraz i v odborných časopisech věnovaných budování zámeckých zahrad

martin skýpala

Já, země v šustivých ulicích
Já, země v šustivých ulicích
Ten šustot, to ticho v odložených lopatách
Ty mříže, ty stezky pro pěší

To město na hlavě bezhlavé Evropy
Ten ostrov bez příchodů a odchodů
Ty nálezy a ztráty na *Victoria Coach Station*
Šustivá košťata místních černochů

Ty a já, dva ztracenci (konečně nalezení)
Ty a já, dvě mušle vyvržené na stejný břeh
Bez kraba poustevníka
Bez červených poštovních schránek
(a bez červených krvinek)
Ty a já, město bez ulic, bez rohů a bez pohlednic

Oni, strach, nářek a orosená okna
Oni, znovu a znovu všechno vysvětlit
Oni, pouta (myšlenky ruší signál)
Já, země v šustivých ulicích.

Afrika
Na kostru lva nalezenou v poušti
navlékal jsem korálky nudy
všude plno krve
tak proč si to neosladit

a vítr mu pískal na kosti
a hrál půlnoční serenádu
a lví duch se hýbal

protože jen vítr vydrží ten nápor
a pak ještě dokáže všechno vysvětlit
jazykem hmyzu.

Cikáda
Ukrytá pod prohnilým sudem
řeže do noci rezavou obručí
a bzučí píseň o smrti,
kterou vnímá celým svým tělem,
kterou ale vlastně neslyší

a dole z borovicového háje
vytéká víno pramínky do moře
a rybář u plesnivého mola
si zpívá o životě po smrti
a míchá víno s vodou.

Nahusto
Brunátná je tvář, co kane ze západu
na mraky při zatmění slunce
vzpomínky, co neexistují, se rozplynou
a vším náhle otřese geomagnetická bouře
na okamžik si uvědomíš své šílenství
když v půli noci třeseš sousedovou střechou
vždyť ve vzduchu už ani není místo pro kapky!

P-bora, 20/5/2005

Polední přestávka
Památce mistra Songama
Na dně záchodu se objevil
stín mužné tváře
na vteřinku usneš
na pár hodin zameteš po rozích

to je ta chvíle
kdy se rozpadají věci
a mrtvý básník nad ní přešlapuje
s rukama v kapsách

zmatený kompas ukazuje
každou chvíli jinam
po ulici jdou dva dementi
z nichž nejméně jeden je podvodník
poločas rozpadu vrcholí

který?

Slimák
Zelený závistí
s očima na dva prsty
krvavě přičinlivý jak
špatně přivřený nočník
takový příchozí slimák
se živností
mně přišel přiložit
náplast na starosti
odmalička mu to tiká
má peřinu z plísně
charakter z kovralu
a nemusí ho ani odosobňovat

má přehled v událostech
orientuje se v prostoru
a všichni se z něho
můžou posrat
obráží rajony
a to, co nezalepí
může vždycky slepit
s něčím více příjemným

ne, že by byl zelený
hnusem
ti, co ho vyladili
mysleli na zítřek
polyká tvaroh a kyne
mi blahosklonně
zpovzdáli

i já mám své nálady
a než tohle dopíšu
on se doplazí zpátky
ke dveřím

čeká na svou
šanci.

Břicho a snění
Neoslovil ji
možná až po další sklence
zavíčkoval tu lásku v lahvi
společně se svojí svobodou
čas splýval s ruletou
ale příchozí s odchozími se nějak nestačili dohodnout

krev kanula po kapkách do lůna
a srážela se v ohlušujících nárazech tepu
zbaveného obzorů, hranic i světa
a jenom doteky a vzdálené hlasy šuměly kolem
prosvětlenou růžovou kůží
kterou protínaly záblesky tmy a ticha
a bylo to, jako když není

nic kromě břicha a snění.

Peterborough, 12/7/2005

Rhodské kroky
To místo pamatuje
rozpadání
má ocelové špice na botách
které zvoní
a podpatkem ryje do podstavce
hluboké rýhy
jak blesky na obloze

hřmí činely a blesky
zas bude o čem psát
za čím se honit
na pláži ostrova
a na pevninském šelfu
a zbytek spočine
pod mořskou hladinou

prázdno je digitálně doplněné
podnikání vesmírného gangstera
zbytečně budeš se ptát
jaké je „I“ ve slově červi

ta chůze je kolosální.

Mrtvá voda
Ten křišťál, co padá pod peřeje
se nedá brousit ani šlapat
po zimě zmrzlé boky nezahřeje
sebevybranější nápad
Zelená vůně svádí v hlíně myš
vyleze z díry, zvedne hlavu k mrakům
den stále mladý vleče těžký kříž
než skončí tahem nakažených ptáků
Mráz číhá vedle za rohem
rybařík mává modrou perutí
jaro je oblečené jen tak nahonem
vzkříšenou zemí zní volání labutí
led trousí perly jako bílý stín
a mrtvá voda mrzne do bublin.

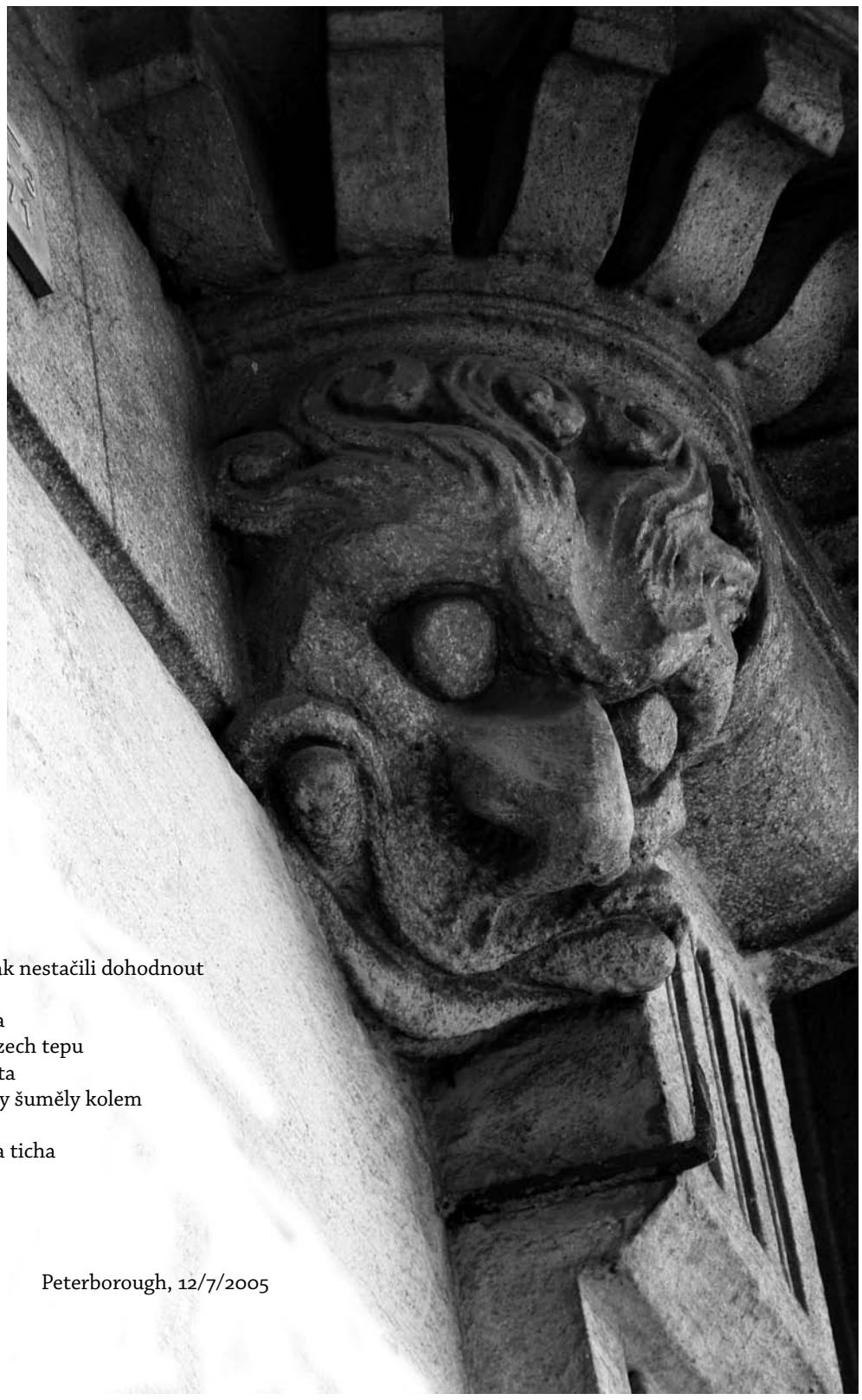


foto Daniela Hodrová

foto archiv M. S.

Martin Skýpala se narodil 21. 11. 1976 ve Valašském Meziříčí. Byl přijat ke studiu na Právnickou fakultu UK, studium však nedokončil. Po civilní službě (DDM Rožnov pod Radhoštěm) absolvoval tříletý obor Česká literatura na Slezské univerzitě v Opavě. V současné době pracuje jako učitel, žije v Ostravě.

Psát začal poměrně pozdě, tj. na právech, zhruba do toho období také spadá jeho první veřejná akce – čtení poezie v pořadu Mirka Kováříka *Zelené peří* i první účast na bienále *Hořovice Václava Hraběte*. Tehdy získal cenu Českého rozhlasu za recitaci, první texty vydal v *edici Tvary* pod názvem *Resuscitace*. V roce 2002 získal první místo v soutěži poezie *Hořovice Václava Hraběte* za text *Básnické domácnosti*. Je autorem řady dalších cyklů básní, z nichž některé byly publikovány na internetu (Slezský sen).

Od roku 2003 se věnuje také recenzní činnosti (*Tvar*, *Host*).

Hlásí se k poetice Ivana Diviše a Jiřího Staňka.

města a mrtví

Z připravované knihy *Padesát pět měst (Katalog sídel, o kterých vyprávěl Marco Polo Kublaj chánovi, sepsaný k poctě Italu Calvinovi)*

Michal Ajvaz

foto Daniela Hodrová

I.

Obyvatelé města jsou herci v dramatu městského života, umírají a jsou nahrazováni jinými herci. Zdá se, že role zůstávají pořád stejné a že je tomu tak proto, že bez této neměnnosti rolí by se řád města rozpadl a s ním by se rozplynul i smysl života ve městě. Ale stálost rolí je jen iluzí, která se rodí z toho, že proměny rolí jsou pozvolné a nenápadné: „Jak čas míjí, ani role už nejsou přesně tytéž jako předtím, (...) i když životy obyvatel *Melanie* jsou příliš krátké, než aby si toho všimli." Snad se role mění proto, že mrtví, kteří svou roli opustili, nejsou tak úplně mrtví, že přežívají v povaze role, že v ní zanechali něco ze svých zvyků. Snad je role jen touto přetrvávající přítomností mrtvých, je vytvořena z životů mnoha mrtvých, kteří ji hráli, třebaže se zdálo, že je tomu naopak, že jejich životy byly jen odehráváním role, která jim byla přidělena zvenčí a na které nemohli nic změnit. Znamená „posmrtný život" tuto přítomnost mrtvých v rolích, které hrají živí, tuto proměnu jedinečného charakteru v obecnou roli? Je matkou řádu paměť celků?

II.

Adelma na rozdíl od jiných měst unikla tíži jména, ale uvázla v jiné pasti: v pasti pohledů. Pohled vytváří místa, věci a těla z minulých míst, věcí a těl. Z tváří, s nimiž se setkává, si nejprve udělá masky a ty pak nasazuje novým tvářím – nebo spíše masky klade před změť rysů a barev, kterou mají příchozí místo obličeje, a proměňuje tak tuto změť v tvář. Paměť a touha vytvářejí z barevných vírů tváře obyvatel města, stejně jako vytvořily samo město. V životě nastává chvíle, kdy už má pohled těchto masek dost na to, aby se nějaká dostala na každého, s kým se setkáme. To se stává až v pozdním věku, a tak ti, jejichž tváře kdysi posloužily jako vzory pro masky, už většinou zemřeli; proto od té chvíle chodí živí v maskách mrtvých. Pak se člověk setkává jen s mrtvými a města, kterými prochází, se stávají městy mrtvých.

V Melanii byla moc mrtvých dvojznačná; proměnili se v roli, jež ovládala bytí živých, ale život herce tyto role postupně rozleptal. V Adelmě je moc mrtvých pevnější, jejich tváře se staly maskami, jež zcela zakryly živé tváře. Zestárlý a unavený pohled tu už není s to vytvořit novou masku, a tak je odsouzený k tomu, aby potkával buď jen tváře zakryté maskou mrtvého, anebo neznámé, cizí, nepochopitelné tváře. Potácí se mezi monotónním opakováním smrti a nepochopitelným životem bez vlastní jednoty a smyslu.

III.

I v *Eusapii* existuje město mrtvých a i tady je nehybnost smrti nějak spojena s nadčasovostí řádu. V Eusapii je však město mrtvých odděleno od města živých a soustředěno do podzemí; ve svém podzemním městě mrtví vstupují do jednoznačných rolí, které dohromady vytvářejí ideální obraz města živých. Je to obraz, který vyvstal z touhy města, obraz, ke kterému město živých směřuje a který jako cíl spoluurčuje jeho skutečný život. Existuje tedy řád města smrti, který je odvozený z touhy města živých, který jako by shromažďuje to, co je v životě skutečného města rozptýlené, a dokončuje to, co je ve skutečném městě započaté.

V Eusapii je ideální řád, který představuje město mrtvých, vytvořený jen z touhy živých, nemá žádný vlastní zdroj smyslu, a tak by se zdálo, že se může změnit jen v důsledku proměny touhy obyvatel horního města. Ale kapucíni, kteří se pohybují mezi oběma městy, tvrdí, že řád smrti není tak ztuhlý, jak by se někdo, kdo žije nahoře, mohl domnívat, že i v podzemním městě mrtvých dochází k proměnám, které nejsou jen ozvěnou proměn, k nimž dochází ve městě na povrchu. V řádu mrtvých se objevují inovace; živí se pak tyto novinky ze světa mrtvých naučili přejímat, zavádět je do svého světa – „a tak Eusapia živých začala kopírovat svou podzemní kopii".

Ukazuje se, že změna a novost není jen na straně života či jedinečnosti a neměnnost na straně smrti či řádu. Toto zmatení dospělo tak daleko, že „v obou městech-dvojčatech už neexistuje žádný způsob, jak rozpoznat, kdo je živý a kdo je mrtvý". To zní dost pesimisticky, ale ve skutečnosti to není až taková tragédie: znamená to jen, že funkcionalita života není posledním základem řádu, a patrně ještě také to, že žádná samostatná funkcionalita života neexistuje, že neexistuje touha mimo nějaký jazyk. Na druhé straně však ani řád není autonomní a nezávislý na životu a touze – to jsme mohli vidět v Melanii i v Leandře; Lárové, kteří vždy patří řádu, nemají v životě města poslední slovo. Jde tu tedy opět o dvoustrannou hru výzev, v níž změny ve fungování vytvářejí a proměňují řád, ale v níž také proměny řádu, které mohou mít nahodilé příčiny, kupříkladu přepsání v městském zákoníku, svými výzvami vytvářejí a proměňují fungování života a povahu touhy.

V Melanii se zdálo, že řád je tím, co vládne životu, ale ukázalo se, že jeho zákony jsou ve skutečnosti jen zhuštěnou pamětí života; v Eusapii se naopak zdálo, že řád pouze vyslovuje touhy života, a nakonec se ukázalo, že i nejosobnější a nejpřirozenější touhy jsou určeny jazykem řádu.

IV.

Argia je město pod zemí, ve kterém nejsou téměř žádné dutiny, skoro všechny prostory tu vyplňuje hlína. Tím se liší od podzemní Eusapie, v níž byl prostor pro pohyb a proměny. Ale ani Argia patrně není zcela nehybná – jakousi možnost pohybu skýtají škvíry v hlíně, které prokousali červi a ponravy. Ty škvíry asi nedovolí víc než nějaké larvovité pohyby, pomalé, s mnoha zastávkami a bez zjevného cíle. Ale snad právě podzemní prostor Argie nám může vyjevit něco bližšího o paradoxním vztahu řádu a života, který jsme zahlédli v Eusapii. Možná jak řád, tak život povstávají z těchto larvovitých pohybů v temném podzemním světě, kde se rozpadají těla a rozvínují zárodky. Možná jak rytmy života, tak formy řádu vyrostly z labyrintu spletitých chodbiček, v němž nelze vysledovat žádný směr, možná že obojí je nejasným vzpomínáním na toto bludiště. Hra výzev mezi životem a řádem, která se nám zjevila v Eusapii, se tak ukazuje jako pokračování staršího dění, ve kterém se obojí ještě od sebe neoddělilo – dění, ve kterém povstávají zárodky života jako slepá energie, jež hloubí spleť drah, a zárodky řádu jako ustalující se pravidelnosti této spleti a jako jednota pulsací larvovitých pohybů. Vzájemná odkázanost říše života a říše řádu a neustálá touha jedné říše po druhé by pak byly založeny v této počáteční jednotě obou oblastí.

Cestičky a štěrbiny se postupně rozrůstají v cesty, ulice, chodby a prostory; bez nich by nebylo města. Město vyrůstá z malátného plížení a ploužení změtí podzemních chodbiček a v jeho životě i v jeho řádu lze někdy ten dávný vlhký labyrint znovu zahlédnout.

V.

Každé město se skládá ze dvou měst, z města živých a města mrtvých – hřbitova. *Laudomia* je však nadto ještě třetím městem: městem nenarozených. Také obyvatelé Laudomie hledají ve městě mrtvých řád města živých: „Aby se Laudomia živých cítila jistá, potřebuje nacházet v Laudomii mrtvých vysvětlení sebe samé, i s rizikem, že tam najde víc nebo méně: vysvětlení nejen pro jednu Laudomii, ale pro různá města, která mohla být a nebyla, anebo důvody dílčí, protikladné, přinášející zklamání." Mohlo by se zdát, že tak nejisté poznání nestojí za to, aby se někdo městem mrtvých vůbec zabýval. Jenže třetí město, město nenarozených, v obyvatelích vyvolává tak velkou úzkost, že je nutí ulpívat na řádu mrtvých, třebaže jeho poznání je nedokonalé a přináší jen málo užitku.

Obyvatelé města se přitom děsí budoucnosti proto, že nechápou její povahu. Chtějí si budoucnost podřídit v obou jejích podobách – v podobě přítomné budoucnosti i v podobě budoucí přítomnosti. Chtějí *přítomné budoucnosti* vzít charakter neznáma, usilují o to, aby přestala být beztvarou říší, ve které se nejistě rýsují lákavé a úzkostné tvary, proměňují se a zase rozplývají, prostorem, kde vznikají pulsující centra gravitace, jejichž povahu nedokážeme určit, a jež přesto formují vlny přítomnosti. Namísto toho požadují, aby přítomná budoucnost měla tvar nárysu, který protahuje dráhy minulých a přítomných událostí do oblasti času, který ještě nenastal. Tím ale obyvatelé Laudomie přítomnou budoucnost ničí, protože ta je právě říší mlhavých a proměnlivých obrazců, které není možné převést na pokračování přítomného, říší, kde se připravují tvary, do nichž uzraje to, co se prozatím projevuje jen jako jemné chvění, řády, které nyní buď spí v nitru chaosu, nebo se ozývají na periferiích vládnoucího řádu a labyrintické spleti, do nichž se přítomné řády rozpadnou.

Obyvatelé Laudomie si také chtějí podmanit *budoucí přítomnost* jako tu dobu, kdy čas jejich života se stane minulou přítomností. Chtějí, aby tato budoucnost nesla ideální obraz, ve kterém bude završena jejich existence, přejí si, aby se podřídila jejich touhám a řádu, který vyznávají. Ale minulá přítomnost je pro budoucí přítomnost vždy džunglí, v níž se proplétají rozpadlé vzpomínky, uzrálé esence, obrazce touhy lidí, kteří se ještě nenarodili, omyly a záměny, události proměněné v rytmy, neurčité otázky hledající odpověď, nevysledovatelné počátky. Je proudem metamorfóz, kde se obrazy rozpouštějí a zase vyvstávají v nové podobě a pod novými jmény. Obyvatelé Laudomie netuší, že žít beze jména v této proměnlivé říši je větší ctí než proměnit se v nehybný obraz.

Obyvatelé Laudomie mají neustálé obavy o to, jestli budoucnost bude uchovávat obraz vytepaný z jejich existence, a kladou proto městu nenarozených otázky, na které není odpověď, protože se netýkají skutečné budoucnosti. Podléhají ve svém vztahu k budoucnosti stejnému omylu jako obyvatelé Zory ve vztahu k minulosti. Uchování v budoucnosti je pro ně buďto udržením neměnného obrazu, anebo zánikem. Nechápou, že tvary a beztvaré se navzájem podporují a vytvářejí, že beztvarost budoucnosti není prázdnotou a že proměna tvarů neznamená jejich zničení, ale jediný možný způsob přetrvání.

tak jako hermafrodit je i rebis zrozena ze dvou hor, merkura a venuše

Ivan Matoušek

Před křovím sedí, sklánějí se k sobě a zamilovaně se drží muž v lehké zbroji a žena v šatech s obnaženými ňadry, na kameni vedle muže leží hůl s hadem, vedle ženy sedí nahé dítě na látce a rozhání se toulcem s šípy, mezi svahy je nad údolím rozkročeno nahé tělo s dvěma hlavami, s pravou rukou v bok, levou ukazuje do strany, hory jsou zejména na vrcholu částečně porostlé vegetací, na obzoru v údolí záliv.

OHEŇ, červená, lev, Au, rudé dílo.
KOZOROH, kvašení, oživení těla duší.

Tisknu se v lesní trávě k ženě, která mě již dlouho čekala. Jenomže ani uprostřed horské krajiny jsme nebyli sami, neboť toužila po miminku. Já ale chtěl v přírodě nalézt klid. Naše důvody ke kopulaci byly opačné. Přesto jsme oba věřili, že dosáhneme cíle. Podařilo se to však pouze jí. Byl jsem přesvědčen, že jedině kdyby neuspěla, mohl jsem své poslání splnit.

– Sbohem, šaškárno! zvolal hlas Hynka Helmonta. Jsou to komedianti, co? – Nojo, šašci, neodpustil si hlas Jaroslava Hajmana. Také shovívavý pohled byl jeho. – Sbohem, šaškující příšerky! – Nojo, ty tvoje příšerky… Ticho. Přece si tykáme. Hynek přikývl.

Spíš než konverzaci připomínají ony krátké věty ladění orchestru. Jak ale rozumět příšerkám? Spíš než vesele či smutně působí nahodile. Myšlenky a těla jako by se od sebe oddělily. Vžité představy jsou zpochybněny. Zamračený, nekompromisní Kraholec hovoří přísným hlasem o odpovědnosti, o povinnosti silných a bohatých pomáhat slabým a chudým, zatímco optimistický Jirec s rovnátkem šišlavě namítá, že soucit je škodlivý, že je překážkou na cestě za věčným mládím a za blahobytem.

Jaroslav a Hynek se však tváří, jako by si své přesvědčení nenechali vzít. – Nojo, diskuze. – Je to podivné. Někteří jsou staří, jiní mají skoro celý život teprve před sebou, a přitom sedí u jednoho stolu. – Nojo, ti to dopracovali. Oni snad ani nevědí, že už na ně není nikdo zvědavej. Naaman se nedůvěřivě rozhlédl. – Děláte na mě dojem, jako kdybyste mi naznačovali, že již nikam dál nepokročím. Pallas prohlásila, že Milena Figula odjela až na ostrov Zosimos, jelikož se tam žije pohodově. – Zajímavě pohybují rty. – Nojo, každej mudruje. Morienus v čele tabule pozvedl číši. – Nejen příroda kolem nás, i my jsme jeden pro druhého tajemství, neboť navenek nic nenasvědčuje tomu, jak různě jsme na tom. Sezením na židli se moc nelišíme, ačkoliv uvnitř si třeba jeden neví rady se životem, zatímco pro druhého žít není problém. – Jeden na druhém by nepoznal, co se v něm děje, i kdybychom se o to snažili, ozval se Manus. – Sedíme spolu, ať jsme kdekoliv, namítne Syrrus.

Je to pozoruhodný zmatek. Kterýkoliv adept může na něm prohlásit: Obdivuhodní, to jste vy. Opovrhovaný, to jsem já. Leč všichni mohou pozorovat úspěšnou transmutaci. Budou-li trpěliví, uvidí dětský obličej změněný vráskami. Ti, kdo ani potom nebudou nadšeni, ať se snaží představit si, že stárnutí vidí poprvé. Tímto způsobem lze ostatně vnímat jako transmutaci skoro cokoliv.

Skutečný svátek adeptů by však nastal, kdyby se jim podařilo, aby se nic nedělo. Jenomže tento cíl je stále v budoucnosti. Zrovna dnes to nicméně na laboratorním stole vypadá docela zajímavě. Merkur tam totiž s výrazem starého roztouženého blázna vyklání své tělo k tělu Venuše a vyptává se na dítě, které vedle ní sedí. Venuše chce Merkura potěšit. Zamilovaně ho obejme. Má odhalená ňadra. – Ty se vůbec nemusíš trápit. Tenhle roztomilý tvor je přece chemický človíček, stvořený přírodou. Kolikrát již ta konejšivá slova adepti slyšeli. Venuše ukázala láskyplně na údolí kolem sebe. – Mimo ženské tělo?, vyhrkl Merkur. Usmála se a přikývla. – Uměním stvořený, tvojí představou. Ještě víc se k ní vyklonil. Brada se mu klepe. Políbila ho. – Chemický človíček mi nevadí. – Je sladký, viď? – Povedl se. Merkura spíš znepokojuje, zda jej neobdivuje nepřiměřeně. Ale nemůže jinak. Zvuk slova *chemický* ho stále okouzluje. – Že? Nebo na co myslíš? – Na tebe, Venuše. Pohladil jí prso. A ty? Na koho myslíš ty? Pohladila ho ve vlasech. Co je? – Nic. Vzpomněla jsem si… Když jsem byla malá, už tehdy jsem se do tebe zamilovala. – Jak to? – Protože jsem si nejraději hrála se stavebnicí Merkur. – Ty jsi měla stavebnici? – Připadá ti to divný, viď? Jenže to taky ještě nevíš, že jsem chtěla být kluk. – Opravdu? – Venuše chtěla být kluk, zopakovala znovu s úsměvem. – Jak to? Po chvíli ticha se zeptala. – Líbí se ti jméno Venuše? Přikývl. Že mi ho rodiče dobře vybrali? – Ano. Ale opravdu jsi chtěla být klukem? – Hm. – A už nechceš? – Hm. Nevěděl, na čem je. Vzápětí mu ještě tvrdila, že na vysoké škole dostala jednou za úkol poznat dvě těla a jí pořád vycházelo, že obě jsou on. – Já? – Ano. Měla jsem obavy, zda jsem neudělala někde chybu. Pořád mi ten výsledek nešel z hlavy. I večer, když jsem se spolužáky seděla v hospodě U Papíráka, tak místo abych si jako obvykle představovala, jak by mě moje příbuzenstvo obdivovalo, kdyby sem náhodou přišli a uviděli by mě pít pivo, lámala jsem si dokolečka hlavu, zda jsem se s tebou nespletla. Ale bylo to tehdy správně. Profesor Flamel, kterému jsem svůj výsledek s obavami druhý den ráno sdělila, si ho odškrtl. Je to tak. Nevím, z čeho jste měla strach. Přece si musíte myslet, že jste nejen krásná bohyně, ale též úspěšný badatel. Jenomže jsem se kvůli tobě změnila. Pořád jsem tě vyhlížela, a stejně ses nakonec objevil úplně nečekaně. Byla jsem zmatená. Takový velký jsi mi připadal. Zářil jsi. Myslela jsem si, že tohle snad ty ani být nemůžeš. Několik dní po sobě jsem si to ověřovala. Oči se mu zaleskly. – Já zůstávám určitě pořád já, zažertoval.

– Jací jste podivíni. Stále ještě mě nenudíte, pomyslel si při pohledu na krásu vyobrazených milenců Klaudius Majero. Ve vašich chemických tělech je tolik komických příběhů. Povzdechl si. Už také začínám patřit k vám, jenomže mi je souzeno dožít v jiné, nepříznivé době. Dochází tu k ničení těch našich společných ideálů. Jsou nahrazovány hodnotami, se kterými nemám nic společného. Hordy bezohledných vojáků křížem krážem procházejí kontinentem.

Poslední věta, bez ohledu na svůj obsah, na svůj význam, je nejpřesnější, jelikož je nejméně zkreslená pamětí. Proto se stane nejspolehlivější informací či myšlenkou, od které se začne odvíjet nová encyklopedie vědění. Od „Hordy bezohledných vojáků křížem krážem procházejí kontinentem." se bude postupovat ke stále přibližnějším, mlhavějším formulacím a tvrzením ze stále vzdálenějších dob, čili ke všem znalostem a dovednostem, obsaženým v mechanickém mozku lidstva. Avšak hordy bezohledných vojáků, křížem krážem procházející kontinentem, jsou samy o sobě pro doktora Majera velkým zklamáním. Válečné konflikty učinily konec jeho nadějím. – Třeba si Bůh přál stvořit západní barbary, protože i on se chce dívat na akční děje.

Leč jako by přesto nebyl žádný důvod ke sklíčenosti, týž Majero se posadí na zábradlí, pohupuje nohama a na všechny strany rozdává úsměvy. Po chvíli si dokonce začne prozpěvovat. Nikdo se však nepřidává. Když si všimne, že se tančí, vstane a taky chce tančit. Jenže oni věnují pozornost Anně Vopičkové a její mladé mamince Latoně, jejichž společná pohybová kreace je opravdu okouzlující. Majero jim tedy za zády, jako by byl součástí orchestru, ochotně odříkává hlubokým hlasem *Dej Aby Aby Aby Přidej Aby Aby Aby Dej Aby Aby Aby Přidej Aby Aby Aby*. Zároveň do rytmu přešlapuje z nohy na nohu, kývá se trhaně ze strany na stranu. Je na něj žalostný pohled.

Merkur, v paprscích slunce zahleděný do Venuše, šeptá operetně vroucí slova. Oba jsou víc krásní než praktičtí. Nápis na stropě nad stolem *HLE, NESMRTELNOST DOMU, KTERÝ PŘEŽIJE TVŮRCE*, jim nic neříká. Hynka Helmonta by zajímalo, zda aspoň ten obdiv zamilovaných je v jejich případě vzájemný. V pekle se dovídá, že muž a žena po sobě touží, ale toužící muž zároveň myslí na elixír života i na sebevraždu. – Nojo, to jsou ty tvoje zamilované úvahy, poznamenal Jaroslav Hajman. – Jaké zamilované úvahy? Jsem na konci cesty, jsem kámen na vrcholu hory. – Nojo. – Co nojo? Jaké zamilované úvahy? – Nojo. Jaroslavův nadhled však tentokrát Hynka neovlivnil. Nedal se jím odradit. – Co je na tom zamilovanýho, že je jeden z kroků poslední? – No dobře, nic. – Na posledním kroku se nepozná, jak dlouhá cesta mu předcházela. Sebedelší cesta končí jedním krokem. – Jinak tomu být nemůže, souhlasil. – Jenomže u velkého díla jsou v posledním kroku obsaženy zároveň všechny předešlý. – Nojo, hlavně všechny sestry v Umění.

Venuše (aby Merkurovu lásku trochu zdramatizovala, koketně): Nejsi náhodou zvyklý se tímto způsobem zamilovávat jen tak cestou, pro potěšení?

Jaromír (shovívavě): Kdepak, jemu ani na konci cesty nesmějí chybět příšerky.

Hynek (důrazně): Na konci cesty je celá cesta.

Klaudius Majero (když se s Atalantou dostal na konci života do továrny): Po nějaké blíže těžko určitelné době ve mně zavládla sváteční nálada. Pocítil jsem dosud nepoznanou závrať. Najednou změny začaly probíhat jakoby mimo čas. V jediný okamžik továrna zestárla. Změnila se v opuštěné polorozbořené budovy s černými otvory po oknech. Otevřenými vyvrácenými vraty bylo vidět do hal s dřevěnými krovy. Mezi rezavými mohutnými torzy strojů se povalovaly různé součástky a nářadí. Po některých strojích zůstala jenom betonová pódia s kanálky. Na dvoře rostla z dlažby vysoká řídká tráva.

Klaudius s Annou, ač každý z jiné doby, se zde drží za ruce. Stařec kráčí s dítětem po tovární komunikaci mezi opuštěnými dílnami. Pamatuje si, jaký zde býval hluk, jak se plnil na velkých nástěnkách plán. Přesně ví, kde byly píchačky, kde byl nápis *POKROK* a kde byl nápis *KVALITA*. Zaslechne z dětství slovo „harmonogram". – A co přesčasy? Ohlédne se. Anna v záklonu se zaujetím pozoruje vysoký komín. Chtěla by po něm vylézt až nahoru. Klaudia víc upoutaly opuštěné skříňky v šatně, neboť na jedné z nich přečetl své jméno. *Doktor Klaudius Majero*. Představil si, že by byl již po smrti, a stále by se sem chodil převlékat. – Nebo by se sem chodil převlékat někdo jiný, kdo ještě žije, což by bylo podobně strašidelné.

Ale stará továrna byla záhadná všude. Ve skladu bomb je překvapily rozházené desky pohádek o broučcích. Podivně působila i škrabka na sníh, opřená u schodů na rampu. Bůhví jak dlouho tam takhle stojí. Přesto ji musel někdo mít v ruce naposledy. Také na této představě bylo cosi znepokojivého. Dotkl se násady. Opřel škrabku pro jistotu trochu šikměji. – Co vlastně chci pochopit? Všechno ani nelze vyjádřit. Lze nicméně říct, že je u schodů na rampu připravená škrabka. O kus dál jsou pohozené rozbité sáňky. Na zpáteční cestě u brány, v místech, kde stála vrátnice, si opět prohlížíme v trávě mezi břízkami zbytky betonové plošinky. Je to příroda, jaká je všude. A jestli odtud vyjdeš, můžeš říci: Procházím plotem a jsem zas tady. Anna se zvědavě ohlédne. Majero se usměje. Ač si stará a mladá hlava nejsou moc podobné, mechanický mozek se s věkem nemění.

Merkur (ještě zamilovaněji se podívá na Venuši): Nejsem zamilovaný jen tak cestou, pro potěšení, jsem na konci cesty. Vracím se. Znovu jsem dítě odložené v továrně a velké dílo mám teprve před sebou.

Sedí na bobku a před sebou na podlaze má kámen. Zasněně si ho prohlíží. Pod obrázkem je enigmatický název. *Není zlatem, ale skrze umění se zlatem může stát.* Koho by napadlo, kam až se mlčenlivý špinavý chlapec z továrny dostane. Zase do továrny. Stále sedí na bobku. Přistoupí před něj sestra v Umění a řekne: Přeji ti všechno nejlepší a nemám pro tebe nic. Zároveň mu však dá výrazným mrknutím oka znamení, že něco je vedle. Šel se tam podívat. Na stole jako na jevišti chemického divadla stáli hudebníci, zpěváci, herci a tanečníci. Byl šťastný, kolik má kamarádů. Budou ho doprovázet. Vypadají jinak než on, ale nikdy si nepřestanou rozumět.

Promenádní orchestr hraje v altánku se zlatou kopulí. Hudebníci mají na čelech temně zelená stínítka s bílými okraji. Hraní doprovázejí šílenou mimikou a křečovitými pohyby. Houslista *M* (Majero, Malý…) v popředí, ač stejně jako ostatní sleduje noty, před koncem jedné věty nečekaně upíral po několik tónů šibalský pohled do publika. Když celá skladba skončila, posluchači na miniaturních židličkách před altánkem tleskali. Kdosi vzadu vykřikl *bravo!* Na kraji první řady vstala drobná stařenka snědé vrásčité tváře, s šedými vlasy stočenými do věnečku, a donesla houslistovi *M* přichystanou kytici. Bylo v tom tolik vnímavosti a dobra, které *M* jako by ještě zdůraznil tím, že kytku nechal ležet po koncertě na klavíru.

Chlapci je nevýslovně smutno. Představuje si, že kytka byla určena jemu. Odchází řídkou travou, která je tak vysoká jako on sám. Zamyšleně pozoruje opuštěné budovy, mezi kterými vyrůstal. Zde mu kdysi zemřel jeho největší kamarád Fousek. Nedokázal se s tím smířit. Měl pocit, jako by k té tragédii docházelo stále znovu. Proto právě on mohl později (také díky Strašilce v knize Spas) vymyslet a napsat větu *Stejně jako společně naříkáme nad smrtí Kristovou, naříká každý zvlášť nad smrtí svých nejbližších.* – Ubohý Fousek. Co měl ze života? Akorát lomcoval s mřížemi své klece a nakonec v ní celý den umíral. Aspoň tehdy kdybychom si mohli něco sdělit.

A takhle smutný život mají všichni. Lze jej vidět i za rty pootevřených úst Haničky Kostarové, kde se otáčí kus jablka, drceného pevnými mladými zuby. Jak Hanička spokojeně, téměř mimoděčně kouše, Masanobu najednou též v jablku poznává sebe.

Ačkoliv se dostal do cizího prostředí Luly až z druhého konce světa, přestože mu spolužáci nerozumějí a on nerozumí jejich jazyku, ačkoliv pouze on jediný nosí drahé ortopedické boty, přesto jim o přestávce ochotně předvádí, jak lze skládat z papíru loď. Úplně bez lepidla. Taková upřímnost. Žluté dítě se snaží celou třídu zaujmout. – Tam, odkud jsem přišel, tohle umíme. Chcete se to i vy naučit?, ptá se očima. Vytrhl ze svého školního sešitu další list a pomalu předváděl, jak se musí přehýbat, dokud nebyla složená ještě druhá loď. Jednu dám tobě a jednu dám tobě. Natáhl ruce ke dvěma chlapcům, které si v této zemi vybral. Máte aspoň trošku radost?, ptá se očima tentokrát.

Hajman se zapálenou cigaretou se v Jednotě zadíval z okna své dlouhé úzké místnosti na pavlač. – Chemický

Dílna v opuštěné továrně Technoplyn na konci Prokopského údolí. Zde ještě v 70. letech minulého století pracoval Václav Medek. Tato dílna byla jeho posledním působištěm.
Foto Zbyněk Matoušek

člověček, Hanička, Masanobu. Shovívavě se usmál. Otočil se. Ještě tohle ti, Hynku, řeknu. Mě už ani záměny mužů a žen nedojímaj. – Jaképak záměny? Akorát spolu vyšli plotem kolem neexistující vrátnice. – Čili žluté dítě Masanobu s Haničkou vyšly z továrny. – Ne, z továrny čili kolem neexistující vrátnice vyšli Majero s Aničkou. – No dobrá. Hajman se vrátil k oknu. Majero poznal díky Aničce meze své pracovitosti. Helmontovi najednou připadalo pochybné, že by psaním opravdu někdy mohlo velké dílo vzniknout. Hajman zamyšleně pozorující pavlač, kde se nic neděje, poznamenal: Jenom jako červi hodujete na druhých tělech, ale nic víc, protože při tom netrpíte jako ti, do nichž jste se pustili. Hynek mlčky přikyvoval. Majero ujišťoval Aničku, že si nedovede představit, jak by po ní, byť na okamžik, mohl přestat šíleně toužit. Je pro něho potravou, jakou lze jíst v neomezeném množství, neboť se stala pouhou chutí, která v ústech existuje, aniž by byla odkázaná na polykání nějakých soust.

Hmota je však pro adepty nepostradatelná. Bez ní jako by nic neměli, jelikož by nemohli poznávat přírodní zákony a radovat se z jejich spolehlivosti. Teprve díky rozmanitým látkám tuší, že kdesi mimo ně musí existovat něco smysly neuchopitelného. Cesta do oněch duchovních končin není sice exaktně popsatelná, nicméně se na ní lze orientovat podle myslitelů, kteří v kamenolomech dělali za trest patníky.

Byla to práce fyzicky velice náročná. Přesto si Anselm a Eset vyměnili role, aby předvedli, že si při ní mohou počínat zcela svobodně. Eset po kratší přípravě přitiskla odhalené prsy na odhalenou Anselmovu andělskou hruď. – Jak jsi krásný, říká mu zcela bez zábran. Jaké máš krásné tělo. Toužím po tobě… Je ti to příjemné? Přikývl. Taky se mě můžeš dotýkat. Leč Anselm je studený, flegmatický. Horká, cholerická Eset naléhá. Anselm pasivně natáhne ruku. Eset se snaží. Ano, ano, anděli! Anselm začíná hledět do neznáma. Už něco cítíš? Neznatelně přikývne stranou.

Nakonec došlo k transmutaci. V komoře zavládla sváteční nálada. – Jedná se dílem o vzrušující vědeckou událost, dílem o neméně vzrušující chemickou poezii, prohlásil zahradník Al Rebis teatrálně. V ohni za sklem baňky se kroutí homunkulus, mává ručkama, mrká, špulí pusu. Je v nemocnici. Roztahuje a stahuje rty. – Žluči jsem nechal a jdu za jablky, jež průvodce mně slíbil v cíli cest. Tiskne dlaně ke spánkům. Musím však sejít až ke středu muky. Šklebí se. Umírá v křečích po poslední, nejnáročnější operaci, zatímco jeho rodiče si užívají ve městě umění, daleko od vlasti.

Když nastala půlnoc, přihnalo se do hotelu znovuzrozené zlaté dítě se svými novými cizími kamarády, aby také muž se ženou poznali „střed muky“ na vlastní kůži, a to právě zde. Mozaiková dlažba se chvěla, oltáře po ní klouzaly, skla v oknech drnčela, zdi duněly, obrazy od nich odskakovaly, drahé kameny vypadávaly z rámů, sochy se posunovaly a otáčely. Hudebníci v pokojích, po chodbách i na ulicích se snažili jeden druhého přehlušit. Ohně všech barev pavího ohonu s praskotem a svistem přelétaly oblohu. Ve Ferinetě nastal soudný den. Muž a žena se na manželských postelích začali svíjet bolestí. Sotva popadali dech. Z polštářů, peřin a prostěradel se neustále ozývá: Když ono to bolí! Tím se zároveň omlouvají, jako by si najednou uvědomovali, kolik sami způsobují utrpení svým nářkem. Po pravdě řečeno však nad svými oběťmi nezoufají, o nějakém vcítění se do nich ani nemluvě. Ale tak se chovali vždycky. Starosti, problémy či neštěstí druhých je nechávaly lhostejnými, a teď, když jim připadá, že též na ně v umění došlo, chtěli by nejspíš pro sebe jakési výjimky.

Žádné úlevy se pochopitelně nedočkají. Toto lze ovšem těžko vyjádřit slovy, která jsou čistá, ať znamenají cokoliv. Zato i ta nejčistší těla, po kterých adepti a adeptky tolik touží, jsou uvnitř plná odporného neřádu. Přímo v nich vzniká. Ostatně nic takového by se nedalo pozřít. Dost na tom, že musely vykvést z hnoje, zrodit se v temnu zapáchajících dutin. Vyšly z rozkládajících se zbytků, ale ty rozkládající se zbytky mají rovněž před sebou. I shůry na ně padají. Někdo stále zvoní. – Pane Zajíci, to jsem já, Libaviová, sousedka. Copak neslyšíte ty rány? Přímo nad vámi se někdo dobývá do dveří. Něco odtamtud teče. Chodbou se ozývalo dávení, připomínající řev otráveného lva. Tekutina padá na mramorové schodiště, na mramorové zábradlí, stéká po látkových tapetách. Trepky se na schodech lepí a kloužou. Kdo je tam, pane Zajíci? Na odpočívadle se otočí. Proti sobě uvidí na bobku přikrčeného boha s brýlemi na nose, celého v černém. Působí nezvykle mladě, skoro jako nezkušený student. – Co tady děláte? Mlčí. Hlavu má skloněnou mezi koleny. Vy jste tu nad námi ubytovaný? Zabědoval. Znělo to jako *Hmmm*. Prosím? – Hm. Zajíc měl pocit, že jej navzdory jeho žalostnému stavu k odpovědi donutil. Ale když zase scházel po schodech dolů, slyšel za sebou plesknutí dalšího ohavného výtrysku.

S východem slunce se v hotelu rozhostilo ticho. Uměnímilovní hosté cestou na snídani ukazovali jeden druhému v nikách, na balustrádách, po chodbách, v křeslech, na divanech či na lehátcích nevinné mramorové sošky filozofických dětí se zavřenýma očima. – Jak jsou ta těla dokonale nehybná a němá, řekl Anselm. Mohli se u kteréhokoliv z nich zastavit a klidně si ho zblízka prohlížet. Občas se některý z hotelových hostů neovládl, chvíli se rozhlížel, a když se nikdo kolem nedíval, zaťukal spícímu před sebou kloubem ukazováku na hrudník, na záda či do kolena. – Třeba záleží, jak se rodiče spojí, zda dojde k početí dítěte, které nikdy nebude nemocné, které nebude trpět, které nebude muset zemřít, napadlo Esetu Apolons. – Asi ano. Jenomže pozic krále a královny existuje nekonečně. Je tedy, Eseto, velmi málo pravděpodobné, že při těch našich pokusech, byť by jich bylo sebevíc, uskutečníme též spojení právě tím jediným správným způsobem. Ale kdyby se náhodou povedlo, kdybychom vytvořili dokonalé sousoší milování krále a královny, od něho už by dál vedla za poznáním pouze zakázaná cesta do přírodní rezervace a v ní by posléze končila smyčkou.

Velká láska totiž patří do světa, ve kterém nesmí nic vznikat. V té přírodní rezervaci by byl konec alchymie. Po nesmrtelnosti a spasení by již nebylo po čem toužit. Vyvážil by takovýto výsledek peklo, jestliže ho je adeptům k jejich experimentům třeba? Sestra v Umění mlčí. Stejně se nikdo na tohle nikoho neptá. Každý se pokouší dokončit Ráj, díky kterému by on sám ani ostatní neměli žádný důvod snažit se vytvořit cokoliv dalšího.

XXXVIII. kapitola z rukopisu románu *Adepti*.

Přívlač nebo plavaná?
Navázat marmyšku?
Anebo nakonec jen a jen položená?
Kdyby se daly knihy lovit jako ryby, bylo by nám hej. Podměrečné by se pouštěly, některé by byly chráněné a často bychom museli čekat hodně dlouho, než se povede nějakou ulovit. Dnes se lov schoval pouze do antikvariátů, kde se za rouškou sběratelství skrývají ty nejhorší pravěké pudy. Mohlo by se to nakonec možná všechno přenést k řekám a vodě, tož si to nechte projít hlavou: Já bych tedy osobně byl pro plavanou a nechávám na příštím výlováři, co si rozhodne.

Jaromír Hořec se čas od času objeví jako fénix a vydá novou knihu poezie, do které většinou shromáždí texty doposud nevydané nebo texty ze samizdatové edice *Česká expedice*. Není tomu jinak ani v případě sbírky ***Brzy jazyk nazývati Ruzyně*** (*Mladá fronta* 2005), která se skládá ze tří sbírek z 80. let, jež vyšly právě v samizdatové *České expedici*. Pro úplnost – jedná se o sbírky *Mrtvá schránka*, *Úplné zatmění luny* a *Trestné území*. Částí tohoto třísbírčí jsou verše z cely vyšetřovací vazby, kam se Hořec dostal v roce 1981 kvůli své činnosti v samizdatu, v rámci politického procesu s českými intelektuály. Připomeňme jen, že podobně zaměřený svazek poezie (složený také ze tří sbírek z tohoto „období vazby“) vyšel již v roce 1999 pod názvem *Dílna Hölderlinova*. Hořec rád nazývá právě tyto verše „poezií faktu“, kdy míchá záznamy z dokumentů a živé řeči, kolážuje (aniž by asi chtěl používat toto slovo). Můžeme se samozřejmě ptát, jestli básně na okraj dne (byť v podmínkách vazby) mají kromě dokumentární hodnoty nějakou větší výpovědní cenu. U Jaromíra Hořce by stálo za to udělat jeden celoživotní výběr z poezie, podstatný a shrnující. I mezi záznamy z cel to bují plevelem, i mnohdy dobře míněné verše jsou často příliš osobní zpovědí, a to platí zvláště tehdy, když jich je víc, než by mělo být – což v tomto případě je.

Básník **Vladimír Stibor** je autorem knížky ***Návrat měsíčních vzducholodí*** (*Knihovna Jana Drdy* 2005), je to jeho už sedmá sbírka. Stibor rád zamotává svoji řeč do trochu nejasného stavu, biblickými symboly se ohání jako Roland mečem a možná se za tím vším schovává jenom přirozená bezradnost z vlastního konání. Vše by měla vysvobodit láska, kterou vyvolává jménem. Měla… Ale nejsem si jistý, zda to vždycky udělá. Je však zřejmé, že zpívá-li Stibor, je to jednohlásek, kterému ne vždy budeme s nadšením naslouchat, ale něco na něm je, jen těžko říct, zda barva, styl nebo uchopení tónu. Vyvaroval bych se na jeho místě humoru, který tu a tam křepce nastaví onu – již zmiňovanou – určitou bezradnost. Ale můžu já vůbec radit?

Literární skupina **Koule** vznikla v roce 2001. V roce 2003 vydala sborník básní, překladů a hudebních textů, nazvaný ***V kouli*** (vydala si Koule vlastním nákladem), kde se tu a tam narazí na něco kulatého. Třeba na perlu. Může jí být třeba překlad Marinettiho poezie, písňových textů Boba Dylana nebo ukázka tvorby undergroundové hudební formace Kašpar von Urbach. Autorské zázemí celé Koule: Ondřejové Parus, Skovajsa a Vavrečka, Adam Houska, Tomáš Jirsa, Hana Lundiaková, Vojtěch Maděryč. Ondřeje Skovajsu navíc znáte z loňského roku z *Tvaru* jako překladatele D. H. Lawrence.

Už už by se chtělo v případě **Viktorie Rybákové** mluvit o nějaké neo-neo-dekadenci nebo bůhví o čem dalším. Sbírka se jmenuje ***Ochočené smrti*** (*Concordia* 2005) a smrtí se to v ní opravdu jen hemží. Jenže to by tady nesměl být všetečný ironický pohled, který Rybákovou řadí k podobné poetice tajného seskupení B. K. S. anebo k tvorbě J. H. Krchovského. Je jinačí, samozřejmě, ale tak nějak víc rabiátská, roztančená v tanci smrti jako na nejzábavnějším karuselu. S tím sotva něco lze nadělat, nakonec skousneme mnohdy i podivnou práci s rýmem, protože jsme uvláčeni repetitivním slovníkem až k smrti. Je to takové veselé čtení o smrti, kterého je ovšem opět až moc na jednu knížku, takže mám pocit překořenění nějakou bylinou. Pravděpodobně rulíkem zlomocným, co jiného taky v případě „smrtelné“ sbírky chtít.

Michal Jareš

POSTMODERNA Z (PŘEVÁŽNĚ) MIMOEVROPSKÉHO POHLEDU

Encyklopedie postmodernismu
Uspořádali Hans Bertens a Joseph Natoli
Přeložil Štěpán Kaňa
Barrister and Principal, Brno 2005

Brněnské nakladatelství *Barrister and Principal* nabídlo zájemcům o postmodernu vděčnou příručku s mnohoslibným názvem *Encyklopedie postmodernismu*. Obsáhlá třísetstránková publikace pořadatelů Hanse Bertense z utrechtské univerzity a Josepha Natoliho z michiganské státní univerzity vyšla původně v angličtině s názvem *Postmodernism: the Key Figures* v nakladatelství *Blackwell Publishing* v Oxfordu (do češtiny ji víceméně zdařile přeložil Štěpán Kaňa). Obsahuje 54 esejů věnovaných (podle názoru pořadatelů) „*klíčovým postavám*", které lze považovat za původce a nositele těch jevů světové kultury z druhé poloviny minulého a ze začátku 21. století, jež jsou obecně označovány přívlastkem „postmoderní". Pojem sám je významově nevyhraněný, proto překladatel považoval za nutné vysvětlit v ediční poznámce významové odstíny, s nimiž se v publikaci setkal: „*K uchopení svého tématu používají autoři kapitol a editoři tří termínů: postmodernism, postmodernity a the postmodern…*" Při překladu se rozhodl použít pro ně českých ekvivalentů „postmodernismus", „postmoderna" a (poněkud kuriózní) „postmoderno" (možná by bylo pro češtinu schůdnější použít výrazu „postmodernost").

Eseje jsou uspořádány v abecedním pořádku podle jmen osobností, jimž jsou věnovány. Autoři esejů – a už tento fakt je pro charakter encyklopedické příručky významný – se rekrutují převážně z amerických univerzit (celkem je jich 35 z celkového počtu 47 plus 2 z Kanady; z Evropy jich je celkem 10, přitom z východní Evropy jen jediná autorka z Polska). Tento výběr autorů určil do značné míry povahu výkladů. Přes zřetelnou snahu o objektivitu je zřejmé, že ve většině případů jde o interprety pocházející z intelektuálního prostředí sympatizujícího s myšlenkovými trendy a uměleckým směřováním období zahrnovaného pod pojem postmodernismus. Záměr encyklopedie naznačuje koneckonců i výběr osobností, jimž jsou jednotlivé interpretace věnovány. Editoři sami v úvodu poukazují na skutečnost, že takový výběr je vždy záležitostí diskuzní, a upozorňují na některé další významné postavy, pro něž se v publikaci nenašlo místo.

Aniž bych chtěl upadnout do obvyklého klišé některých recenzí podobných publikací, které se zaměřují právě na výčty položek, jež v nich postrádají, chci se krátce pozastavit u některých příznačných rysů, naznačujících, že jde o publikaci koncipovanou převážně z mimoevropských hledisek. Zřetelné je to především u osobností uměleckých, mezi nimiž mají výraznou převahu představitelé umělecké kultury z USA; jestliže mezi prozaiky postmoderní epochy se s tvůrci z Evropy (Eco, Durasová) nebo z jiného než amerického kontinentu (Morrisonová) ještě setkáme, pokud jde o výtvarníky, hudebníky (je tu jen jeden) a představitele dalších druhů umění, tu je převaha umělců z USA takřka absolutní. Nemá tím být řečeno, že jde o záměrné zkreslení obrazu postmoderny v světovém měřítku, ale tato jednostrannost nepochybně obraz postmoderního uměleckého směřování výrazně modifikuje.

Jiná je situace v oblasti filozofické reflexe; tam zase mají s velkou převahou většinu Francouzi (12 z celkového počtu 19 osobností). Až na výjimky (Jameson) se tu nesetkáme s mysliteli, kteří by se k postmodernismu stavěli kriticky, spíše se tu najdou jména, jaká bychom v publikaci tohoto zaměření nečekali (Gramsci). Místo nich bychom očekávali, že se v publikaci objeví výklady o osobnostech těsně spjatých s postmodernou, jako je v USA Paul de Man nebo v Evropě Wolfgang Welsch. Citelně tu také postrádáme autory, jako je Terry Eagleton nebo Juergen Habermas, kteří se ve svých dílech k postmodernismu kriticky vyjádřili zásadním způsobem, byť každý z nich z jiného hlediska. Bez nich – a také například bez polského sociologa Zygmunta Baumana – (přestože všichni tři byli editory v úvodní poznámce jmenováni) nemůže být obraz kulturního dění konce minulého a začátku nového století úplný.

Přes tyto jednostrannosti a lapsy je však třeba konstatovat, že úroveň interpretací většiny zařazených osobností je velmi dobrá, ať již jde o díla umělců nebo filozofů. Eseje jsou sice zpracovány bez biobibliografických údajů (krátká data tohoto typu by v publikaci podobného typu byla nicméně vhodná, tím spíše, že na závěr je připojena bohatá bibliografie odborné literatury a vítaný doplněk překladů děl uvedených osobností do češtiny), způsob výkladu je zaměřen takřka výhradně na díla a jejich myšlenkovou náplň, avšak to v zásadě prospívá povaze knihy zaměřené na rozmanitost projevů postmoderního postoje k světu. Největší pozornost je v oblasti uměleckého projevu věnována próze, konkrétně románu. Všeobecně se tu potvrzuje, že postmoderní próza pokračuje v modernistickém rozkladu příběhu, zdůrazňuje ironický vztah k minulosti, sebereflexi konstrukční povahy fikce atd., což jsou rysy, jaké na příklad charakterizoval ve svých pracích o postmoderně Peter V. Zima. Ve sféře filozofické se výrazně prosazuje epistemologická skepse, negace karteziánského subjektu, eliminace sémantického rozměru jazyka, znejasnění mimojazykové skutečnosti atd. Jak uvádějí v předmluvě editoři publikace, postmodernismus zdůrazňuje „determinaci jiným, touhu, nahodilost, změnu, diferenci a absenci (já a významu)".

Všechny tato rysy svědčí o tom, že kultura vyspělých zemí se ocitá na předělu, kdy se rozhoduje o jejím místě ve společnosti, v níž zvítězil vševládný princip trhu a konzumní uniformity. Proti tomu staví postmoderna na obranu sebereflexivní principy jinakosti a plurality jako možnosti uchování tvořivých potencí individuality. Radikální skepse vůči všemu, čeho až dosud bylo v kultuře dosaženo, která tyto sebereflexivní aktivity provází, však zároveň hrozí rozpuštěním kultury v „tekuté" (post)moderně postrádající důvěru v hodnoty, které přítomnosti zůstavila minulost. *Encyklopedie postmodernismu* o tom vydává jasné svědectví.

Aleš Haman

BÁSNIT PSACÍM STROJEM

Burda, Vladimír: Lyrické minimum
Torst, Praha 2004 (vyšlo 2005)

„*Objevil jsem pro sebe pravdivější a fantastičtější básnickou řeč, enigmatickou lyriku psacího stroje, v níž svobodně říkám, co cítím a žiji.*" Takto vyjádřil podstatu své poezie Vladimír Burda, jeden z nejpozoruhodnějších hledačů nových cest literatury v šedesátých letech dvacátého století, jehož básnické dílo se třicet pět let po jeho smrti dostává v reprezentativním souboru konečně mezi širší čtenářskou veřejnost. Vydalo jej v jednom objemném svazku nakladatelství *Torst* v pečlivé edici Michala Jareše.

Kniha *Lyrické minimum* obsahuje téměř třicet básnických souborů, které dokumentují dynamický vývoj Burdovy poetiky a které představují celou řadu nových nápaditých možností básnického (a ovšem i výtvarného) umění. Prostupování výtvarného a literárního umění je v Burdových básních očividné. Silný výtvarný náboj těchto prací pramení přímo z autorova důrazu na artefaktovou stránku textů, v tomto případě na zcela konkrétní typografickou formu jejich zachycení. A to je právě onen jazyk psacího stroje, který si Burda zvolil jako svou básnickou řeč.

Jazykem psacího stroje je zbásněno celé Burdovo literární dílo, a protože je jazyk pochopitelně neoddělitelný od textu, je chvályhodné, že byla i v přítomné souborné edici využita původní sazba (na rozdíl například od přesázených textů ve známé antologii české experimentální poezie *Vrh kostek*) a zachován tak byl i původní výtvarný rozměr jeho poezie.

Nejstarším souborem ve vydaném svazku je pozdní juvenilie *Večerní Praha* z roku 1956 (v ediční poznámce je ještě otištěna úplně první Burdova básnická sbírka *Úzkost pod maskou* z roku 1954, svou dosud neujasněnou poetikou zcela odlišná od následující, experimentální tvorby, a proto nezařazena do chronologického sledu ostatních souborů). Tato útlá „pražská" sbírečka prozrazuje částečnou inspiraci městskou poetikou Skupiny 42, kterou se snaží přehodnocovat právě využitím jazyka psacího stroje. Texty založené na básnických stenogramech zaslechnutých hlasů a na pásmech vizuálních vjemů, které zachycují rozmanité tváře večerní metropole, jejího centra i periferie, jsou zaklesnuty do neobvyklých strofických celků, jež podporují dojem nekonečných filmových záznamů. Strofika v některých momentech také evokuje estetiku velkoměstského jazyka neonů a reklamních nápisů. Již v této rané fázi je tedy patrné promyšlené využití jazyka psacího stroje, které bylo během následující dekády bohatě rozvinuto.

Metodu dramatické kadence filmových obrazů, která může vést až k znečitelnění skutečnosti nebo její libovolné proměně, využívá i soubor ze samého počátku šedesátých let *Apollonova smrt na elektrické trávě*. Zde ovšem ještě mocně působí nadreálná imaginace čarovně podpořená originální hudebností. V tomto souboru se také výrazně konkretizuje zvláštní paradox, který s sebou jazyk psacího stroje přináší. Tento jazyk není primární řečí lyriky, ale spíše řečí té nejbanálnější civilnosti, jazykem úřednické strohosti a odlidštěným jazykem zmechanizovaných protokolů. Nejsilněji tento paradox vyvstane, když je jím vyřčena intimní konfese, ať už umělecká nebo odvážně erotická, plná neobvyklých poetismů, jak je tomu právě v tomto cyklu.

První skutečně experimentální básně (v dnes obvyklém významu) jsou ovšem až texty zařazené do souborů *Imago etc.* a *Typogramy*. První z nich ještě využívá slovní celky, ale je patrné, že je bere spíše jako stavební materiál, z něhož vznikají strukturně originální texty (např. různé druhy zrcadlových, procesuálních či minimalistických básní). Základní „jednotkou" *Typogramů* je ovšem grafém. Zde již dochází k cílenému znečitelnění jazykové sémantiky ve prospěch nově objevovaných vizuálních kvalit. Jazyk psacího stroje dokáže skvěle vyjádřit prostorovost, kterou zakládá na neobvyklých geometrických útvarech i na tvarové fragmentarizaci. Hlavní dvě podoby těchto textů jsou kubizující útvary složené většinou z obrysů a ploch grafémů a k nim protikladné amorfní situace charakterizované rozbitými, necelistvými, jakoby tekoucími proudy liter.

Pro tzv. experimentální poezii šedesátých let bylo mimo jiné charakteristické začlenění básnické teorie do samotných uměleckých textů. Texty i básnické skladby tematizující literární dílo, jeho vznik a metody uplatnitelné při literární tvorbě souvisely nepochybně s hledačskými touhami těchto autorů a také s důrazem na koncepčnost vlastních děl. Sblížení teorie a poezie je možné objevit i u Vladimíra Burdy. Soubor *Nová múza* je drobným „slovníkem" Burdových autorských literárních metod (např. typogram, slovobraz, ilustrativní poezie). Následující cykly (*Písmové básně*, *Slovobraz…*) pak tyto metody představují v plné šíři jejich proměnlivosti. Je podstatné, že Burda nezůstává u jediné metody a hledá další, přičemž různé postupy nápaditě kombinuje (především různým posilováním či oslabováním jazykového či výtvarného kódu). V kontextu soudobé vizuální poezie tkví v této rané fázi Burdův přínos především v zapojení barev a v soustředěném znečitelňování významu slov s cílem posílení výtvarného rozměru poezie (zejména v Burdově vlastní metodě typofrotáže), což také sám zdůrazňuje. Barvy – zde jako prostředek aktualizace standardního černobílého jazyka psacího stroje – se později (1966–1967) stanou také tématem Burdovy poezie, kdy je invenčně ilustruje vtipně asociovanými obrazy nebo různorodými komentáři (*Bílé básně*, *Barevné básně*).

V básních, u kterých není výtvarný rozměr tak podstatný a nedochází v nich tedy k plošné desémantizaci, hraje podstatnou úlohu jazyková komika, stojící na ironické reflexi jazykového systému a jeho konkrétních mluvních realizací (např. novinová zpráva, hesla, citace, rodinný dialog atd.). Takovou poezii reprezentuje především soubor *Lyrický plankton*. Paralelně však Burda píše i básně, které ironickou reflexi jazyka nahrazují uvolněným lyrismem založeným na fragmentarizaci básnických obrazů a skutečností. Tyto texty zahrnuje soubor *Lyrické body a přímky*. Konkrétní obrazy se v nich střídají s abstraktními glosami, reflexemi, výkřiky a povzdechy. Mocným hlasem zaznívá z této poezie ticho reprezentované nepopsanou stránkou – jednotlivé projevy totiž bývají od sebe odděleny rozsáhlým prázdným místem. Tato poezie připomíná lyrický deník, plný úlomků prožitých dnů nasycených tajemnou asociativností. To však neznamená, že by tyto texty postrádaly humor a hravost, které podobně jako v souboru *Typogramy* stojí na různorodých vztazích mezi slovy a na jejich lokalizaci na stránce. Komika je přítomna především v tzv. ilustrativních básních, v nichž se vzájemně ilustrují plnovýznamové a nevýznamové prvky (slova, struktura, umístění atd.).

V druhé polovině šedesátých let zapojuje Burda do svých textů akci. Své happeningové básně (blízké Kolářovu *Návodu k použití* nebo *Receptáři* Ladislava Nováka) soustředil do cyklu *Akční aiody / Akční deník*. Pro tyto texty je charakteristické soustředění na písemný projev nebo na jazyk obecně – Burdovy happeningy se totiž často zakládají přímo na práci s jazykem a jeho záznamem (např. *Oslava abecedy*). Akčnost dále reprezentují dynamizující výtvarné stylizace strojopisných záznamů v cyklu *minipoezie*. Burda zde různými tahy tužkou (přeškrtávání, obkružování, oddělování atd.) doplňuje lettristicky komponované grafémy, čímž vedle jiného navozuje představu pohybu. Akce má ovšem blízko i k různým rekonstrukcím a destrukcím struktury. Ty představují cykly *53 případů linky* a *malíř a model*. V prvním z nich je linka (jako reprezentant neslovesného světa) nacházena ukrytá na hranicích slov nebo přímo v nich a následně veřejně odhalena podtržením („*ryzlink a růže*"); v druhém cyklu (inspirovaném experimentem amerického básníka Emmetta Williamse *Sweethearts*) je slovní spojení „malíř a model" různorodě rozkládáno a rozdělováno s cílem vytvořit z něj nejrůznější – především erotizující – slovní spojení. Zapojení rukopisného elementu do strojopisného textu nakonec vyústilo právě v absenci druhdy dominantního jazyka psacího stroje. Závěrečná sbírka „id" variuje nejrůznější formy rukopisných záznamů, které evokují různé fónické podoby jazyka.

Lyrické minimum, které je prvním svazkem dvoudílného sebraného díla Vladimíra Burdy, je jednou z nejobjevnějších knih loňského roku. Skvěle představuje básnické dílo jednoho z opomíjených hledačů šedesátých let, které je dodnes působivé a inspirující. Je výborné, že se Burdovu dílu dostalo tak vydařené knižní podoby, jíž nelze po ediční, grafické či redakční stránce nic vytknout.

Karel Kolařík

DNEŠNÍ ŠIŘITELÉ SLOVANSKÉ VZÁJEMNOSTI

Praha a Lužičtí Srbové (Sborník z mezinárodní vědecké konference ke 140. výročí narození Adolfa Černého)
Uspořádali Petr Kaleta, František Martínek, Lukáš Novosad
Masarykův ústav AV ČR, Společnost přátel Lužice, Maćica Serbska, Praha 2005

Česko-lužickosrbské vztahy mají historické kořeny a příznak zvláštní nostalgie. Na jejich novodobé podobě, zejména v oblasti kulturní a politické, se výrazně odráží působení Adolfa Černého (1864–1952). Sborník vydaný u příležitosti výročí jeho narození je tematicky značně pestrý, což je ovlivněno dvěma skutečnostmi. Jednak se zde zrcadlí široký zájmový záběr A. Černého: byl šiřitelem slovanské vzájemnosti, sorabistou působícím na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, překladatelem ze slovanských jazyků, básníkem (pseudonym Jan Rokyta) a diplomatem. Jednak se projevuje nepočetnost sorabistické obce, resp. relativně uzavřený okruh lidí zabývajících se Lužicí a Lužickými Srby vůbec, pro něž je sborník příležitostí k prezentaci příspěvků úže či volněji spjatých s ústředním tématem.

Publikace je, stejně jako konference, rozdělena do tří okruhů: *Adolf Černý a Lužičtí Srbové*, *Praha a Lužičtí Srbové* a konečně *Lužickosrbské kontakty s jinými slovanskými oblastmi*.

V první části, ať už jde o Černého politickou či literární činnost, vycházejí autoři především z jeho osobní korespondence; objevují se zde i práce čistě archivářské. Černý se přátelil, spolupracoval a dopisoval si s významnými jazykovědci a slavisty své doby (např. příspěvky L. P. Laptěvy či M. Ďurčanského). Zaznamenávají se zde mj. zásluhy Černého o podnícení zájmu o Lužici a lužickosrbskou kulturu nejen v Českých zemích, ale i v Rusku, na Ukrajině atd. I další příspěvky jsou spíše materiálového charakteru; je trochu na škodu, že i ty zaměřené na publicistiku a literární tvorbu zůstávají jen u popisnosti a výčtovosti a nepokoušejí se o hlubší analýzu zkoumaného materiálu.

Tematická i kvalitativní šíře až nesourodost se projevuje především v druhé části sborníku. V ní bylo otištěno několik zajímavých literárněvědných studií (př. H. Ulbrechtové-Filipové či T. Derlatky), řada informačně přínosných faktografických prací (příkladně příspěvky J. Mudry nebo K. Ševčenka), ale například i osobní vzpomínky na poválečné lužicko-československé sblížení (L. Hrabová, L. Hajnec).

Třetí část pak poskytuje prostor pro rozšíření tradičního sorabistického okruhu, rekrutujícího se převážně z řad Čechů, Poláků, Rusů a Ukrajinců, o další národy.

Širší tematické zaměření konference i publikace se odráží i v názvu sborníku *Praha a Lužičtí Srbové*, který odkazuje na vnímání tohoto města jako důležitého místa v setkávání českého a lužickosrbského národa. Praha je tu zachycována jako centrum vzdělanosti, kultury či bratrství. Samostatné příspěvky jsou přitom věnovány konkrétním objektům, které jsou spjaty s životem Lužických Srbů v Praze: jedná se o Lužický seminář a Malostranské gymnázium.

Publikace, kterou za spolupráce *Masarykova ústavu AV* vydaly *Společnost přátel Lužice* a *Maćica Serbska*, je určitě zajímavá nejen pro sorabisty a slavisty (obsahuje 23 článků v osmi slovanských jazycích). Mezi její hlavní nedostatky ale patří nižší kvalita některých příspěvků. Je to zřejmě způsobeno tendencí k určité shovívavosti, pokud se jedná o lužickou srbštinu, popř. o zájem o Lužici obecně. Texty psané v horní, a zvláště pak v dnes již vymírající dolní lužické srbštině jsou chápány a priori jako přínosné, přinejmenším pro sebevědomí tohoto jazyka a jeho uvědomělých mluvčích. Forma, resp. jazyk se stávají důležitějšími než samotný obsah či jeho zpracování. Obdobně se jeví i míra kritičnosti s ohledem na výběr textů, přičemž se nejedná jen o kvalitu, ale i o tematickou blízkost článků. Tento stav je způsoben, jak už bylo výše naznačeno, omezeným množstvím příležitostí prezentovat práce věnované Lužici a lužickosrbské kultuře. Výsledkem pak je, že zdaleka ne všechny texty ve sborníku publikované mají (patřičnou) vědeckou úroveň, která by „*mezinárodní vědecké konferenci*“ příslušela.

Na druhou stranu však sborník věnovaný osobnosti Adolfa Černého díky rozmanitosti pohledů ukazuje možnosti jednoho schopného člověka. Dokazuje, že jeho myšlenky neztrácejí na aktuálnosti, zejména pokud jde o jeho chápání slovanské vzájemnosti spojené s podporou práv na samostatnost a svébytnost menšin. (Jako zajímavé se v této souvislosti jeví v úvodní části naznačené srovnání s T. G. Masarykem.) Jeho snaha o přidružení Lužice k Československu po první světové válce a zájem o lužickosrbskou kulturu a literaturu i její propagace dělají z Černého jednu z nejvýznamnějších postav, co se týče vztahů těchto slovanských sousedů.

Přinejmenším z tohoto pohledu je nutné ocenit úsilí těch, kteří navazují na jeho dílo a snaží se uchovávat či prohlubovat toto společnými dějinami vytvořené přátelství.

Barbora Smrčková

MARTYRIUM PODLE VERNONA

DBC Pierre: Vernon Bůh Little
Přeložil David Petrů
Euromedia Group – Odeon, Praha 2005

Čas od času se vynoří literární text, jenž nás na nelidskost světa, v němž žijeme, upozorní zřetelněji než ten nejdetailnější reportérský snímek kterékoli zpravodajské agentury na světě. A to i za tu cenu, že v něm „zpravodajství“ ustupuje karikatuře, ironii a satiře, rozostřuje se hranice mezi viníky a oběťmi, mezi dobrem a zlem: „*všichni dobře víme, že v televizi nejsou žádný šedý místa vidět. Rozhodně bych tu nechtěl bejt, až celej tenhle bordel vykreslej jenom v tý svý černý a bílý*“ (s. 12). Možná měli nad románem Petera Finlaye podobný pocit i porotci prestižní britské Booker Prize, když ji za rok 2003 udělili právě jeho debutu.

Svou roli jistě sehrál i fakt, že tento román, a především jeho vypravěče, Vernona Briana Littla, můžeme zařadit po bok takových postav světové literatury, jakými jsou Huckleberry Finn, Holden Caulfield nebo Ignácius Reilly. Českému čtenáři pak bude Vernonův jazykový projev nejspíše asociovat kongeniální Škvoreckého překlad knihy *The Cool World* Warrena Millera (*Prezydent Krokadýlů*, pod jménem J. Zábrany). Nemůžu se ale zbavit dojmu, že tato příbuznost, tento literárně historický kontext je spíše bezděčný, instinktivní, a je dán spíše postojem vypravěče vůči jeho okolí, jeho věkem, životní situací, v níž se ocitá, než autorskou volbou

Jesus Navarro, Vernonův jediný opravdový kamarád, vyvraždil celou třídu středoškoláků a Vernon je jedním ze dvou přeživších (Jesus spáchal sebevraždu). A protože Vernonovy odpovědi na otázky jsou vše, jen ne uspokojivé nebo vyčerpávající, stává se žhavým kandidátem na obětního beránka a středotexaským Martiriem se začíná šířit známý pach, „*dřeva, který se řeže na kříž*“ (s. 15). Celou absurditu situace, v níž se Vernon ocitá, můžeme shrnout s pomocí Jesusova propojení Schrödingerova paradoxu (dokud se nepodíváme, je kočka v krabici živá i mrtvá) se zenovým kóanem (když v lese padne strom, ale nikdo jej neuslyší, udělá nějaký hluk?): „*Když se něco nestane, dokud nevidíš, jak se to stane – stane se to i v případě, že víš, že se to stane – ale nikomu to neřekneš…?*“ (s. 22) A těch krabic, v nichž se namísto kočky prohání mrtvý a živý, ulhaný a pravdomluvný, zbabělý a odvážný, sprostě a slušně mluvící Vernon, je několik: rodina, škola, město, justice, média.

Mohli bychom tedy číst tento román nikoli jen jako „literaturu“ nebo satiru na působení médií v současném světě, ale ve shodě s autorovými prohlášeními také jako ironickou zprávu o (bushovské) Americe. A to odlišně od „tematicky“ podobných filmových projektů Guse van Santa nebo Michaela Moora, totiž mnohem rafinovaněji, prostřednictvím přisprostlého amerického puberťáka, který se ocitá uprostřed mašinerie, jež pro ostatní vyrábí skutečnost, ale který je přesto schopen udržet si potřebný kontakt se „skutečností“. Jeho mimospolečenká, vyvrženecká role se v tomto ohledu jeví téměř jako „požehnání“.

Jakkoli násilně to může znít, ve Vernonově případě skutečně nemá požehnání daleko k prokletí; biblický kontext a metafory jsou nakonec tím nejvlivnějším „literárním“ kontextem, kterého autor efektivně a efektně využívá (Martirio, „dřevo na kříž“, Jesus, Vernon Bůh Little). Při nezaujatém pohledu (i když, přiznejme si, ten autorův zaujatý je) na současné Spojené státy snad ani nemohl zvolit jinak; totiž při pohledu na zemi, v níž se i Charles Manson prohlašoval za Ježíše Krista a v níž její současný prezident provádí svá politická a diplomatická rozhodnutí ve jméně božím. Na zemi, v níž se spojuje to nejlepší s tím nejhorším. Přesto mi nepřipadá, že by autor vkládal Vernonovi do úst něco, co by říci nemohl, nedělá z něj hlásnou troubu svých kritických názorů. Vernonovi prostě jako čtenáři musíme věřit, takže uvěříme i jeho vylíčení okolností Jesusova vražedného útoku, které nám nakonec, v „cele smrti“, vydán na milost a nemilost šílenému internetovému plebiscitu (kdo půjde viset jako další?), odvypráví.

Na otázku: „*stane se to i v případě, že víš, že se to stane – ale nikomu to neřekneš?*“, Vernon odpovídá: „*Nejspíš ne, pokud teda někdo neviděl, jaks to nikomu neřek*“ (s. 223). Řekl nám to, a tedy se to stalo, děje se to, bojíme se tomu uvěřit, a přece tomu věříme, něco se změnilo, možnost se stala skutečností. Ale mizí proto také (nejen schrödingerovské) krabice, z nichž na nás Vernon vykukuje? Nejspíš ne.

Miroslav Kotásek

UDÁLOSTMI NABITÉ DĚNÍ NA HRADĚ

Mervyn Peake: Gormenghast 2
Přeložila Dominika Křesťanová
Argo, Praha 2005

S nemalou radostí musím hned na úvod konstatovat, že nakladatelství *Argo* plní zásluhou překladatelské píle Dominiky Křesťanové svůj slib a v krátké době vydává již druhý díl Peakovy trilogie Gormenghast. O prvním dílu a charakteru Peakova díla vůbec jsem psal v *Tvaru* č. 6/2005, nyní se omezím na slova našeho předního znalce anglosaské fantastiky Martina Šusta, podle nějž se cyklus „*dodnes vymyká veškerému žánrovému zařazení […] a jeho přímý vliv dnes přiznává celá řada autorů fantastiky*“. I v žánru fantasy se tedy potvrzuje, že autor v obecném povědomí mnohem méně známý, jakým Peake oproti J. R. R. Tolkienovi či C. S. Lewisovi bezesporu je (příznačná je v tomto směru situace ve filmu – *Pána prstenů* zná díky bombastickému filmovému zpracování pomalu i analfabet, čtyřdílná realizace *Gormenghastu* televizní stanicí BBC z roku 2000 je víceméně neznámá) –, může být pro budoucí vývoj žánru velmi významný.

První díl *Gormenghastu* se odehrával po dobu prvního roku života dědice hraběcího rodu Žalů Tita a autor se soustředil na co nejdetailnější vykreslení bizarního života a prostředí zvláštního slepence budov a kamenů, který jakoby náhodou drží pohromadě a nese jméno Gormenghast. Událostí v něm bylo poskrovnu – neboť život na hradě byl po sedmasedmdesát generací svázán pevným řádem nejroztodivnějších rituálů, jejichž důsledná realizace probíhala pod přísným dohledem obřadníka. Pro každou situaci existuje precedens, který je třeba hledat v přečetných obřadních knihách. Teprve uprchlík z hraběcí kuchyně Koncíř vnese do unylého chodu hradního života značný rozruch, ovšem za cenu dvou nepřímých vražd, když zatouží uchvátit moc na svou stranu. Což vlastně nemusí být ani těžké, neboť v takových kategoriích na Gormenghastu nikdo neuvažuje. Projednou je přece dáno, že bude vládnout dynastie Žalů, tak proč to najednou měnit?

Dovršení započatého rozvratu pak můžeme sledovat ve druhém dílu, jenž zachycuje mnohem delší čas vyprávění; hrabě Titus během něj dospěje z dítěte v muže. Více než polovina čtyřsetstránkové prózy popisuje stíhání Koncíře a ve srovnání s prvním dílem je nepoměrně dramatičtější. Přestože zde najdeme pouze dva souboje muže proti muži, což je oproti běžné fantasy meče a magie zatraceně málo, čtenářské napětí je udržováno Peakovou schopností mistrně vystihnout dění uvnitř postav. Nejlépe to jde přirozeně sledovat na ústřední postavě mladého hraběte, který se již od začátku snaží nabourat stereotyp, do nějž je zamřížován. Během několika málo let přijde o všechny blízké (nepočítáme již mrtvého otce a zcela nemateřskou hraběnku Gertrudu): o milovanou dívku, jediného přítele a sestru Fuchsii. Poté, co se mu podaří zabít Koncíře, už mu nic nebrání v tom, aby si splnil svoje dětské přání opustit Gormenghast a vydat se do světa: „*A tak, u vytržení nad stříbřitými skalisky, která se míhala kolem, zatímco mu po tváři stékaly slzy nezkrotné radosti, oči vzrušeně upíral na rozpitou čáru horizontu a v uších mu pulzoval hlasitý tlukot kopyt, vyjel Titus ze svého světa.*“ (s. 409, poslední věta románu)

Konec druhého dílu je logickým vyústěním Titova osudu, otázkou ovšem zůstává, proč zrovna jemu přišlo na rozum opustit bezpečné hradní zdi a narušit tak neměnné střídání hrabat rodu Žalů. Nejspíš za tím stálo nebývalé množství událostí, které se během Titova krátkého života na Gormenghastu seběhly a jež rozkotaly mrtvolný hradní život, včetně závěrečné záplavy. Právě události se staly katalyzátorem, spouštěčem přirozenosti mládí, které chce poznávat svět a překonávat zákazy.

Všudypřítomná bizarní a nepojmenovatelná hrůza, která vykukuje zpoza každého řádku a jež je smyta až živelnou očistou, má vnitřní souvislost s dobou vzniku. Peake totiž začal cyklus o Gormenghastu psát za druhé světové války a jeho text lze podobně jako Tolkienova *Pána prstenů* vnímat jako svébytné literární přetavení válečného prožitku s ohromnou uměleckou licencí.

Erik Gilk

PŘÍJEMNÁ ČETBA OBROZENSKÉ LITERATURY?

Zábavné povídky raného obrození
Uspořádala Lenka Kusáková
Nakladatelství Lidové noviny 2005

Díky editorce Lence Kusákové a velkoryse projektované řadě *Česká knižnice* dostáváme nyní možnost proniknout do oblasti zábavné beletrie, jež v letech 1807 až 1827 vycházela na stránkách časopisů a almanachů *Hlasatel český*, *Rozmanitosti*, *Dobroslav*, *Čechoslav*, *Milozor*, *Almanach*, *Dennice* a *Poutník slovanský*. Kusáková sama v úvodu svého komentáře připomíná, že na rozdíl od triviálních forem populární četby, jimž byla v minulosti věnována odpovídající pozornost, zůstávala beletristika vyššího typu až na výjimky opomíjena. Jako významný počin přehledně mapující celou oblast je ovšem nutno uvést její vlastní, nedávno vydanou publikaci *Krásná próza raného obrození* (*Karolinum* 2003), tvořenou nejen důkladnou literárněhistorickou a genologickou studií, ale i antologií časopiseckých textů z let 1786 až 1830. Hodnotu zpřístupnění jedné ze skrytých tváří české literatury snad netřeba zdůrazňovat.

V aktuální edici se čtenář ocitá v poněkud užším prostoru, jak z hlediska časového, tak i žánrového. Oproti *Krásné próze* je mu představována pouze povídka: „historická“, „ze současnosti“, výchovná a humoristická. Ve srovnání s dřívějším členěním (v němž jako samostatný typ naopak chyběla druhá z jmenovaných) tedy zůstala stranou povídka sentimentální, dobrodružná a strašidelná, stejně jako povídka o zdánlivé smrti. Z výběru textů i z obsahu komentáře je však zřejmé, že k redukci v pravém slova smyslu nedošlo, změnil se pouze úhel pohledu. Ústup od jemnějšího rozlišení přesto nepovažuji za příliš šťastný, vzhledem k průkopnickému charakteru čtenářské edice, jež by měla jasným upozorněním na stylovou i tematickou různorodost dobové prózy revidovat zažitou představu o jejím hluchém období.

Protože se editor při výběru textů nemůže vyhnout subjektivní motivaci – výsledek nutně odráží badatelský zájem, hodnotová měřítka či odhad čtenářské úspěšnosti, nemá valný smysl podrobovat jej podobně subjektivní kritice. Mohu jen konstatovat, že některé povídky souboru jsou díky svému vydání v minulém století relativně dostupnější (Václav Kliment Klicpera, Matěj Josef Sychra, Magdalena Dobromila Rettigová, Jan Hýbl), jiné byly obsaženy v již zmíněné antologii (*Radomíra* Jana Jindřicha Marka, Sychrovo *Zmrtvýchvstání*, *Daliborka* neznámého autora), což je jistě v nové edici nijak nediskvalifikuje. Jako podstatnější se jeví možnost setkání s dalšími, pro většinu čtenářů ještě „exotičtějšími“ jmény jako František Alexandr Rokos, Michal Silorad Patrčka, Josef Polemír Kaun, Ignác Tůma, František Bohumil Tomsa a Vojtěch Nejedlý, jejichž stručné medailony umístěné v ediční poznámce jistě nezůstanou nevyužity. K oživení celých jmen, působících nezřídka jako paměťové hlavolamy, by prospělo jejich plné uvedení v obsahu a alespoň při prvním výskytu v textu komentáře (asi by potom nedošlo k záměně autorství Tůmových *Políčků*, s. 360). Ocenit bych naopak chtěl spíše jen minimalistické a v každém případě promyšlené zásahy do jazyka jednotlivých textů, stejně jako zařazení vysvětlivek a slovníčku.

Nehodlám zde podrobně tlumočit Kusákové fundovaný literárněhistorický komentář, v němž se dobře uplatnil zejména její dlouhodobý zájem o problematiku evropského sentimentalismu, pokusím se pouze naznačit jeho strukturu. Autorka vychází z vazby kultivované formy raněobrozenské povídky na periodika určená měšťanským vrstvám a mnohostranně ovlivňující její podobu. V této souvislosti zmiňme jeden z charakteristických znaků tehdejší povídkové produkce: odvozenost z cizojazyčných, především německých a francouzských prací, kterou mělo „na svědomí“ (vedle krátké beletristické tradice a nedostatečného autorského zázemí) přetrvávající působení klasicistní estetiky, jež nepožadovala umělcovu originalitu. Často se proto jednalo o volné překlady bez udání původního autora, případně o adaptace neboli „vzdělání“, jež přizpůsobovaly látku domácímu prostředí. Podle editorky by mohlo jít v našem případě až o třetinu takto „inspirovaných“ textů.

Relativnost naznačená u povídek „historických“ a „ze současnosti“ odpovídá rozdílnému chápání obou přívlastků tehdy a dnes. V prvním případě se čtenář setkává s projevy preromantické idealizace minulosti. Z pěti (nikoliv šesti, jak se tvrdí v komentáři na s. 362) povídek oddílu mě zaujaly obě rytířsko-sentimentální práce Markovy, *Radomíra* (1824) i *Růže na poušti* (1825), první z nich rovněž svými odkazy k Lindovu románu *Záře nad pohanstvem* (1818). Silný vliv sentimentalismu zaznamenáme rovněž u povídek druhé skupiny, jejíž *„příběhy jsou obvykle pouze vnějškově umisťovány do současné doby (konkrétním časovým a místním údajem), zatímco vlastní děj se soustřeďuje k osvětlení nadčasových mravních a citových problémů postav a probíhá v jakémsi gnómickém bezčasí“* (s. 364). Z mého pohledu nejzdařilejší povídka oddílu, Tomsův *Hrad loupežnický* (1824), evokující atmosféru gotického románu včetně strhující pasáže, kdy je průběh pohřebního rituálu líčený ve staré knize provázen hrůzu nahánějícími přítomnými úkazy, se nakonec ukáže být „pouhým“ převodem z němčiny. Jediným příkladem je zastoupen typ výchovné povídky spojující fiktivní příběh se zřetelnou didaxí, a proto i notně vzdálený dnešní představě krásné literatury, dvěma potom oddíl povídek humoristických. Jak Hýblův *Justýnčin mistrovský kus* (1818), tak i Sychrovo *Zmrtvýchvstání* (1820) samy nejlépe dokládají tvrzení editorky, že právě zde, na poli humoru nacházíme *„nejživotnější článek raněobrozenské prózy“*. I když jsem si prve zapověděl komentovat výběr jednotlivých textů, musím rozhodně ocenit promyšlenost koncepce i kompozice celého souboru.

„Podívat se na české národní obrození z humen – ne přes Dobrovské, Jungmanny a Čelakovské, ale také přes Šedivé, Rulíky a Hýbly a přes jejich čtenářskou obec – je dojemné, nanejvýš poučné i vzrušující.“ Přestože se slova Jaroslavy Janáčkové původně týkala textů lidového čtení, je možné jejich obsah bez potíží vztáhnout také k próze náročnější. Jde-li v případě odborníků o další krok v hledání autentické podoby obrozenské literatury, doslova pro každého čtenáře mohou být *Zábavné povídky raného obrození* příjemně schůdnou cestou k její recepci, o to lákavější, že zatím nedotčenou školským výkladem.

Martin Tomášek

BYLI JSME STÁLE OBYVATELI MÝTU; NEMĚLI JSME VŠAK O TOM ANI ZDÁNÍ

Petr Halmay, Koncová světla
OPUS – Kristina Mědílková, Zblov 2005

Názvy až dosud vydaných básnických sbírek Petra Halmaye dávají docela zajímavou významovou řadu: *Strašná záře – Bytost – Koncová světla*; mimo ně vydal i knihu próz a básní *Hluk*. Není to rozsáhlé dílo, uvážíme-li, že se autorovi pomalu blíží padesátka. Je to ale dost, vezmeme-li v úvahu, že začal publikovat až po roce 1989. A je to už zaokrouhlené dílo, když přihlédneme k typu lyriky, jakou píše. Pokud se vám bude zdát, že tvoří zřídka a nesnadno, může to být správný dojem. Není to však otázka pracovitosti ani talentu, nýbrž důsledek tvůrčí cesty, kterou si zvolil. Pokud k tomu připočteme jistou nedůvěru k sobě samotnému a smysl pro autokritiku, je tím vysvětleno mnohé. Až jednou bude Petr Halmay připravovat soubor svého lyrického díla, určitě nad ním stráví další bezesné noci… Nakolik můžeme věřit tomu, co o jeho metodě napsal Petr Borkovec, je to dílo vyškrtané tužkou autokritika do naprosto vyvážené podoby.

Sbírka je psána volným veršem. Intonuje poklidně a bez nadměrných vzruchů na pokraji prozaičnosti, kladouc uvážlivě větu k větě a obraz k obrazu. Výjimku tvoří závěrečný text, což je lehce aktualizovaný sonet, a jedna další báseň s rýmovanou vstupní slokou v jinak volnoveršové struktuře. Nemusíme brát doslova Borkovcovo tvrzení, že pod většinou Halmayových textů jako by prosvítal původní metrický a rýmovaný půdorys, i když není vyloučeno, že básník metodou stahování zvukových efektů skutečně pracuje… Že metrický verš opravdu umí, o tom svědčí do sbírky zařazený sonet. Jde však v obou případech o lyrické kvality tak rozdílné, že musíme chápat větu o palimpsestu čistě jako metaforu. Halmay prostě ovládá umění dvou lyrických cest, z nichž každá je svébytná a nepřevoditelná na svůj opak.

Základem Halmayova stylu je umění věty. To se zdá na první pohled samozřejmé a téměř banální, ale právě jenom na první pohled… Ve skutečnosti jde o předpoklad veškeré slovesné tvorby jak básnické, tak prozaické: buď umíš napsat větu, nebo neumíš, buď jsi umělec, nebo nejsi! Můžeš pak jít cestou stylu ornamentálního nebo stylu bez výzdoby, jak tomu říkali staří, ale jasná sémantika bez přebytečných odboček zůstane nutně a vždy základem umění psát, jako zůstane základem věnce docela obyčejný kruh slámy… Halmay zvládá oba styly, jasně převažující tendencí právě vydané sbírky však je strohý volný verš, orientovaný primárně na větu; je to jeho určující estetická kvalita. Halmayův text vyjadřuje několikerou kvalitu… Předně je to popis vnější lyrické situace, naprosto přesný ve své vyvážené střídmosti. *„Železná vrata za mostem oddělují / komoru zdymadla od zbytku volné řeky.“* Takové dvojverší je definitivní. Přesvědčuje nás o tom, že svět má svou nezpochybnitelnou váhu, krásu a hodnotu. Halmay je v jádře objektivistický básník.

Na realistický popis navazuje zostřená vizuální kvalita, např.: *„Studené světlo reklamy / padá na naše hlavy / … / V mrazivém svitu / vypadáme jak nazí.“* Teprve tam, kde popis a imprese překročí kritickou hranici, začne být Halmay expresivní a metaforický: *„Déšť stéká z oken jak plodová voda.“* Nebo: *„Planě jak citoslovce v bezvýznamné větě / mžouraly za tmy předměstské lampy.“* V posledním příkladu jako by se skrývala celá Halmayova poetika. Popis, obraz a metafora v plné váze věty bez přebytečných příměsí, např. bez citoslovcí… Halmay dokáže být ekvilibristický a lehkonohý a dokázal by to jistě měrou ještě vrchovatější, než jak ve své sbírce naznačuje – nechce ale! Nechce proto, že to neodpovídá jeho naturelu. Ten je spíše vážný než veselý, spíš pasivní než aktivní, milující víc ticho než zvuky a spíš samotu než společnost… Je takový přesto, že je formován prostředím velkoměsta; nejlépe se cítí v letoviscích nebo okrajových čtvrtích, kam zvuky a pohyby doléhají jen jako vzdálená ozvěna.

Halmay je básník bytostně statický. Jeho verš je vytvářen lyrickou vývěvou, která odsává pohyb a zastavuje čas… Ilustrativně je to vyjádřeno v titulu básně *Celá ta situace neměla takřka obsah*. Halmay hraje na strunách ticha, na kterých jako by byly zavěšeny věci zbavené hlasu a tíhy. A protože je básníkem velkoměsta, který zároveň touží po pastýřské idyle, má i zostřený smysl pro přesmyčky, překrývání a interference časových vrstev, které nakonec vedou k artikulaci nového mýtu… *„Paprsek – život sám – vystříkne člověka, / a člověk je.“* Ten „paprsek“ může být paprskem slunce i neonu, odleskem mořské hladiny i televizní obrazovky; věčný i pomíjivý, dnešní i archaický. S plnou přesvědčivostí je to vyjádřeno v básni Doba kamenná: *„V okolí Wismaru / pastviny sahají až na samý okraj pláže – / krávy a telata se brodí po kolena / v poledním moři.“* To všechno se děje v těsném sousedství jakoby odhlučněné dálnice a pod nízkým obzorem, který nás všechny stlačuje pod své zakřivené jho…

To, co se opakuje, je věčné. Jsou to nejen obrazy a aktualita vnímaného, nýbrž také vzpomínky. Pro našeho básníka se zdají být důležité především vzpomínky na rodiče, i když také tady je Halmay cudný a náznakový; je to ostatně jako u všeho, o čem píše, ku prospěchu věci. Stopou by snad mohla být okolnost, že se mluví o každém z rodičů zvlášť a v poněkud jiných kontextech. U otce je to spíš mlčení a fyzická blízkost, u matky spíše řeč a fyzická distance… Jsou tu i jiné postavy, tak především syn a manželka, oba v příznačném šerosvitu nedořečených souvislostí; jako všechny entity Halmayova autorského světa však směřují spíše k horizontu neradostného než radostného bytí. I lyrické postavy a konkrétní milovaní lidé, kteří se za nimi skrývají, jsou skicováni pevnou rukou pod lyrickou vývěvou, kde výsledným tvarem není akvarel, ale černobílý vryp a lept v kovové desce. Jako by se přítomné věci teprve vzpomínkou ustalovaly do určité podoby a tvaru! K cíli, který si zvolil, přiléhá Halmayův verš kongeniálně a téměř bez rezerv.

Milan Exner

OZNÁMENÍ

České exlibris od počátků do roku 1920 představí stejnojmenná výstava v Ambitu Místodržitelského paláce v Brně. Výstava potrvá do 30. 4. 2006.

Táž Moravská galerie v Brně připravila i výstavu nazvanou **Rokokový klasicismus umění doby Mozartovy**, tentokrát ovšem v kabinetu Místodržitelského paláce. Končí se opět 30. 4. 2006.

V malé výstavní síni Památníku národního písemnictví potrvá do 2. 4. 2006 výstava nazvaná **„…bývalo u mne zotvíráno“**, která je věnovaná básníku Janu Zahradníčkovi.

V Galerii hlavního města Prahy, přesněji v Městské knihovně, je do 14. 5. 2006 přístupná výstava věnovaná dvěma malířům (a dvěma Františkům) ze **Skupiny 42 – Hudečkovi a Grossovi**.

V domě U Kamenného zvonu v Praze je ke zhlédnutí karikatura a české umění 1900-1950. Výstava nazvaná **V okovech smíchu** vás rozesměje až do 9. 5. 2006.

Výstavu **skupiny Record** (M. Egert, M. Kutina a P. Pavlán) přichystal ostravský klub a antikvariát Fiducia. Vernisáž proběhne 27. 2. 2006 v 18:00.

V Ostravě zůstaneme – v Galerii Dole je vystaveno až do 5. 3. 2006 komiksové umění Lukáše Henzla pod názvem **Zrecyklováno jedna ku třem**.

Výstava díla Václava Jiráska nazvaná **Industria** probíhá v pražském Rudolfinu do 30. 4. 2006.

Kresby Lubomíra Janečka vystavuje Galerie v podloubí v Kroměříži. Až do 5. 3. 2006.

Slovenský institut v Praze připravil výstavu obrazů ze skla od Palo Macha, nazvanou **Transfigurácia**. Výstava potrvá do 30. 3. 2006.

STÍNY PŘÍLIŠ ČERNOBÍLÉ

Milan Exner: Oblast stínu
Petrov, Brno 2005

Jak by to bylo bývalo krásné, kdyby prozaické příběhy nebo básnické sbírky vycházely, jakmile vzniknou, anebo pouze s přiměřenou výrobní prodlevou! Není tomu však tak, a proto kolikrát nezbývá než uvádět rozličné genetické okolnosti díla literárního na pravou míru, aby si literárněhistorický kontext přišel na své a čtenář si nelámal hlavu, copak se s autorem přihodilo, že svou novou (?) knihu napsal tak a ne jinak. Příkladem nehodným následování nebo hodným nenásledování budiž nový prozaický titul básníka, esejisty, filozofa a spisovatele Milana Exnera *Oblast stínu*, vydaný jako jeden z posledních svazků *Petrova*, nyní již brněnského nakladatelského nebožtíka.

Na záložce se dočteme, že v této knize je *„způsob vyprávění blízký předchozímu autorovu románu Svatoušek“* a že *„obě díla jsou zčásti autobiografická, obě jsou však zároveň obecnější, vrstevnatou generační výpovědí“*. Vrstevnatost bývá zpravidla spíše atributem našich knihoven než literárních výpovědí, na tom však nesejde: matoucí je spíše ono v jádru správné konstatování *„předchozí autorův román“*. Nuže, zmíněný *Svatoušek* vyšel, rovněž v *Petrovu*, v roce 2002, je však datován a lokalizován autorským údajem *„Liberec, 1994–1995“*, zatímco nynější próza si prožila jakési dvojí zrození: v závěru čteme stručné *„Liberec 1987–1991, Hodkovice 2003“*. Čili v tomto případě jde o text, jejž Exner napsal či rozepsal ještě před *Svatouškem*, zaměřil se ale v něm – opět na rozdíl od *Svatouška* – na mnohem limitovanější žánrové i tematické rozpětí.

A pak se k němu víc než po deseti letech a již po knižním vydání svého velkého generačního románu vrátil. Co je však podstatné: způsob vyprávění, který si Exner v *Oblasti stínu* zvolil a pro který se rozhodl, není skoro vůbec blízký pojetí narace, které dominuje *Svatouškovi*! Jistěže můžeme hovořit o vyhraněném exnerovském autorském naturelu, jistěže v obou knihách figuruje mj. celá řada srovnatelných topografických indicií a v obou případech můžeme s jistým zjednodušením hovořit o „libereckých románech“, a kdo chce, najde zde i další souběžné momenty a fenomény, jde však o zcela odlišné žánrové zaměření, jemuž je zvolený způsob vyprávění poté plně podřízen. Nevíme, jakou podobu měl původní tvar románu, zda nešlo o text, jejž Exner odložil jako příliš zúžený a nepustil se do mnohem obšírnějšího epického vyprávění, tedy do *Svatouška*!

Kritik suď, leč žádná fakta tu nejsou k dispozici, možno se pouze dohadovat: spisovatel se totiž úzkostlivě snaží, aby své vyprávění koncipoval v duchu doby, kdy se odehrává a kdy také s nevelkým časovým odstupem vzniklo, tj. především v letech 1988 a 1989, nevnáší do autorské reflexe žádný poučený odstup a pohled z nynějšího, nemálo již vzdáleného horizontu. Naopak, zjevně usiluje o dokumentární podání, o zachycení atmosféry politického a společenského kvasu či nekvasu v období krátce před listopadem 1989, třebaže usiluje i o univerzálnější poselství. Dokumentárně laděné vypravěčství však představuje pouze jeden parametr této prózy: její osou je klasické vylíčení manželské krize či krize středního věku: Exnerovým hrdinům či antihrdinům je málo přes čtyřicet, vypravěč je jen o něco starší, než je sám spisovatel – a nad dalšími autobiografickými souvislostmi či paralelami není zapotřebí rozjímat: to ví nejlépe jedině Exner a nikdo jiný, co ze svého soukromí do knihy transformoval a co nikoli. Pro nás ostatní to budiž ponecháno někde v nejtmavější oblasti stínu.

Co však vlastní stíny, jimiž prozaik nechal prostoupit své vyprávění? Jejich půdorys je stejnou měrou jasný a zřetelný jako současně stinný až zakuklený. Exnerovi jde o symbiózu dvou linií: vylíčit zmíněnou manželskou krizi, spočívající, kromě značného citového odumření (mj. po odchodu dvou odrostlých ratolestí ze společné domácnosti), zejména v mužově (neboli vypravěčově) rezignaci na věci veřejné. A v jejím důsledku i k rezignaci na soukromé. Jde tedy o jisté zmarnění objektivní i subjektivní, jinými slovy o předčasné hrdinovo zestárnutí, které kontrastuje s životní filozofií jeho partnerky. Ta se podobné rezignaci ze všech sil vehementně brání, ať již si počíná jednou hystericky, podruhé „historicky“, tj. v souladu s duchovními pnutími doby, která její manžel nechápe a především (raději) pochopit nechce. Definitivním „urychlovačem“ vzájemného nesouladu se stávají právě léta 1988–1989, kdy se lámaly nejen charaktery, ale i manželské a vůbec citové vztahy, neboť se náhle dostávaly do zcela jiného světla, do nové životní situace. Obrazně řečeno, tehdy pro oba protagonisty nastávala možnost vykročit z oblasti stínu do krajiny světla, ať již šlo tu víc o iluzi, tu víc o ideál.

I když v Exnerově próze najdeme, jak již jsme na to upozornili, celou řadu konkrétních reálií včetně přesných líčení tehdejší atmosféry vládnoucí v lidu obecním (dovolené v Jugoslávii, chalupářství, zálusk mladších funkcionářů na vyšší funkce atp.), tmelem jeho příběhu je důraz na mravní a morální podněty (či výzvy), které se v předvečer listopadu 1989 dostavily v celospolečenském měřítku a které se staly novodobou zkouškou lásky a cti, zkouškou, jíž se podrobili mnozí hrdinové romantické literatury – a v našem případě i naprosto neromantický, životem (včetně svého okolí) naprosto otrávený a v jistém smyslu i život všem (včetně svého okolí) otravující vypravěč *Oblasti stínu*. Svůj záměr Milan Exner výrazněji rozvíjí až v samém závěru, kdy se toto černobílé vidění znenadání prohlubuje a kdy jeho knihu můžeme interpretovat jako předstupeň k daleko filozofičtěji a epičtěji koncipovanému *Svatouškovi*. Zcela banální historie, byť neméně mučivá, trýznivá a bezútěšně bezvýchodná jako všechny podobné banální historie tohoto typu, kdykoli předtím stejně jako tady a teď, posléze vyústí v obraz selhání: nabízí se povědět, že v nenápadné, ač i pochopitelné selhání jednoho obyčejného života.

Neodoláme však a v kratším exkurzu se pozastavme nad danostmi tohoto obyčejného (?) života: vždyť vypravěč a hrdina není jen tak leckdo: je to vysokoškolský pedagog, třebaže pouhý „asák“. Žije v Liberci, ale učí na Pedagogické fakultě v Ústí nad Labem (na škole, kterou Exner absolvoval), je to tedy člověk z věd humanitních, navíc přednáší literární bohemistiku, starší českou literaturu, čili oblast, která je sice na jedné straně jakoby ve stínu, leč na straně druhé není vystavena tolikerým tlakům režimním: snad lze říci, že byla v ní větší možnost zachovat si nezávislé myšlení, byť možnost kariéry byla zas úměrně nižší. Jde zde o relativně mladého literárního medievalistu, který však má nejspíše strach a hrůzu z jednoho jediného (kromě své manželky): že by musel pracovat, studovat, psát, publikovat.

Věru: Ke svému povolání hrdina / antihrdina přistupuje s rutinou, která se rovná duchovnímu kolapsu (navenek se odvolává na tvrzení, že jako nestraník beztak nemá ve výzkumu starší české literatury šanci – !?), věnuje se tudíž popíjení laciného piva a usilovnému fandění ústeckým a libereckým fotbalistům. Možná se mýlíme, ale takto laxního medievalistu snad v českých krajích nepotkati (pro plzeňského V. Viktoru by bylo nařčení, že se zajímá o fotbalisty, smrtelnou urážkou), nejspíše ale Exner ví své. S tímto způsobem existence / neexistence se hrdina / antihrdina knihy identifikoval a natolik se sžil s podobou „obyčejného“ života žitého v hlubokém, leč konejšivě uspokojivém stínu, že spění k listopadu 1989 ho prostě nemile vyrušilo z navyklého vegetování ve stínu všeho a de facto i ve stínu sebe sama, tj. svého nevyužitého inteligenčního potenciálu.

Pomiňme však nyní nepominutelné, což je společenská zakotvenost tohoto příběhu v předdveří zvratů roku 1989, stejně jako vlastní fakt manželské krize. Exnerova próza je totiž elementární studií mimočasového mužského slabošství, jež se projevilo, v nadsázce stejně jako ve zkratce, zvláště tváří v tvář tehdejším sterilním společenským proměnám. V nich se jeho vysokoškolský pedagog proměňuje ve zcela nicotnou hmyzí bytost, spoléhající na spolehlivost životního kréda *„dějiny nespěchají, ani já nebudu spěchat“*. Jenomže to, co v době prvotní geneze tohoto textu, tedy v čase záznamu charakterů a událostí na přelomu let osmdesátých a devadesátých, mělo ráz společenského a psychologického pojednání, nabývá v kontextu počínajícího nového tisíciletí zcela jiného významového rozměru.

Kdo ví, co kdysi Exner napsal, ale to, co nyní přepsal a teď vydal, je nepochybnou variantou feministického románu. Hrdinova partnerka je možná opravdu *„hysterická úřednice“*, ale jinak jde o osobu vitální, živě a čile reagující na duchovní i neduchovní podněty, jak je přináší čas, a proto je, v souladu se svými možnostmi, bytostí vzhlížející k budoucnosti, tvárnou a cituplnou, na rozdíl od (bezpochyby zkarikovaně vylíčeného) svého partnera, který v jejích očích a pak i v čtenářově mysli figuruje čím dál víc jako naprostá mužská troska. Ta je záhy ve světě soukromém i společenském schopna pouze jednoho: dopít si své pivo (rozuměj pět ústeckých jedenáctek), což je jistě dosti disgustující obraz muže pána tvorstva – jde však o obraz, který je erbovním archetypem nynější feministické literatury.

Dá se předpokládat, že právě těmato očima bude dávný Exnerův román v současnosti čten a že zejména různé atributy mužského slabošství, tápání, váhání, bezradnosti a rezignace a tak dál zcela ve vyznění této prózy převáží nad počátečním záměrem zachytit okolnosti jednoho historického předělu v parametrech jedné krize matrimoniální. Výsledek je potom podobný jako v jiných opusech tohoto ražení: karikatura je sžíravá, leč obvykle neprokreslená, nepřesvědčivá, mužský protagonista je vylíčen jako totální panák, leč způsoby tohoto vylíčení nebývají mnohdy nikterak věrojatné, zatímco ženské postavy bývají nositelkami evidentního mentálního progresu (citového, morálního...), ačkoli z jejich charakteristik pranic takového nevyplývá a deklaruje se to vše pouze slovně, coby kýžené, utopistické přání. Sečteno a zváženo: stíny, které Exner vylíčil, dolehly po letech i na jeho román a nabyly značné černobílosti. Strom života však bývá zelenější.

Vladimír Novotný

OBJEDNÁVKA

literárního časopisu TVAR pro ČR

Závazně objednávám předplatné Tvaru od čísla _____

v počtu výtisků každého čísla _____

Jméno: _____

(Firma, IČO:) _____

Adresa: _____

Datum: _____

Podpis (razítko): _____

Odešlete na adresu redakce.

NOVÉ ČÍSLO KULTURNÍ REVUE
TÉMA: NEBEZPEČNÉ VZTAHY

260 stran velkého formátu, 150 Kč
K dostání u knihkupců, v galeriích
nebo u nás. Kompletní obsah na:

WWW.LABYRINT.NET
labyrint@wo.cz, tel. +420 224 922 422
Labyrint, Jablonecká 715, 190 00 Praha 9

ORTENOVA KUTNÁ HORA

Básnířky a básníci mohou až do 31. března 2006 zasílat své soutěžní příspěvky do literární soutěže Ortenova Kutná Hora. Podmínkou je, že jejich věk nepřesáhne v letošním roce 22 let a že jejich soutěžní příspěvky nebudou přesahovat rozsah 200 veršů. Vyhlášení výsledků proběhne 10. září 2006 v rámci festivalu Ortenova Kutná Hora. Kromě tří cen, s kterými je spojena finanční odměna, budou udělena také čestná uznání. Básně všech oceněných autorů budou zveřejněny ve sborníku *Názvuky*.

Podrobné informace o soutěži jsou pro zájemce připravené na www.okh.cz.

V porotě soutěže, která letos probíhá už potřinácté, zasedne literární historička Marie Rút Křížková, básník Rudolf Matys, básnířka a pedagožka Lenka Chytilová, básník a pedagog Jaromír Damek, básnířka a herečka Lucie Krupičková a básník Ondřej Lipár.

Literární soutěž Ortenova Kutná Hora je nedílnou součástí stejnojmenného festivalu, který se koná vždy začátkem září. Za dobu jejího trvání vzešlo ze soutěže několik zajímavých autorů, mezi ty nejvýznamnější patří Marie Šťastná, držitelka Ceny Jiřího Ortena. Se soutěží je také přímo spjata edice *První knížky*. Každý rok v ní vychází jedna sbírka poezie, prvotina některého z dřívějších účastníků soutěže, který už překročil věk 22 let. Letošním, už šestým svazkem bude knížka Mikuláše Bryana.

Další informace o autorské soutěži a festivalu poskytne porotce soutěže Ondřej Lipár na telefonním čísle 604 666 928 nebo na e-mailu ondrej.lipar@centrum.cz, případně je lze dohledat na www.okh.cz.

Kutná hora, Kostnice, foto Peter Visontay

MAJLEN KONSTANTINOVSKIJ: O TOM, JAK PRACUJE ATOM

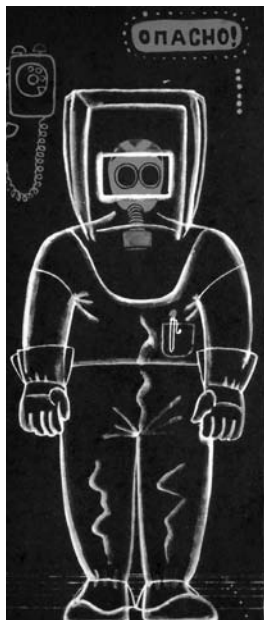
Milý příteli! Jistě máš doma lodičku. A chtěl bys z ní udělat loď na atomový pohon? Ostatně nač se ptám – to je přece samozřejmé, že chceš. Cožpak můžeš být spokojen s motorem lodi – vždyť spaluje pohonné hmoty vyrobené z ropy. Budu tu coby čtenář vůbec co k čemu? říkám si při pohledu na úvodní slova svého posledního antikvariátového úlovku. Patrně nikoliv – dvě stránky nato padne verdikt: *Je tedy rozhodnuto: na tvé lodi bude atomový reaktor*. A důvod? Prostý. *Spalovat ropu je zkrátka škoda, protože chemici z ní dokáží vyrobit plastické hmoty, léky, barvy, látky, umělé kožešiny i voňavky… Když ropa shoří v lodním motoru, pak vlastně všechny tyto potřebné věci vyletí.*

A poněvadž *atomové reaktory se bohužel* (sic!) *ani v obchodech, ani v Praze v Dětském domě neprodávají*, nezbývá než vyrobit si takový reaktor svépomocí. Co k tomu potřebujeme? Nic víc než uranové tyče – ovšem ne uran ledajaký, ale jen uran 235 – a válec z grafitu. Tak tedy praktická příručka k výrobě soukromého Temelína? Naštěstí ne, pro klid duše paní inženýrky Drábové zůstaneme raději u modelu: první komoditu nám pro naše potřeby nahradí hřebíky, druhou pak obyčejná plastelína.

Když už jsme si vyrobili „atomový reaktor“ a vybavili jím svou kocábku, můžeme… můžeme… no *označit třeba žraloky radioaktivními značkami*. Trhání nožiček mouchám, pálení žížal ani tahání kočky za ocas už nefrčí. Vítejte v atomovém věku! *Ano, žraloky, vždyť přece musíš studovat jejich zvyky. Proto jsi vyplul. Stejně je bude třeba nějakým způsobem označkovat, třeba jen proto, aby se zjistilo, zda se žraloci zdržují na jednom místě oceánu. (…) Hodíš do vody návnadu, ve které je skryt radioizotop, žralok po ní chňapne! (to oni rádi) a hotovo. Dravec je označkován. Za nějakou dobu hodíš na stejném místě návnadu přivázanou na laně. Tentokrát však do ní ukryješ počítač elementárních částic. Jeho signály jsou předávány kabelem na palubu a zapisují se na pruh registračního papíru… Připlul žralok, ale počítač mlčí. Druhý – stejné. Třetí a cvak – cvak – cvak – počítač zaregistroval radioaktivní záření. Tento žralok je označkován.* Svině!

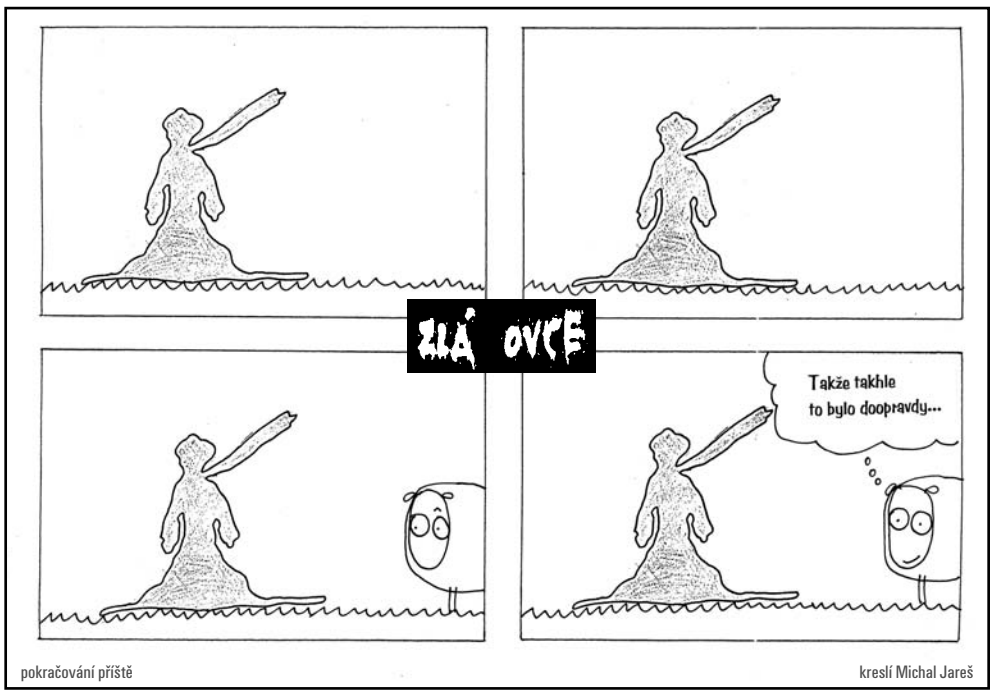
Atomový reaktor nám na palubě neposlouží jen k trápení nebohých paryb. Má daleko širší využití: *Paprsky gama lze totiž ničit škodlivé mikroby. Například ty, které ničí maso, ryby, ovoce… Tvoje atomová loď má před sebou dlouhou plavbu, nebude zajíždět do přístavů, a potraviny tedy musí dlouho vydržet. Do skladu, kde jsou uschovány potraviny rychle podléhající zkáze, ulož kousek radioaktivního izotopu a paprsky gama zničí všechny mikroby. Maso, ryby a ovoce zůstanou po celou dobu plavby čerstvé.* Mňam mňam…

O izotopy bude mít zájem i váš lodní lékař. Nač je potřeba celou hodinu vyvařovat injekční stříkačku nebo chirurgické nástroje, když stačí je ozářit gama paprsky a choroboplodné mikroby jsou pryč. Podobně i fáče a gáza. A ušetří se navíc i za elektriku, protože svítím, svítíš, svítíme… Atom je kamarád, tak proč ho, kluci a holky z Greenpeace, nemáte rádi?



Jsem přesvědčen, že během plavby svou atomovou lodí ještě přijdeš na takové možnosti použití radioizotopů, že budou všichni otvírat oči. Tak hodně štěstí a ship ahoy!

miš



pokračování příště

kreslí Michal Jareš

VÝROČÍ

Svatopluk Čech

*21. 2. 1846 Ostředek u Benešova
† 23. 2. 1908 Praha

ČÍNSKÁ ZEĎ /fragment/

Chraňme svoji bytost ryzí,
pěstujme jen vlastní ráz,
ani jedna vlnka cizí
nevnikej za českou hráz,
v dumě, citu, žití, mravu
vlastní duch nás veď –
od Krkonoš za Šumavu
stavme čínskou zeď!

Vážně volají tak jedni,
v posměchu zas jiných ret.
Jak se nesmát? Nezabední
žádné chtění český svět.
Lidstva příboj mnohé věky
bil k nám jako teď,
nezastaví jeho řeky
ani čínská zeď.

(*Nové písně*, 1888)

Dále si v únoru připomínáme tato výročí:

*12. 2. 1926 Karel Tachovský
*12. 2. 1936 Zdeněk Vonásek Jizera
*12. 2. 1946 Marcella Marboe
*18. 2. 1946 Ivan O. Štampach
*21. 2. 1926 František Černý
*21. 2. 1896 K. J. Beneš
*22. 2. 1966 Václav Ryčl

FEJETON

OBLUDNÁ PŘITAŽLIVOST

Kupodivu se stále ještě vyskytují lidé, kteří jsou obecně známí, přestože nikdy neprošli žádnou reality show ani jinou fabrikou na výrobu celebrit. Jsou to vlastně jakési pseudocelebrity – amatéři, břídilové nějakým podivným způsobem zabloudivší do krajin mediálního věhlasu. Občas se z nepochopitelných důvodů vplíží na televizní obrazovky či na stránky deníků naprosto nudní týpkové, kteří ničím nešokují, nemotají se kolem skandálů, a zdá se, že nemají dostatek fantazie k tomu, aby se třeba čas od času blýskli nějakým grázlovským kouskem, nebo aspoň někoho pořádně zdrbali a projevili tak hlubší vhled do soukromí opravdu fundovaných celebrit. Jsou to nudné postavy, jejichž jediným přínosem je moudrost a morální kredit, nepočítám-li to podivné osudové štěstí, že se jim podařilo vetřít se do společnosti zajímavějších bavičů.

A jsou lidé, kteří jejich výplody čtou a přemýšlejí nad nimi. Čtenáři pochybných plátků, jejichž chabé postavení na trhu většinou výmluvně naznačuje, že nemají na to, aby oslovily širokou veřejnost.

Nedávno četla jedna kolegyně (taky je nějaká divná) rozhovor s jednou z těchto pochybných autorit, které ctí tradici, uvažují o věcech v souvislostech vymykajícím se obzoru normálního, po zábavě toužícího člověka a škarohlídsky zpochybňují úlevnou jednoduchost života televizních reklam a jasných názorů na to, kdo je náš nepřítel. Podle těchto lidí jako by život nebyl od slova „užívat si“, dokonce snad prý na nás klade určité nároky.

Ale i té kolegyni se začaly otevírat oči. Ve výrocích zmíněného chlápka – mimochodem, jde o tzv. duchovní autoritu – odhalila jasné nedostatky. Především trapně přiznal, že se cítí unaven, dále vyjádřil jistou míru znechucení se současným stavem světa a vzápětí uvedl, že pohrdá takzvanou duchovností na prodej, těmi tržně úspěšnými zábavními podniky, které se věnují zaručeně dokonalým meditacím, jediné pravé ezoterice a jiným cestám k rychlému dosažení pocitu, že jsme rovni bohům. Vzápětí však neprozřetelně uvedl, že podporuje myšlenku šíření duchovních center. To si nevidí na špičku nosu? Ba co víc: je-li duchovní autoritou, měl by svým příkladem dát najevo, že jeho vlastní duchovní cesta k něčemu vede – a to snad každý musí uznat, že je-li někdo po desetiletích duchovní praxe a předávání svých myšlenek chudý, unavený, nemá jednoznačné názory a dokonce přiznává svou nedokonalost, něco není v pořádku. Podle rohlíku poznáš pekaře…

A v tom je právě ten háček, háček nazvaný lidství. Je-li někdo v nějakém oboru autoritou, požadujeme od něj dokonalost. Dokonalý blbec si nesmí dovolit někde vystupovat jako mudrc, dokonalý zloděj se v našich očích zdiskredituje, když se stane polapitelným, nebo když dokonce přijde o majetek, dokonalý showman nemá právo nedělat show a politický gauner si nesmí nechat vzít podíl na moci, ikonka člověka nemá právo být jen člověkem. Největší handicap moudrých lidí je ten, že nehýří svojí dokonalostí, nemají na všechno jasnou odpověď a neskrývají vlastní chyby. Chovají se jako lidé, chybí jim kouzlo obludnosti. Milujeme obludy, protože je příjemné být obluzen jejich deklarovanou dokonalostí.

Protože je rok 2006 volební, rád bych výjimečně, jen malým opatrným krůčkem, zabředl do politického tónu a prozradil, že se hodlám i v této věci neprozřetelně držet zmíněné zásady – podle rohlíku poznáš pekaře. Hledám pekaře, jehož rohlíky jsou dobré, ale ne vždy na ně mám chuť, vím, že po čase ztvrdnou a ve vodě se rozmáčejí. Jiné pekaře, jejichž tovar je po všech stránkách dokonalý a vzdoruje proměnám chuti, času i počasí, považuji za obludy a mám z nich strach, přestože se na každém kroku přesvědčuji, že obludnost je fascinujícím způsobem přitažlivá.

Václav Bidlo

Ročník XVII. Vydává Klub přátel Tvaru. Vychází s podporou Ministerstva kultury České republiky a Nadace Český literární fond. Šéfredaktor Lubor Kasal. Redaktoři: Michal Jareš, Gabriel Pleska, Božena Správcová, Michal Škrabal. Tajemnice Martina Vavřinová. Korektorka Hana Růžičková. Předseda Klubu přátel Tvaru Pavel Janoušek. Adresa redakce: 110 00 Praha 1, Na Florenci 3, telefon 234 612 399, 234 612 398, fax 234 612 397. E-mail: tvar@ucl.cas.cz, URL: http://archiv.ucl.cas.cz. Redakcí nevyžádané rukopisy, kresby a fotografie se nevracejí. Grafický návrh Lukáš Pertl. Grafické a DTP zpracování Lucie Trnobranská (2T DESIGN). Tiskne Ringier Print, a. s., Praha. Rozšiřuje A. L. L. production spol. s r. o., Mediaservis, a. s., PNS, a. s., Mediaprint-Kapa a redakce. Předplatné ČR: Call Centrum, tel.: 234 092 851, fax: 234 092 813, e-mail: predplatne@predplatne.cz; htpp://www.predplatne.cz; redakce Tvaru, tel.: 234 612 399 a PNS. Předplatné SR: L. K. Permanent s. r. o., P. P. č. 4, 834 14 Bratislava, tel.: 00421 7/444 537 11, fax: 00421 7/443 733 11. Objednávky do zahraničí: A. L. L. production spol. s r. o., PNS, Hvožďanská 3–5, Praha 4 a redakce. Předplatné může být hrazeno ve valutách. Distribuce pro nevidomé: Sjednocená organizace nevidomých a slabozrakých ČR – SONS – Na Harfě 9, P. O. Box 2, 190 05 Praha 9, tel.: 266 03 87 14, Url: http://www.braillnet.cz.

2006/03

MK ČR E 5151* ISSN 0862-657 X * F5151 46771 * 25,– Kč * 9. února 2006

tvar LITERÁRNÍ OBTÝDENÍK