

# TWAR

6  
2001

U karet se ve Švejkův praví „Deset kulí jako v Sarajevě“, kde se Gavrilo Princip stal jakýmsi startérem první světové války.  
Lumír Čivrný, *Co se vejde do života*

## LITERÁRNÍ OBČTÝDENÍK

22. března

20 Kč

### Nad Rainer Maria Rilkovým životopisem<sup>1</sup> Milan Exner

*Und wenn dich das Irdische vergaß,  
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.  
Sonety Orfeovi, III/XXIX*

„Vypadáš jako jednorozec,“ řeklo prý jednou jakési děvčátko Rilkeovi, a ten si nemohl nevzpomenout, že toto bájně zvíře učinil tématem jedné ze svých *Nových básní*... Jak holčička na takovou věc přišla a jak to vlastně myslela, nikdo neví a už asi vědět nebude. V každém případě podala trefnou metaforu básníka, který byl z výlučných nejvýlučnějších. Rilke, tento „teoretický poustevník“, milující ovzduší aristokratického mecenášství (s výjimkou angažmá u A. Rodina nikdy v pracovním úvazku), sám přiznával jistý pocit nadřazenosti nad lidmi... „*Zeny mu ležely u nohou*,“ píše Donald A. Prater.<sup>2</sup> To bylo v době Rilkeovy vrcholné slávy. Jeho životní počátky a konec byly naopak trudné. Prater, který se snaží podávat objektivní fakta, nakonec přizná, že s rilkovskou legendou, k níž položili základ jeho současníci, mnoho nenaděláme... Vždyť co to jsou fakta? Fakta: Rilke estét a Rilke samotář, Rilke autor často až příliš ezoterických děl, úspěšných však čtenářsky i vydavatelsky, Rilke zjemnělý svůdce žen... Trochu složitější problém představuje míra Rilkeovy životní sebestylizace, některým lidem, kteří se s ním setkali, těžko snesitelná... Fakta však nejsou holým empirickým materiálem: jsou to *znaky*. Ať už je zevní vystupování (nehledě k dopisům, kde je stylizace verbální) předstíráním, neurotickým příznakem nebo přirozeností, vždycky něco *znamená*; mladíček Rilke, korzující v Praze po Příkopech v černém a s kosatcem v ruce, něco *znamená*. To, co vystupování *znamená*, může být vědomé, polovědomé či nevědomé. Autor životopisu se tak dostává do těžké pozice: věřit dokumentům, to je být ve vleku soudobých znakových systémů, které jsou vždy (již) *inter-*

*pretací*; životopis je už výběrem „fakt“ interpretací sui generis... Naproti tomu nevěřit dokumentům, to je dostat se jaksi „mimo realitu“, neboť „reálné“ je tu jen to, co je uloženo ve znakových systémech. Určitým vybočením z „legend“ by mohly být záhledy těch, kteří své názory na Rilka příliš nepřizpůsobovali obecnému mínění, nebo těch, kteří se pokoušeli o interpretace, jež by konvenční stylizaci, zjevně přízpusobnou lyrickému subjektu Rilkeových básní, nějak překročily... Těch prvních je v důsledku Rilkeova osobního kouzla málo a je až udivující, co všechno byli ochotni na distanc držení bližní tohoto básníka snést a tolerovat; ti druzí pak „fakta“ spíše jinak stylizovali, než interpretovali, což platí také (a možná především) pro psychoanalytické schéma... Hlubinná analýza přitom zůstává jednou z mála příležitostí, jak nahlédnout „za“ (stylizovanou) „fakta“: tato studie představuje určitý „návrh“ interpretace životopisního materiálu, který je nutně nedefinitivní a ve své jednostrannosti dílčí... Rilkeův vztah k učení Sigmunda Freuda, s nímž se opakovaně setkal a s nímž strávil celý jeden večer, stojí sám o sobě za pozornost... Okolnosti, o kterých bych se v souvislosti s psychoanalýzou rád zmínil, jsou dvojího druhu: jedny vyjadřují básnickovy individuální podmínky, druhé historickou situaci psychoanalýzy, ve které se za jeho života nacházela. Rilkeovo odmítnutí tohoto způsobu léčby se totiž ukazuje jako individuálně podmíněné a nepřenosné...

Pro ty, kteří pozorně četli Rilkeovy knihy, alespoň ty přístupné v češtině, nebude asi materiál jeho životopisu velkým překvapením... Spíše může zarazit skutečnost, v jak obnažené a často syrové podobě se tu některá témata, která známe z jeho knih, vyskytují (což by na první pohled potvrzovalo freudovské pojetí tvorby jako sublimace neurózy). Například Rilkeův vztah k mat-

ce je z jeho strany tak jednoznačně artikulován, že téměř není co dodat. Vzhledem k nepřehlednému, často autointerpretačnímu materiálu, který Rilke uložil ve své korespondenci (dokázal za měsíc napsat i osmdesát dopisů, většinou víc než čtyřstránkových), je vlastně snadnou kořistí jakékoli analýzy... Jednoznačnost Rilkeových postojů, někdy až do krve upřímná a subjektivně pravdivá, však může budít pochybnosti: jistá opatrnost v posuzování těchto „psychických fakt“ je v každém případě na místě! Totéž platí o dalších biografických motivech, jako je Rilkeův kontroverzní vztah k určitým místům, k nemectví a rakušanství, vztah k ženám, k penězům, k válce... Vztah „člověk Rilke“ – „básník Rilke“ není tak přímočarý, aby byl postžitelný nějakým jednoduchým mechanismem, například mechanismem sublimace... Za všechna exponovaná témata tu hovoří Rilkeův vztah k matce, což je jeho téma centrální, ve vrcholných knihách transponované do mýtopoetické polohy. Taková transpozice (právě) není mechanická: znamená *ontologický progres*, tedy novou, od té původní odlišnou rovinu bytí, jejíž negací nedostaneme (zpětně) původní stav, v našem případě „regres“ (odhlížeje od primitivní představy, že znakový „sublimát“ je uložen v „díle“ a jeho zdroj, neuróza, v „člověku“): destrukce progresivního znakového systému není konstrukcí znakového systému regresivního; „trosky“ nepředstavují „původní“ stav... Znakový systém, konstruovaný básníkem, je a není oddělen od jeho duševna. Je oddělen: jako estetický objekt; není oddělen: jako estetický význam. Konstrukce díla, odděleného od básníka, *sémantizuje* (jeho) *bytí*. Ontologický progres je patrný už (a především) z výrazného *klidu* Rilkeových básní: neuróza by nutně sublimovala znakové systémy nestabilnější...

Rilke celý život zdůrazňoval, že měl nešťastné dětství. V *Elegiích* však napíše: „*Že dětství bylo, to bezejmenné, / věrnost nebi, nenech si vymluvit osudem.*“ V *Elegiích* nacházíme postavu matky jako tu, která v noci k dítěti něžně vstává a uklidňuje chlapce v jeho úzkostech. Rilke, pokaždé zklamaný ze setkání s matkou, jí po celý život vytrvale píše dlouhé dopisy, a zdaleka ne zdvořilostní fráze: jsou to upřímné výlevy srdce i filozoficky exponovaná témata! Kdyby se ubohá „Phia“ dozvěděla, co o ní „René“ píše nejbližším přátelům, byla by plným právem pohoršena! Píše někdo *takové* dopisy „Kašpárkovi“ a „loutce“, „prázdné“ jako „šaty na ramínku“, jak se o ní Rilke vyjadřoval? Vždyť v *Elegiích* nakonec čteme (Pokračování na straně 4)

## OBSAH:

Petr Hrbáč  
Primadony

Michal Bauer  
Toyen aneb  
Surrealismus, toť  
slovem – Poesie

Alois Burda  
o J. Drašnarovi

Rozhovor  
s P. Řezníčkem

Ivan Pfaff  
o J. Macůrkovi

Jan Nejedlý  
Signál pro  
zaječí frky

Próza  
A. Nowického

Z archivu PNP:  
Klasická filologie

R. Denemarková  
o P. Léblovi

Dvakrát I. Binar

Rainer Maria  
Rilke

### Klavírní cvičení

Zní letní louka. Klímá odpoledne.  
Zmatena vnímá jen svůj vzdušný šat;  
tu zvolna z pádné etudy se zvedne  
neklidná touha po pravdě, jež snad

by mohla přejít večer, nebo zrána  
nebo už čeká, skryta blízko ní;  
skrz okna vysoká, vším obtěžkaná,  
k ní náhle pěstěný park zavoní;

pak skončí, vzhledne ven a jak se dívá,  
sní o románu, ruce na hrudi,  
jasmín však rozhorleně zapudí,  
ta sladkost se jí zdá až urážlivá.

z *Nových básní*

přeložil  
JINDŘICH POKORNÝ



## TGM stále inspirující

Hlavním tématem letošního valného shromáždění Masarykovy společnosti, které se sešlo 10. března 2001 v zasedací síni Kanceláře Akademie věd ČR byla úloha T. G. Masaryka v politickém systému první republiky. Reditelka Masarykova ústavu doc. Dr. Eva Broková se soustředila na Masarykovo chápání úlohy prezidenta republiky a na to, jak se mu ji podařilo naplnit. Podala rovněž výčet bohaté činnosti ústavu v uplynulém roce. Přednáška, která je právě dnes při různých, stále častějších střetech názorů na funkci hlavy státu velice aktuální, by si zasloužila širokou publikaci. Předseda Svazu bojovníků za svobodu Jakub Črtník otevřeně poukázal na vážné zápory současného stavu naší společnosti, spočívající především v nedostatečném chápání úlohy jejího mravního a duchovního rozměru.

Na shromáždění vystoupili i představitelé ses-  
terských organizací – Společnosti Dr. Edvarda Beneše a slovenské Společnosti Milana Rastislava Štefánika a zástupci brněnské, královéhradecké, pardubické a olomoucké pobočky Masarykovy společnosti, byla přečtena i písemná zpráva pobočky lánské. Zvláště potěšující bylo vystoupení představitelů Masarykova klubu z Užhorodu na Podkarpatské Rusi.

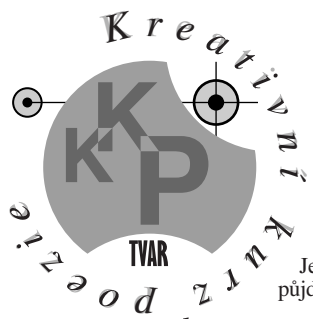
Bohatá diskuse se zabývala neznalostí Masaryka, jeho života a díla, ba dokonce často jejich zkráceného obrazu u mladé generace, a morálním, občanským a národním rozvrtem. Zajímavé byly příspěvky o navrhovaném Desetiletí národní a občanské svobody, o polských návrzích školské reformy a úloze výchovy k vlastenectví v ní. S nelibostí bylo připomenuto, že většina našeho tisku je v německých rukách, a bylo by proto potřebné usilovat o přijetí zákona na ochranu tisku, jak je tomu dnes například ve Francii. Hovořilo se i o možnosti návrhu zákona „Dr. Edvard Beneš zasloužil se o stát“.

S potěšením je třeba konstatovat, že Masarykovy ideály nejsou ani zdaleka mrtvy, přes všechno současné přezírání a nechápání i zkracování. Méně potěšující je ovšem skutečnost, že věkový průměr členstva Společnosti TGM je nadměrně vysoký. Přesto se znovu ukázalo, že Masarykova společnost má ve veřejném životě stále své nezastupitelné místo. **ZDENĚK JANÍK**

Již XIV. ročník soutěže s názvem

### Hledáme talentované autory, aneb Nepišťe do šuplíku

vyhlašují Městské knihovny Havířov, Český Těšín, Bohumín, Orlová, Městská kulturní střediska Havířov, Český Těšín a Regionální knihovna Karviná. Bližší informace a přihlášky na adrese: Mgr. Rastislav Steranka, Sv. Čecha 9, 733 01 Karviná-Fryštát, tel.: 069/6311266, e-mail: [steranka@rkka.cz](mailto:steranka@rkka.cz), nebo na [www.knih-havirov.cz](http://www.knih-havirov.cz).



V každém čísle Tvaru naleznete úryvek z některé básně v češtině od rozličných autorů žijících i nežijících, českých, případně do češtiny přeložených. Vaším úkolem bude jakkoli tento úryvek doplnit v celek co nejkrásněji – rozhoduje skutečně krása, nikoli délka výsledného útvaru! Pokud se někomu z vás na základě našeho úryvku podaří „vygenerovat“ báseň tak, jak ji původně napsal autor, nezíská si ce bod kreativní, tj. červený, získá však bod modrý, poznáváci.

Původní znění „cvičné“ básně spolu s informacemi, jak si vy, studenti, vedete, budete otiskovat vždy

v druhém, následujícím čísle. Odpovídat můžete písemně, faxem, telefonicky a e-mailově, a to do 14 dnů od vydání čísla s úkolem, který řešíte. Uveďte vždy jméno a adresu, nezapomeňte označit heslem KKP. Body – červené i ty modré – vám bude naše referentka na studijním oddělení sčítat a každý z vás, kdo během studijního roku 2001 ne-

Jan Skácel  
**Vítr jménem Jaromír**

Jednoho dne  
půjdeme spolu, jak slíbili jsme  
kdysi

při pampelišce v žlutých očích kosa.  
Necháme doma hodné ženy  
a půjdeme lovit verš,  
sen, kterým řeka kleje, když tak  
přes kameny

za temné noci klopýtá.

A třebaš nechytíme za celou noc nic.  
Jak kapky vody spadnou do trávy  
jak slzy princezen,  
co vyšly bosé z lesa.

A třeba se někdo na silnici zeptá,  
mistře, kdy napíšete zbrusu novou knihu?  
A ty jim řekneš, že až napíšeš,  
až bude krásné bláto.

A třebaš nebasa se prudce slitují  
a sprchne do básně a napíšeš nám do bot,  
oblaka studená jak kpropenatí pstruzi  
proletí nad hlavami.

I dáme tomu větru jméno Jaromír  
a vrátíme se po veselé vodě.  
(Co zbylo z anděla?)

Ano, uhodli jste. Vy všichni, kteří jste vsadili na Jana Skácela. Naš tým odborníků se před Vámi hluboce a uctivě klaní, zvláště když si uvědomí, kolik je na světě básní, ze kterých pro Vás svévole vyberá úkoly těžké. Studijní odd. uštědřilo dokonce 6 (!) modrých bodů a 5 (málo, přátelé) červených. Jako by tvář Janu Skácelovi převládla kognitivní ctižádost nad ctižádostí kreativní. Anebo Vám to prostě nešlo, napasat báseň, když jste zároveň věděli, jak „má být správně“ dál. Lucie Filipiská alespoň něco takového naznačovala ve svém

**TVAR** Závazně objednávat  
předplatné Tvaru od čísla.....  
v počtu výtisků každého čísla .....

Jméno: .....

(Firma, IČO): .....

Adresa: .....

Datum: .....

Podpis (razítko): .....

Zaplatíte složenkou (fakturou) 18,- Kč za kus nebo fakturou 14,- Kč za kus při odběru 5 a více výtisků od každého čísla. Odesíláte na adresu redakce.

## Světový den divadla

Mezinárodní den divadla byl založen v roce 1961 Mezinárodním divadelním institutem. K jeho nejvýznamnějším akcím, vždy 27. března, patří mezinárodní poselství, každoročně proslavené jinou osobností. Letos je jí řecký dramatik IAKOVOS KAMPANELLIS.

Jsem přesvědčen, že divadlo nikdy nepřestane existovat. Domnívám se, i když to někdo bude pokládat za absurdní, že toto prastaré umění je zároveň uměním budoucnosti. Nejen proto, že si to přeji všichni lidé kolem divadla - autoři, herci, režiséři a další odborníci, kteří se podílejí na tvorbě divadelních představení ale protože to budete vždy vyžadovat vy, diváci a publikum.

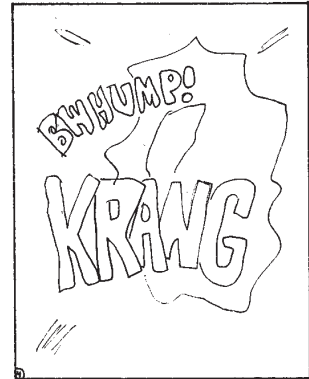
Z čeho vychází moje optimistická předpověď pro budoucnost divadla? Z vědomí, že divadlo je potřebou duše a že lidé tuto potřebu nikdy nevykoření.

Prosím vás, abyste se společně zamysleli nad různými momenty, které snad do jisté míry moje slova ospravedlňují. Dnes se nám zdá, že kroky prvního člověka na Měsíci jsou dávná historie. Už nás neudivuje, když vesmírná sonda přistane na planetě Mars a přinese odtamtud vzorky půdy! Začala již stavba obrovské vesmírné stanice, která poskytne ubytování kosmickým turistům i novomanželům na svatební cestě! Pokládáme téměř za rutinní záležitost, že několik vesmírných sond zkoumá nejdállejší planety naší slunečné soustavy a posílá na Zemi jejich fotografie!

Ačkoli žijeme v době, kdy lidstvo dobývá vesmír, nadále chodíme do divadla, kde se ocitáme v prostoru, který existuje již dlouhá staletí a používá stejné jednoduché prostředky jako v době, kdy se měřeni času slunečními hodinami jevílo jako technický zázrak. Podle mého názoru je tento evdenní a nadčasový vztah divadla a lidí věčný. Z divadla se časem stal společenskýjev, ovšem na počátku to byljev zcela přirozený. Divadlo pochází

## Nejtěžší případ (IV.)

### Přestřelka



Kreslí Michal Jareš

## Světový den divadla

Mezinárodní den divadla byl založen v roce 1961 Mezinárodním divadelním institutem. K jeho nejvýznamnějším akcím, vždy 27. března, patří mezinárodní poselství, každoročně proslavené jinou osobností. Letos je jí řecký dramatik IAKOVOS KAMPANELLIS.

Jsem přesvědčen, že divadlo nikdy nepřestane existovat. Domnívám se, i když to někdo bude pokládat za absurdní, že toto prastaré umění je zároveň uměním budoucnosti. Nejen proto, že si to přeji všichni lidé kolem divadla - autoři, herci, režiséři a další odborníci, kteří se podílejí na tvorbě divadelních představení ale protože to budete vždy vyžadovat vy, diváci a publikum.

Z čeho vychází moje optimistická předpověď pro budoucnost divadla? Z vědomí, že divadlo je potřebou duše a že lidé tuto potřebu nikdy nevykoření.

Prosím vás, abyste se společně zamysleli nad různými momenty, které snad do jisté míry moje slova ospravedlňují. Dnes se nám zdá, že kroky prvního člověka na Měsíci jsou dávná historie. Už nás neudivuje, když vesmírná sonda přistane na planetě Mars a přinese odtamtud vzorky půdy! Začala již stavba obrovské vesmírné stanice, která poskytne ubytování kosmickým turistům i novomanželům na svatební cestě! Pokládáme téměř za rutinní záležitost, že několik vesmírných sond zkoumá nejdállejší planety naší slunečné soustavy a posílá na Zemi jejich fotografie!

Ačkoli žijeme v době, kdy lidstvo dobývá vesmír, nadále chodíme do divadla, kde se ocitáme v prostoru, který existuje již dlouhá staletí a používá stejné jednoduché prostředky jako v době, kdy se měřeni času slunečními hodinami jevílo jako technický zázrak. Podle mého názoru je tento evdenní a nadčasový vztah divadla a lidí věčný. Z divadla se časem stal společenskýjev, ovšem na počátku to byljev zcela přirozený. Divadlo pochází

z doby, kdy si první lidé začali uvědomovat svůj život a v duchu si jej představovali, z doby, kdy začali plánovat své činy a uvažovali o jejich provedení. Schopnost a potřeba vytvářet představy je lidem vlastní. Uvědomujete si, že každý z nás bez výjimky má své osobní, soukromé divadlo, kde hraje hlavní roli, leč zároveň jsme i svým publikem? Někdy jsme dokonce i autory, režiséry a scenografy této soukromé divadelní společnosti.

Kdy a jak k tomu dochází?

Což děláme něco jiného, když se připravujeme na zajímavé nebo důležité setkání a představujeme si jeho průběh, abychom se rozhodli, jak se zachováme? A nejsou snad naše vzpomínky a dokonce i naše sny vlastně představy na našem soukromém divadle?

Domnívám se, že divadlo nikdy nepřestane existovat, protože jsem přesvědčen, že lidé budou provždy žít v úzkosti sebezpoznaní, budou provždy počítovat existenciální nutnost pozorovat sami sebe a své konání. To znamená, že provždy v nich budou ony prvky lidské psyché, z nichž se vynořilo umění divadla a díky nimž se po tisíciletí znovu a znovu přetváří. Právě díky těmto prvkům bude divadlo ožít tak dlouho, dokud budou lidé přirozeným plodem lásky.

## TVAR sháněl...

...knihu Lubora Kasala: **Hladolet**. Vyšla loni v září v nakladatelství Petrov a začátkem roku nikde nebyla. 14. 3. ji neměli v Knihkupectví Rehoře Samsy ani v Knihkupectví Vinohradském - NLN, měl jí ale Seidl (Štěpánská 14) a knihkupectví Vyšehrad - jehož prodejnu už nenajdete na Karlově náměstí, ale jen v Jindřišské 23.

jméně 3x kreativně odpoví, získá certifikát básníka s podpisy Našeho týmu odborníků a razítkem časopisu Tvar. Tři nejpoetičtější absolventy navíc (porota bude v tomto případě méně brát v potaz kvantitu, více kvalitu odpovědí) odměníme básnickými insigniemi na závěrečném večírku Tvaru - výsledky budou vyhlášeny v čísle 21/2001.

listě. Pouze dva z Vás, Petr Odehnal a Drahomíra Vašková, se odvážili vlastních krea-  
cí, znajíce ty Skácelovy. Hle:

#### Drahomíra Vašková

...Půjdeme - je jedno kam, / A hledat budem do úmuru / někoho, s kým nebude z nás nikdo sám // Já schválně toho, co bude mít chyby, / tak trochu blázná - / prostě žádný ideál // A ty ať nenaletíš na tu, / kterou by první vítr skácel! / To bys pak jenom vzdychal: / Co zbylo z anděla?!

#### Petr Odehnal

...když v nečáskách dětství pluli jsme / na vlnách TSF. / (Pamatuješ? Tomeček, Seton, Foglar, / Tam v Jamách za městem - / Bunkr z větví, studánka a totem, / od lesa vítr jménem Jaromír...) // Se štětečky a skleničkami tuše / budeme od rána louku prolhžet, / hledat slunéčka a vyspravovat krovky bez puntíků, / aby ani zdání nezbudila, / že jsou netečná. // Jindy zas zkusíme / sledovat motýlí milence, kam mizí. / Třeba uvidíme jejich Paní, / co zakleje je každým rokem prý / do skořápek ořechů. // A jindy, v zemi, / najdeme ten hlouček jedlí / se smrkovými šiškami rampouchů. / Dlaněmi na ně zlehka naneseš sůl, / třeba si laně přijdou. // A jednoho dne / tak půjde se svým synem. / Ukázat mu ty květiny, co má v očích, / ukázat mu, co zbylo z anděla.

Dobře si výsledné básně přečtete. Drahomíra Vašková do svých veršů umně vetkala modrodobovou odpověď, oba studenti se shodují v posledním verši (poukazujícím k názvu Skácelovy sbírky). Shoda až bolestná, vyloučíme-li, že se na Naš tým odborníků domluvili (Jaroměr je od Valašských Klobouk poměrně daleko). Asi je někdy lepší nevědět, vědění svazuje ruce. Studentka Drahomíra v básni cosi řeší, zatímco student Petr se noří v idylu typu Přátelé

zeleného údolí, ačkoli v doprovodném dopise přiznává, že když byl malý, lovil slepice své babičky do vykopaných pastí překrytých větvičkami (to se Našemu týmu odborníků líbilo tolik, že svolal schůzi). Naš tým odborníků se domnívá (může se samozřejmě mylit), že báseň, chce-li být poezií a ne mravoučnou či jinou říkankou, měla by se přímočaře řešit čehokoliv (např. problémů etických, etnických, etymologických, prostě všech) raději opatrně vyhnout. A idyla? Proč pane Petře místo „hájného Horyny“ neuplatníte ty ulovené slepice? Nechci tady zbudhárma přede všemi peskovat dva nejdůležitější studenty, kteří pod dozorem Mistra napsali, jen se mi rýsuje další intimní úkol z pilnosti, jeden z nejtěžších: Co vlastně činí z básničky poezií? Je to tajemství? Nebo jakési napětí? Napětí mězí čím? Mezi světem a tmou? Je to nedopovězenost? Někdy zvláštní druh rovnováhy? Síla tryskající mezi řádky? Něco jiného? Co? Nechávám na Vás.

Odpusťte mi, jsem starý a roztržitý tým, už jsme skoro na konci a ani jsem Vás dnes rádně nepozdravil. Zdravím Vás tedy, moji milí studenti, že Vás už 18 a jsou mezi vámi i taková, kteří nevynechali jedinou lekci. (Omluvenka od manžela není nutná, studentko, Alice.) Těším se na Vaše další odpovědi, tentokrát jsem se pokusil vybrat takový úryvek, aby Vás jméno autora svou slovnatostí neporazilo a Vy byli ve větším počtu mocni slova. Váš oddaný  
Naš tým odborníků

6.

Sníh slezl, plachtou mlátí  
sílicí vítr do plechových vrat.  
Slyšet hořekování  
nad vlídnou rukou, která odtáhla se.

## Napsali do TVARu

Dvě reakce na „Časo-piso... Michala Jareše“, Tvar, 4, 2001

V kritice časopisu Host uveřejněné ve 4. čísle Tvaru pan Michal Jareš opustil pole jakékoliv kritické analýzy a sklouzl do osobního útoku a sprostého osočování. Je přece zcela přirozené, zeptá-li se redaktor spisovatele, jehož díla jsou tím či oním způsobem s Brnem spjata, na jeho vztah k tomuto městu. Nemohu navíc nic namítat, učiní-li tak redaktor s mírou, což je případ pana Balaštyka, když v rozhovoru s Jiřím Kratochvílem věnuje tomuto problému všeho všudy jednu otázku, pak téma ani nevystupuje, ani se neztrátí.

Naproti tomu útok pana Michala Jareše nemohu vnímat jinak než osobně zaujatý, přizemní, zneužívající dobré vůle čtenáře. Jeho kritika je zavádějící, autor vychází z osobních „infantilních“ zážitků z normalizačního Brna, spojuje věci, které s faktickým obsahem rozhovoru nemají nic společného, a dotýká se osobních aktivit obou protagonistů, pokud rovnou nebudeme mluvit o nevhodnosti původu a místa narození. Navíc tak činí hrubě a primitivně v duchu prohlášení vládních politiků a parlamentní „výplně“, která předem jakoukoli diskuzi vylučuje, typické je zahájení: „Já mám Moravu rád, to o mně všichni vědí, ale...“ Michal Jareš se svějuje: „[...] nemohu si pomoci, nějak mě to město sere.“

Milý pane, pokud máte nějaké problémy s trávením, řešte je prosím příště pomocí jiných „tiskovin“ než literárních.

S pozdravem

LUDEK JANDA

P. S.: Pánové, zamyslete se. Kdyby byl podobný útok vyšel v brněnských novinách a místo slov Morava a Brno se tam objevilo Čechy a Praha, byl by autor do konce života zdiskreditován a vláčen kdejakým pražským plátkem. Pokud se útok vede směrem opačným, je dopředu vše odpuštěno?

Vážený pane redaktore Jareši! Nepatřím k těm, kteří reagují na každou maličkost, ale váš článek ve Tvaru č. 4 mne přiměl usednout ke stroji. Tvar si kupuji ne zcela pravidelně již několik let a považuji jej za poměrně zajímavý a objektivní časopis.

Tím spíš mne překvapil váš „příspěvek“ ke kulturní atmosféře začátku nového tisíciletí. Město aby se zkoušelo zapomenout na dědictví rozděleného a rozdělovaného dvacátého století, jde se do toho, mohu-li soudit z vašich slov, nanovo. Je opravdu zajímavé, co vás na Hostu „trápi“. V případě té „nešťastné Ortenovky“ rozhodně nejste první, kdo si hodil kamenem. Myslím, že si to nadějná brněnská básnička Věra Rosí nezaslouží, ačkoliv se všichni ohánějí tím, že o ni přece nejde. Ano, těm, kteří nemají dost vlastního talentu, jde vždycky hlavně o princip. Naštěstí má nová laureátka Ortenovy ceny v sobě tolik noblesy a bytostně mediativního básnivého nadhledu, že se jí podobné útoky nemohou dotknout.

Je dobré, že vám nevadí alespoň tvorba Jiřího Kratochvíla, jednoho z nejzajímavějších a nejin-  
spirativnějších spisovatelů vůbec. Nemusel by vám tedy vadit ani rozhovor s tímto fenomenálním spisovatelem, rozhovor „Brihana s Brihanem o Brnu“, a on vám asi sám o sobě ani nevnadí, protože, jak sám přiznává, vám vadí něco jiného.

„Nějak vás to město sere.“ A to už je opravdu velice zvláštní přiznání. To by si, myslím, nedovolil ani Alois Burda, který si jinak se svou podivnou parodií na myšlení obyčejných lidí dovolil leccos, hlavně aby byl vždy zajímavý. Jak pro koho, že.

Vás by, pane Jareši, neměl strašit ani tak Lubor Tokoš, mimochodem slušný herec, vás by měl strašit každý soudný člověk, který si váš článek ve Tvaru přečte, protože, jak vás správně učili, akce vždy vyvolává reakci, a pochybuji, že jsem jediný, kdo se proti vašemu názoru ohradí. Rád vám ostatně věřím, že Medlánek nejsou váš problém.

Reakce dávivé, o kterých se dále zmiňujete, jsou známým příznakem hysterie. Možná by vám pomohlo, kdybyste před každým dalším článkem o Brnu preventivně spolkl dávku prostředku zklidňujícího trávicí proces.

Dr. JAROMÍR PELIKÁN, Brno



Autor **Robert Ludlum** zemrel v pondel' 12. brezna na srdecni zastavu ve veku 74. let. Jeho thrillery odehravajici se v období tzv. studené války jsou překládány i u nás, např. *Poslední úder Omegy* (1992) nebo *Bourneova totožnost* (1999), *Spiknutí škorpiónů* (2000).

## Oznámili TVARu

• **Prezentace nových knih:** Nakladatelství *Thyrus* vítá knihu Jiřího Karáska ze Lvovic *Milý příteli* (Listy Edvardu Klasovi), nakladatelství *Tichá Byzanc* ve spolupráci s Italským kulturním institutem a Centrem Imaritaliani knihu Cesare Brandiho *Teorie restaurování*, nakladatelství Argo Trumana Capoteho *Tři povídky*, Archiv Akademie věd ČR a Národní muzeum publikaci PhDr. Pavla Brodského, CSc. *Katalog iluminovaných rukopisů knihovny Národního muzea*.

• **Společnost bratří Čapků a Památník národního písemnictví** zvou na pořad Miloše Horanského *Proč mám rád bratry Čapky, tentokrát možná více o Josefovi* 8.4. ve 14.30 v PNP. Čte Gabriela Vránová.

• V pražském klubu **Malaché** besedovala Lenka Procházková o své poslední knižce *Beránek*, což je jakési apokryfní evangelium o životě tesaře Jošuy z Nazaretu. Zmínila se i o svých konzultacích s filozofy a teology a o jejich námitkách.

• **Divadlo Archa a The House Foundation for the Arts** uvádějí komorní science fiction operu *Frequencies* Meredith Monkové ve dnech 28. a 29. 3. ve 20.00.

• 22. 3. ve 20.00 zahajuje v **Divadle Archa** 3. ročník Mezinárodního filmového festivalu *Jeden svět* výstavou fotografií. Autoři: Jan Miháček, Ondřej Němec, Jan Šibík, Pavel Hroch, Libuše Rudinská, Michal Novotný, Iva Zimová, Lubomír Kotek, Andrej Bán, Milan Maryška.

• **Polský institut** pořádá 29. 3. autogramiádu Andrzeje Pereperczeka v knihkupectví Naše vojsko, Vítězné nám., Praha 6. 30. 3. bude setkání s autorem v paláci Lucerna, Vodičkova 36.

• **Západočeské divadlo Cheb** pořádá ve dnech 6.–9. 9. 2001 XI. ročník *Festivalu divadla jednoho herce*. Festival je určen pro profesionální umělce, o účast se mohou hlásit i posluchači vysokých divadelních škol na základě doporučení školy. Přehlídka je otevřena všem divadelním druhům a žánrům. Uzávěrka přihlášek je 30. dubna 2001. Kontaktní adresa: Západočeské divadlo

v Chebu, Divadelní nám. 10, 350 11 Cheb (V. Hofrajtřová), tel.: 0166 / 433 591–2, tel a fax: 0166 / 430 510.

• **Divadlo Na zábradlí** přináší další program **Eliadovy knihovny**: 22. 4. v 19.00 Ludvík Šváb: *Předjaří*. 24. 3. v 22.30 Sarah Kane: *Vyčištěno*. 1. 4. 14.00 a 29. 4. v 19.00. *Festival „14“* – III. přehlídka miniinscenací dětských oddílů organizace KONDOR – skupina „14“. 27. 4. v 19.00 Roman Sikora: *Opory společnosti*.

• **Divadelní ústav** ohlašuje ve své knihovně dalších 45 přírůstků v angličtině, francouzštině, slovenštině, němčině, italštině a ruštině – což je mimořádnou překlad Havlova *Horského hotelu* s předmluvou Luboše Dobrovského.

• **Česko-slovenský časopis Mosty** v 9. čísle polemizuje s rozhovorem Aleše Hamana a Vladimíra Karfíka článkem Jana Jařaba *Hledání pozitivních hodnot*. V 10. čísle přináší recenzi Jiříny Šiklové na knihu Edy Kriseové *Bílá paní* a recenzi Alberta Marenčina na Lumíra Čivrného *Co se vejde do života*.



• **Maďarské kulturní středisko v Praze** vystavuje *Andělské zvěstování – fotogramy Aliony Frankové* do 30. 3.

• **Město Brandýs nad Labem** oznámilo, že 4. 3. zemřel ve věku 95 let jeho čestný občan, malíř Vilém Plocek.

• **Pražské kulturní a informační středisko a Slovenská knihovna při Národní knihovně** pořádají za spolupráce **Katev Travel a Bulharské kulturně osvětové organizace v Praze** v Klementinu (3. p.) výstavu *Bohemia klub – Bulharsko* do 30. 3.

• **Muzeum Rakovník – Petrovcova výstavní síň** hlásí výstavu: *Prš a Zvš Jesenice – Jaro* 4. 4.–1. 4. *GZW Rakovník* – Lenka Hejđová – *Génius loci* 19. 4.–13. 5.

• **PNP a Bibiana – Mezinárodní dům knihy pro děti v Bratislavě** zvou na výstavu *Nejkrásnější knihy Slovenska* v Památníku národního písemnictví – do 13. 5.

• Výstavu *Tomáše Lahody Messe* je možno shlédnout ve **Veletřním paláci** – do 20. 5.

• **Galerie Miro** pořádá výstavu *Jana Křena Z čeho je svět* – do 22. 4.

• **Městské kulturní domy České Budějovice** vystavují v Domě umění práce Evy Prokopcové – do 22. 4.

• **Slovenský inštitút v Prahe** pořádá v Café Galerie Černá labuť (Praha 1, Na Poříčí 25, 8. p.) výstavu *Juraje Oravce – obrazy, kresby*.

• **Moravská galerie Brno** zve do Místodržitelského paláce na výstavu *Pohled Medúsy – Evropské umění šesti století*.

• **Galerie Franze Kafky** vystavuje do 1. 4. *Obrazy Jany Kremanové*.

• **Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, Francouzský institut v Praze a Společnost pro estetiku** (Ústřední rada vědeckých společností AV ČR) zve na 5. seminář přednáškového cyklu *Každodenní život: česko-francouzský dialog*, který se bude konat 26. 3. v 17.00 v kinosále Francouzského institutu v Praze (Štěpánská 35, Praha 1). Přednášet budou Alain Montandon: *Hranice pohostinnosti*. (zamyslení nad hranici pohostinnosti nás vede k úvahám o problematice vztahu sebe sama k druhému, a to z nejrůznějších pohledů) a Milena Švehlová: *Zdvořilost a řečová etiketa* (Zdvořilost jako součást občanské slušnosti je jev univerzální). Simultánní překlad všech přednášek cyklu zajištěn.

## TVAR ze světa

• Eseje **Cynthia Ozickové** (*Quarrel + Quardary*), biografie japonského císaře Hirohita od **Herberta P. Bixe** (*Hirohito and the Making of Modern Japan*) a sbírka básní **Judy Jordanové** (*Carolina Ghost Woods*) by oceněny *The National*

## SLOVENSKÉ DROBNICE (85)

**Svetom melodií** bol názov koncertu, ktorý pripravil Slovenský inštitút v Prahe. Sopranistka Daniela Koklesová je absolventka hudobno-dramatického odboru košického konzervatória, pôsobila na niekoľkých slovenských a českých scénach prevažne v muzikálových úlohách, mimo iné aj v pražskom naštudovaní rockovej opery *Jesus Christ Superstar*. V súčasnej dobe je členka zboru Štátnej opery v Prahe. Na koncerte zaspievala áriu Mimi z Pucciniho *Bohémy*, ďalej melódie z *West Side Story*, *Porgy a Bess* a v priestoroch Slovenského inštitútu nechýbala ani Dusikova skladba *Keď harmonika ticho znie*. Spolu s Petrom Poldaufom zaspievali dvojspev z *Webberovej Jesus Christ Superstar* a z *Fantóma opery*. Jej kultivovaný prejav ukázal, že je vo svete muzikálov doma. Nakolko je doma v opere bude záležať na príležitostiach, ktoré sa jej dostanú.

Peter Poldauf, ktorý svojho času tiež pôsobil v štátnej opere v Prahe, je známy zo svojich pražských úloh Kaifáša v rockovej opere *Jesus Christ Superstar*, alebo ako Vodník či Poľovník v muzikále *Rusalka*. Hral tiež Jozefa v muzikále *Evanjelium o Márii*, s ktorým svojho času bratislavská Nová scéna slávila veľké úspechy aj tu v Prahe. Jeho postava i hlasová dispozícia ho predurčujú k muzikálovým či rockovým úlohám, ale stále blízky je mu i operný repertoár. Teraz v česko-budejovickom naštudovaní Verdiho zriedkavo uvádzanej opery *Luisa Millerová* sa predstavil aj pražskému publiku ako zámožný správca Wurm. Pre vystúpenie v Slovenskom inštitúte si pripravil áriu Kecala z *Predanej nevesty*, Dvořákovu pieseň *Když mě stará matka*, ktorá pôvodne bola napísaná pre mužský hlas a známe piesne z muzikálov *Loď komediantov*, *Hello, Dolly* a *Bedári*. Nechýbali ani šlágre *Igot Rhythm a Stranger in the Night*. Prítomných zaujal Dusikovým evergreenom *Tak nekonečne krásna*. Repertoár obidvoch spevákov, ktorých na klavíri sprevádzali Natálie Hellerová a Ondřej Brzobohatý, bol volený zámerne pre potešenie publika, a keď som videl žiari-

ce oči všetkých tých tiet a ujev, ktorí chodia do Slovenského inštitútu, povedal som si, najväčšia radosť je urobiť radosť.

•••  
Niekoľko pražských kultúrnych inštitútov sa podieľalo na prezentácii výstavy obrazov **Plenér Liptov 99**, ktorá spojila výtvarných umelcov siedmich krajín a troch kontinentov. Organizátori medzinárodného sympózia, členovia Rotary klubu v Liptovskom Mikuláši spolu so slovenskými výtvarníkmi združenými okolo Galérie Petráš v Liptovskom Mikuláši pozvali do Liptova výtvarníkov z Ruska, Ukrajiny, Moldavska, Rumunska, USA a dokonca z Indie. Výsledky ich mesačného pobytu v Liptove predstavila výstava v Slovenskom inštitúte. Azda najvrúcnejšie zobrazil liptovskú krajinu svojimi pastelmi Rumun Gheorge Mosorescu. Na slovenských výtvarníkov Pavlovi Petrášovi, Štefanovi Puknerovi, Erike Šandorovej a Pavlovi Petrášovi mladšom je vidieť, že Liptov je im dôverne známy a majú svoje miesta, ktoré ich oslovujú. Erika Šandorová a Pavel Petráš používajú techniku pastelu. U Inda Vidžaja Kumara sa nezaprie iné školenie a iný pohľad, ktorý dodáva jeho tvorbe exotičnosť. Viktor Malinka z Ukrajiny zaplnil svoje krajiny chagallovskými postavami. Filimon Hamuramu z Rumunska sa predstavil ako figuralista a uviedol aj slovensko-moldavskú dvojicu v národných krojoch. Rus Josef Bovenčík veľmi verne zobrazil liptovskú krajinu, pri pohľade na jeho oleje máte pocit, že ste práve pred chvíľou boli na návšteve v Liptovskom Petre či v Demänovej. Zaujímavá výstava, iné pohľady a dobrý nápad predstaviť výsledky sympózia v Prahe.

•••  
Klub slovenskej kultúry usporiadal besedu s historikom Jozefom Jablonickým pri príležitosti uvedenia jeho knihy **Podoby násilia**, ktorú vydalo bratislavské vydavateľstvo *Kalligram*. Kniha obsahuje šesť štúdií o politických procesoch a činnosti bezpečnosti v povojnovom desaťročí. Je svedectvom toho, že politické procesy na Sloven-

sku nezačali až po februári 1948, ak neberieme do úvahy retribučnú justíciu, ale zárodoky k nim začali už pred voľbami v roku 1946. Prvý veľký pokus bezpečnostných orgánov ovládaných komunistami účelovo začleniť nezúčastnenú osobu do protištátného sprisahania bol prípad chorvátskeho antifašistu a kňaza Tomislava Pogaljena-Kolakoviča, ktorý aj keď bol na Slovensku pomerne krátky čas, mal veľký vplyv medzi vysokoskolákmi. Vytváral sa scénar procesu: Kolakovič - hlava sprisahania, agent Vatikánu, medzinárodný špión, našťastie sa v tomto prípade nerealizoval, ale stal sa vzorom pre ďalšie procesy. Aj mnohí českí intelektuáli, napríklad Růžena Vacková boli neskôr obvinení a odsúdení v súvislosti s Tomislavom Kolakovičom. Jozef Jablonický vo svojich ďalších štúdiách, ktoré sa čítajú ako detektívne príbehy, rozplietá osudy odbojárov, ktorí boli vmanévrovaní do politických procesov, či už to bol proces s Viliamom Žingorom, alebo Akcia Monaco. Medzi riadkami sa môžeme dočítať aj o krátkozrakosti predstaviteľov českých nekomunistických strán, ktoré uverili vyfabrikovaným materiálom, predkladaných ministrom vnútra Václavom Noskom o sprisahaniu na Slovensku. Je priam neuveriteľné, ako sa dočítame v štúdiách venovaných kriminalizácii Demokratickej strany, že podpredseda vlády Ján Ursíny a každý kto s ním prichádzal do styku bol neustále sledovaný štátnou bezpečnosťou. V Jablonického štúdiách nevystupuje anonymná ŠtB, ale konkrétne osoby, ktoré sú zodpovedné za všetky provokácie a prechmanty, na ktoré mnohí doplatili životmi, dlhými rokmi väzenia a zmarením osudov. Český historik Vilém Prečan pri jednej príležitosti charakterizoval Jablonického, že „je angažovaný historik: nie v záujme nejakej ideológie, politickej doktríny, alebo národného mýtu - jediné jeho angažmá je úsilie o historickú pravdu, padni komu padni.“ Kniha *Podoby násilia*, ktorá vyvolala pri prezentácii zaujímavú diskusiu, je potvrdením spomenutej Jablonického vlastnosti.

VOJTECH ČELKO

*Book Critics Circle*, ktorá se uděluje od roku 1974 v New Yorku. Cena jim byla udělena 12. března 2001.

• Nakladatelství *Serpents Tail* chystá v letošním roce vydat nový román **Fernanda Valleja** *Our Lady of the Assassins*, román mozambického autora magického realismu **Mia Couto** *Under the Frangipani* nebo publikaci o rokenrolovém podzemním rádiu z Bělehradu v období Miloševičovy vlády *This is Serbia Calling* od **Matthewa Collina**. Blíže informace na [www.serpentstail.com](http://www.serpentstail.com).

## ://TVAR.staže.no/=...

= Stanovy Kulturně-Sociálního Sdružení KOTŮD „Hlava I. – KOTŮD a jeho cíle. / – *Kotůd je kulturně-sociální sdružení, které si klade za cíl všeobecnou obrodu stávající planety a jejího satelitu. / – Členové, signatáři a stoupenci tohoto sdružení mají společnou snahu o prosazení spravedlnosti, lidskosti, ideje dobra, důstojnosti a kulturnosti jako obecných norem. Zasadují se o uzákonění povinného osobnostního růstu, trestního postihu pozřů a legalizace Muchlování.*

Hlava II. – Členství v KOTŮDu. / – *Neboť KOTŮD je sdružením notoricky otevřeným a vstřícným, nejsou novým adeptům na členství v KOTŮDu kladeny žádné byrokratické, rasové, náboženské ani filozofické překážky. / (Dokonce i původně zvažovaná, více méně symbolická, podmínka pro vstup – IQ 200, byla nakonec zrušena.) / – Členem tohoto sdružení se může stát libovolná lidská bytost v hmotném, ale i ve spirituálním skupenství. / – Členem KOTŮDu se stává okamžikem kontaktu s členem či myšlenkou sdružení. Není při tom důležitá, zda si je či není vědoma skutečnosti, je potkává člena či myšlenku sdružení (viz institut – „nevědomého členství“). / – Členství ve sdružení je jednou provždy definitivní. Platí pak po celou dobu existence bytosti. Není přitom podstatné, jestli tato bytost změní pohlaví, skupenství či světónázor. / – Členství je nepřenosné. Nevztahují se na něj dědičná práva a v žádném případě není soudně prokazatelné!*

Hlava III. – Stoupenci KOTŮDu. / – *Stoupencem sdružení se rozumí lidská bytost libovolné substance, jež zatím nepřišla v kontakt se členem sdružení.*

Hlava IV. – Práva členů a stoupenců KOTŮDu. / – *Členové KOTŮDu mají právo na vzájemnou nekritickou sebeúctu. / – Člen i stoupenec KOTŮDu mají právo se svobodně projevovat. / – Člen KOTŮDu má právo hovořit a přemítat o svém členství. / – Člen KOTŮDu má právo účastnit se, požádat a provozovat Muchlování a Muchle všeobecně.*

Hlava V. – Povinnosti členů a stoupenců KOTŮDu. / – *Člen i stoupenec KOTŮDu mají povinnost se svobodně projevovat. / – Člen KOTŮDu má povinnost dostupnými i nedostupnými prostředky vyhledávat a následně usilovat o naplnění cílů sdružení. / – Člen ani stoupenec KOTŮDu se nesmí v jakémkoliv směru projevovat zhovadile.*

Hlava XXII. – Penalizace a tortura v KOTŮDu. / – *Při nedodržování povinností a práv sdružení je pouze jeden, zato však velice krutý trest ZÁKAZ MUCHLOVÁNÍ!*

Hlava XYZ. – Čestný titul člena KOTŮDu. / – *Každý KOTŮD, který v sobě nalezne dostatek síly a odpovědnosti se ke svému hrdému členství veřejně přihlásit, může za své jméno umístit zkratu Ink.“*

> Mega-zin Muchl, vništrostranický bulletin KOTŮDu (KOTŮD = Koťátko + Ústní dutiny), nekonečně bující prostor pro kulturu, společnost, vesměra a KOTŮD vůbec. [www.muchl.cz](http://www.muchl.cz)

## Elegie avantgardy

Přivede-li vás osud mezi 15. únorem a 27. květnem do Brna, nenechte si ujít příležitost seznámit se s životem a dílem malíře, grafika, designéra, scénografa a novináře **Zdenka Rykra** (1900 až 1940).

Rykr byl jedním z nejzajímavějších představitelů českého meziválečného umění; aktivně vyzkoušel většinu modernistických a avantgardistických východisek (aniž byl členem některé z tehdy módních skupin), a právě proto trvale poctoval jejich jistou nedotaženost. To bylo příčinou jeho experimentů a objevitelských aktivit na jedné straně, a na straně druhé důvodem jeho návratu k tradici realismu. Jako jeden z mála v té době se totiž důsledně zabýval otázkou sdělnosti. Výstava obsahuje všechny polohy Rykrových mnohotvárných aktivit; představuje jak známější abstraktní tvorbu, asabláže a Skla (1936), tak cykly *Elegie* a *Žena v koupelně*. Jsou zde i rané expresivní obrazy z let 1919–1920 a realistická díla z dvacátých a třicátých let. Zastoupeny jsou i žurnalistické kresby a ilustrace, jakož i Funkeho fotografie Rykrových plastik. Podrobně je představena autorova spolupráce s čokoládovnou Orion, které se věnoval od roku 1921 až do své dobrovolné smrti 15. ledna 1940, kterou nalezl pod koly rychlíku Praha–Paříž.

Pozoruhodnou monografickou expozici najdete v Brně v útrokách Pražského paláce.

(hkl)



# Nad Rainer Maria Rilkovým životopisem<sup>1</sup> Milan Exner

(Pokračování ze strany 1)

„Anděl a loutka: to dá posléz souhrn.“ A: „Já nechci je, ty poloplné masky, / raději loutku. Ta je plná.“ Muž, který posílá své jediné, být zanedbávané dceři jako svatební dárek i svatební fotografii svých rodičů, posílá relikvii, a posílá ji i v případě, že jde o sarkasmus... Ostatně: je to náhoda, že si Rilke, který si bral protestantku, nenechal na svatební list napsat vystoupení z katolické církve? Pro matku, která jej nutivě líbat rány na Kristových nohou, by to byl šok, jak poznamenává Prater... Když byl na kadetce, vyznačoval se Rilke „přehnanou zbožností“ a často se utíkal do školní kaple; tehdy jako by byl s matkou... Rilke napíše: „*Nejsem vůbec milující (...), možná proto, že nemiluji svou matku.*“ Hertha Koenigová však svůj dojem z obou shrne slovy, že byl „výhradně synem této temné matky“... Jistě: podléhat někomu neznamená ještě milovat ho, alespoň v jednoduchém smyslu slova nikoli... „Temná“ však mohla Phia být (i) díky tomu, že se strojíla do černého a působila poněkud exaltovaným dojmem, nehledě k Rilkovým předchůdným interpretacím; Prater poznamenává, že ve skutečnosti své dítě rozmazlovala... Kdo je hýčkan, není nemilován: může však mít pocit, že je nemilován, protože (vzhledem ke svým absolutním nárokům) není nikdy milován dostatečně. Každá matka miluje své dítě, jak umí a může; víc než může, neumí nikdo. Dokonce ani případ, že rozmazlování kamufluje skutečný citový zájem, neznamená mechaniku, že dítěti bude matka lhostejná; skrývanou nenávist můžeme u Rilkovy matky s notnou dávkou pravděpodobnosti vyloučit, protože psychická struktura jejího syna tomu příliš neodpovídá... Věta „protože nemiluji matku“ může znamenat: „miluji matku“ (jako freudovské popření), což vzhledem k absolutnímu nároku (takové) lásky zbavuje možnosti milovat někoho jiného. Rilke píše dopisy matce, protože ji ve skutečnosti miluje, což by sám sobě nikdy nepřiznal. Nebo: když píše matce, miluje ji, nebo ještě lépe: něco v něm ji miluje! V každém případě se uchází o její přízeň. Správně sám o sobě poznamenal, že nenajde „předmět“ (sic) své lásky, dokud bude „podléhat těm, kteří ho milují“; to je věta plná vnitřní dynamiky, která může mít bohatší souvislosti, než se na první pohled zdá... Neboť to oni (kdo?) mu „bránili v pohledu na plachou, skloněnou tvář neznámé milenký“! Není náhoda, že takovou „věčně budoucí milenkou“ nenašel mezi desítkami žen, které se mu kladly k nohám... Ani najít nemohl, protože ji ve „skutečnosti“ už „našel“; jde však o skutečnost imaginární, to jest nevědomou. „Miluji tě tak, že tě mohu opustit,“ formuluje Rilke svůj citový postoj: to však platilo výhradně pro jeho matku! Každá z Rilkových milenek (s výjimkou jeho „symbolické matky“ Lou Andreas-Salomé, která však intimní styky s Rilkem „včas“ přerušila) byla vlastně opuštěna už touto dvojnásobnou větou včetně jeho manželky Clary, která si věru zasloužila lepší osud... Proto: „*To poslední nesmí být za Boha živého vysloveno slovy, neunesl bych to!*“ Ani role Rilkova otce, který ze svých omezených prostředků syna nezištně podporoval, není tak bezproblémová, jak si René Maria namlouval... Vždyť to byl otec, nikoli matka, kdo ho přinutil vstoupit do kadetky! V juveniliu *Pierre Dumont* je matkou hrdiny důstojnická vdova (fiktivní „Todeswunsch an den Vater“), o něco později hrđina povídky *Ewald Tragy* říká, že otcí své literární pokusy neukáže, protože otec je nenávidí a v nich nenávidí svého syna (fik-

cionální projekce nenávisti k otci na otce). Koneckonců to byla matka, po níž René zdědil literární ambice: vedla si deník, psala básně a vydala knižně soubor aforismů! Do exempláře rané sbírky *Korunován snem*, který daroval matce, vписuje Rilke věnování „*hodné, milé mamince*“. Kult panenských matek, příznačný pro Rilkovo dílo, s těmito skutečnostmi plně koresponduje, není však osobními licencemi vyčerpán. Smysl hlubinné analýzy tím de facto teprve začíná...

Taková věc, jakou je imaginární incest, pohoršuje ty, kteří nemají s psychoanalýzou dostatečné zkušenosti: ve skutečnosti jde o (infantilní) „znak“, který přestává být banalitou právě tam, kde je popírán; tím silněji pak ovlivňuje reálný život, třeba až k neschopnosti fyzicky se odpoutat od matky... Že týž hlubinný znak (který je i vštípenou hodnotou), jenž může působit pozitivně, např. ve smyslu péče o stárnoucí rodiče, je málo zdůrazňovanou, avšak zřejmou skutečností... Tam, kde do psychoanalytické kuchyně jen nahlédneme, můžeme být zneklidnění projekční plochou toho, co (aniž bychom o tom věděli) přechováváme sami v sobě. Rilke nebyl ve skutečnosti proti psychoanalýze. Vlivem Lou Andreas-Salomé (to ona změnila Rilkovo autorské jméno na Rainer) pro ni dokonce horoval, a protože do ní vkládal naději na své „vyléčení“, nechával se i zasvěcovat a dokonce interpretovat své sny... Tak se stalo, že byl v době, kdy psychoanalýza s konečnou platností odmítl, rozanalyzován, a to tím nejhorším způsobem, který je myslitelný: nejenže částečně, což by se dalo napravit, ale i povrchně, převážně salonním způsobem a od diletantky, která jej nakonec odkáže k autoanalýze... A to je způsob, který zvládne málokdo, pokud vůbec: o zavádějícím způsobu některých sebevykladů zakladatele psychoanalýzy píše poučným způsobem Erich Fromm. Freudovská psychoanalýza přitom mohla za určitých podmínek Rilkovi pomoci. Mohla pomoci, pokud by byla prováděna standardním způsobem, především neutrální osobou... Lou však neutrální osobou nebyla: vždyť Rilke ji defloroval v době, když už byla několik let provdána! Lou, která vyrůstala obklopená láskou svých bratrů, se ve vztahu k Rilkovi neubránila masivním protipřenosem. Čím však mohla korektně prováděná psychoanalýza Rilkovi pomoci, je evidentní: bylo to obnovení schopnosti tvořit, neboť Rilkův vnitřní stav přestal být inspirativní a výrazně jej ochromoval... Rilke prostě psychicky „uvízl“ („stecken-bleiben“) na své cestě k tvůrčímu vrcholu, který v sobě cítil jako výzvu a k níž mu zdaleka nezahradila cestu jen válka, kterou ostatně strávil v závětrí...<sup>3</sup> Analýza mohla pomoci, pokud by zároveň měla přiměřenou teorii tvorby, což ve Freudově pojetí neměla... Je-li (totiž) umělecký akt sublimací neurozy, vedlo by „vyléčení“ k přímé ztrátě předpokladů tvorby, což musí každého básníka děsit, a nejen básníka, nýbrž každého, kdo vidí v umění hodnotu! Nic na tom nemění skutečnost, že novější badatelé konstatují, že Freudovo dílo neposkytuje dostatečnou oporu ke ztotožnění umění s neurozou; nejde-li přímo o reinterpretaci dvojnásobných formulací, není podobný názor v Rilkově době prostě „k máni“. Jung publikuje své první stati o literatuře až v letech 1922 a 1930 a z biografického materiálu se nezdá, že by se ohlas jeho teorie k Rilkovi dostal... Jungova metoda, kterou on sám označil jako *amplifikační*, což je opak sémiotické redukce, pak mohla Rilkovi poskytnout nejen bázi pro od-

povídající sebepojetí a interpretaci (cítil se mocně spjat se svými předky), ale i pro překonání psychického bloku, který ho jako básníka ničil...

Jung kladl umění v určitém smyslu výše než vědu, neboť to bylo (mimo jiné) právě umění, které ukazovalo cestu k jeho pravdám; heuristické přeznačení umění a vědy, příznačné pro současnou psychanalyzu, začíná právě u Junga. Jungovo rozlišení mezi *personální* a *archetypovou* matkou pak mohlo být právě tou „dálnicí“, na níž by se Rilkův „auto-mobil“ bez vnějších kolizí rozjel... Rilke se nakonec k odpovídající bázi dostal vlastními silami: že ve svých vrcholných knihách (řádově táž) rozlišení mezi realitou a symbolem, osobou a smyslem činí, je myslím mimo pochybnost... „Jednota“ jeho „žítva“ a „díla“ je právě *touto diferencí*,<sup>4</sup> jejím vypracováváním a posléze i vypracováním a udržováním: simplexní vztah „člověk“/„básník“ se tím mění v diferencovanější vztah „biografický subjekt“/„lyrický subjekt“ a posléze v komplexní vztah „smysl (básníkov) život“/„smysl (lidského) díla“; první typ vztahu je sublimací, druhý a třetí amplifikací. Protože Rilkovi v úsilí o konstituci (amplifikačního) smyslu básnického bytí nikdo nemůže pomoci, potřebuje samotou; smysl jeho samoty se však duchovní intencí nevyčerpává. Duchovně ji potřebuje k tomu, aby fenomény přepracoval na esence a věci na symboly, které mají transpersonální a tím i archetypový, tedy „religiózní“ (či spíše: „kvazireligiózní“) charakter. „*Není to psaní, je to dýchání perem,*“ říká o tom Rilke... To znamená tolik, že v aktu psaní (odtud i exponovanost korespondence a její autorizace v závěti) je psychicky spojen s (o sobě „nenázorným“) „archetypem“: ten pak „oživuje loutky“, přičemž opačný vztah naprosto neplatí... Proto je Rilke (Hemingway však nebyl jiný případ) „*štasten jen v tvorbě*“. Vlastně to platí pro každého skutečného spisovatele... Ze stejných zdrojů (podle Simenauera to byl elementární průlom básníkovy nevědomí) přichází i Rilkův „hlas“, který mu „diktuje“ *Elegie*. To je jistě zvláštní, avšak zdůrazněné, že věrohodné básníkovy tvrzení. Věřohodné proto, že nevědomí má *znakovou* povahu: u člověka je přitom řeč „nasazená“ v tak raném období (primordiale, jak zdůrazňuje Lacan), že lze jen těžko oddělit to, co řečí je a není... Také vizuální obrazy jsou znaky, formované v jednotě s vývojem řeči; jen proto jsou ostatně převoditelné do verbality. Inspirace básníka je primárně inspirací slovní: neslovují jej „věci“, nýbrž „znaky“, které se jen díky zastřenosti nevědomí, tj. projekci do reality, jeví jako „věci“; kde je nevědomí odtlumené, můžeme slyšet „hlasy zvenku“. V žádném případě není inspirace „překladem“ z jiného, např. vizuálního média, do „jazyka“ média jiného, pro nás média mluvy... Tento „průlom nevědomí“ (podotkneme: kolektivního, tedy nejhlubších vrstev nevědomí), vlomení inspirace do běhu života, je v podstatě nezávislý na vnějších podmínkách. Rilke dlouho a marně hledal vnější spouštěč tvorby: nalezl-li ho (právě) na Duinu a po válce pak na Muzotu, je to jen zdánlivě v rozporu s tímto tvrzením... Obě tato místa tvoří výjimku ne snad vnější samotou (podmínky na Muzotu byly pro zjemnělého Rilka poněkud drsné), nýbrž svou znakovou strukturou, která znamená apel na básníkovu psychickou strukturu. Naproti tomu Paříž, k níž upínal své naděje na tvůrčí revitalizaci, působí různě a zcela opačným dojmem, podle toho, co si do ní aktuálně promítá; původ těchto projekcí je však v osobním nevědomí. Něco podobného platí o Švýcarsku, které v něm kdysi probouzelo takový odpor, že při tranzitu zatahoval v kupě záclonky; posléze však právě tam najde své „místo vyvolené“...

Ještě podivnější anabázy než se svými čistě psychickými symptomy musel Rilke projít se somatickými příznaky... Už jeho úzkosti (totiž) nemusely mít nutně jen psychogenní původ. Byly však interpretovány až příliš přímočaře: z pocitů viny, z incestu, z bisexuality... Rilkovy úzkosti byly často provázány fyzickou únavou, ocbablostí, která se v žádném případě nedala odvodit z vnějších faktorů. Ani Rilkovo tělesné

zhroucení nelze odvodit jen z náročnosti válečného výcviku: že byl fyzicky poměrně zdatný, o tom svědčí nejen léta strávená v kadetce, ale i náročné cestování po Rusku a severských zemích. Že mohl být oslaben dlouhodobým vegetariánstvím a vysloveným „troškařením“ v jídle, není vyloučeno; právě to se však mohlo (mimo jiné) „podepsat“ i na jeho nemoci... Rilke byl téměř od samého počátku, kdy se objevily stavy únavy, přesvědčen o tom, že je nemocen, fyzicky nemocen, což lékaři, uvyklí nářkům hypochondrů z vyšších vrstev, nebrali vážně a bez skrupulí aplikovali koupele, kterými se nic nezkazí a na nichž se dobře vydělá... Rilke trpěl od mládí silnými bolestmi hlavy a skleslými náladami, které ho přepadaly zcela neočekávaně. V roce 1901 se objevuje slabost doprovázená horečkami, cítí se „tělesně zdrcen“; není mu ještě dvacet šest let a prodělává svou první „léčbu“ v „sanatoriu“... Kolem roku 1903 u Rilka zaznamenáme bolesti zubů, očí, krku a nepravdělnosti krevního oběhu. Vydrží spát deset až dvanáct hodin, když i během dne odpočívá s hlavou zvrácenou nazad a zavřenými víčky; psal však „goethovsky“, u pultu a vstoje. V roce 1910 prodělává vyšetření v Hamburku, důvod: stavy tělesné vyčerpanosti. Silnější rýma bývá doprovázena nepřírozenou únavou, přitom se cítí vyčerpan i citově a upadá do apatie. Kolem r. 1912 zaznamenaná precitlivlost svalů, otoky a chlad v rameni, kolem 1916 zánět ruky, který mu znemožnil psaní, podobně jako mu pozdější úporný zánět ústní dutiny znemožnil mluvení... Ve dvacátých letech: záchvaty bolesti, zmiňovaný zánět úst, který později zasáhl i jícen, záchvaty kašle, nespavost, chřipky, průjmky, hnís ve stolicí; to všechno přijde v posledních letech života, po pracovním vypětí na posledních dvou knihách, které realizoval v neuvěřitelně krátkém čase, vlastně během necelého měsíce... A do toho všeho útechy „psychoanalytičky“ Lou, která studuje freudismus vlastně proto, aby našla klíč k jeho duši... Kdysi ho „varovala“, že má sklony k sebevraždě (doktor Pineles, po Rilkovi Louin druhý milenec, učiní tento závěr z jejích popisů), nyní jej utěšuje, že otoky (psycho- genní, jak jinak) pominou stejně jako kdysi jeho hemoroidy... Rilke tomu rád uvěří a přechodný čas je přesvědčen, že v psychoanalýze našel lék na své obtíže.

Rilke ale nemusel být nutně hypochondr, když byl přesvědčen o tom, že je somaticky nemocen... Můžeme vůbec mluvit o „hypochondrii“ tam, kde se nakonec prokáže tělesné onemocnění? To nevylučuje psychický původ některých příznaků („příznaků“), které však (právě) nevznikají izolovaně, nezávisle na biologické bázi; vzájemná a dvoustranná etiologie přitom není vyloučena. Již kolem roku 1913 předpokládá Rilke ve svém těle „něco chorobného“: „*Jsem jenom poselství smrti a prachu.*“ Byla to právě *morbidity* tohoto druhu, která Lou znechutila natolik, že si napsala do deníku: „*Musi pryč, za každou cenu!*“ a také se krátce nato s Rilkem rozešla... Z této perspektivy je dost výmluvný i Rilkův „*viník skrytý v krvi*“, o němž čteme v *Elegiích*, a právě „on“! „*Nepochybuji, že jsem nemocen,*“ napíše r. 1914. Mnohé z *Elegií*, zvláště *Desátá*, i cyklus *Sonetů Orfeovi* jsou svým způsobem (nevědomou) přípravou na smrt – ovšem nikoli výlučně a pouze jí! Skutečností zůstává, že příval sonetů (očekával ovšem elegie) spustila zpráva o smrti devatenáctileté dívky (dcery jedné z jeho četných přítelkyň), kterou vlastně ani neznal – tím zřetelněji však tato postava vystoupí v rovině „čistého“ symbolu: jako „mrtvá anima“! Právě „anima“ („duše“ a „partnerský archetyp“) tvoří jeden z centrálních zdrojů mužské vitality; částečně „ochrnutí“ v heterosexuálních vztazích může být i projekcí ascendance a vzdance, touhy a ochablosti promítané přímo do života... Navíc se zdá, že Rilkovo odloučení od manželky (a každé ženy, kterou miloval) kopíruje vztah jeho rodičů: dokud bude podléhat těm, kteří ho milují (a kteří mu vštíplí tento vzor), neuvidí „tvář neznámé milenký“... Důsledkem nadměrně exponované animy je nestálost vztahu k ženám: archetypová anima je „asociální“, jak píše



Jung, chce mít svého nositele „jen pro sebe“, což dokáže destrukcí reálných vztahů; fascinací zjevení „mrtvé animy“ („smrt“ chápal Rilke jako „druhou stranu téže látky“) nasedá i na tuto hlubinnou skutečnost... Že se nevyčerpá choroba („unheilbare Entwicklung“) projeví ve specifické symbolice snů a vizí, o tom píše dost přesvědčivě (právě) C. G. Jung... Jen v této („somatické“) perspektivě se stává *sdostatek* srozumitelným XX. sonet první části *Sonetů Orfeovi*, jehož tématem je vzpomínka z Ruska... „Kůň“ („*das Pferd*“), který běží s pouty na předních nohách, na nichž vleče ze země vyrvaný kolík („*an der vorderen Fessel den Pflock*“), s pouty, jež mu brání v klusu („*bei dem grob gehemmten Galopp*“), mluví plně až tehdy, uvědomíme-li si, že „kůň“ představuje symbol vitálního jádra osobnosti, bio-self... Pouta, ztížený běh a odsouzenost zvířete (tedy: animality člověka) být samo na nočních lukách („*um die Nacht auf den Wiesen allein zu sein*“) tu mluví smutnou řečí nevyčerpitelné choroby, stejně jako vzpouzející se „prameny hřebčí krve“ („*Wie sprangen die Quellen des Rossebluts*“)... „Kruh báje“ („boží“ báje: „*dein Sagenkreis*“) byl uzavřen v tomto obraze, v tomto hřebci („*in ihm geschlossen*“; zvýraznil R. M. R.).<sup>5</sup> Řekl-li Rilke už kdysi, že „smrt je oním plodem, kolem něž všechno krouží“, překračuje to existentní rovinu bytí, a překračuje ji „směrem dolů“, k biologičnu! Všichni Rilkeovi diagnostici (a tím spíše pseudodiagnostici) uvažovali ve schématu psyché – soma... Že by příčinná souvislost mohla být i opačná (tedy somatopsychická), nenapadlo tehdy nikoho; tak ochromení ruky i zánět ústní dutiny mohou být čteny jako tělové znaky upozorňující na to, že psychologická (samo)léčba prostřednictvím slov je scestná... A tak až když Rilkeova choroba propukne naplno, ukáží se jeho výroky v jiném světle a je zvláštní, že rovnice Rilke = neurotik nedošla podstatných korekcí, částečně ani u precizního Pratera, který Rilkeovy fobie a obsese pečlivě odděluje od jeho *leukemie*, jejíž počátek nepředpokládá v příliš dávne minulosti, alespoň výslovně nikoli... Je však možné (a vzhledem k diagnostickým i léčebným metodám té doby *nelze* dávat lékařům viny), že choroba, o níž Prater v r. 1986 napíše, že je (stále) neléčitelná, propukala pomalu a pozvolna a že se dlouho ohlašovala v symptomech, především ve stavech tělesné únavy... Je „fobie z rakoviny“, již Rilke trpěl, za *dáňového* stavu věcí vůbec fobii? Platí o ní totéž co o jeho „hypochondrii“. To „poslední, co nesmí být za živého Boha vysloveno“, nemusí být nutné (jen) „psychická entita“. Také básníkové vyhledávání samoty („miluji“, tedy mohu „opustit“) se pak může jevit v poněkud jiném světle... Potřeboval být sám: aby si odpočinul; aby naplnil vzor odloučení; aby se připravoval na odloučení definitivní... V případě Rilkeovy únavy je docela dobře možný psychický i somatický původ; jejich vzájemný vztah však už nikdy nezjistíme.<sup>6</sup> Téměř se nechce věřit, že Rilke (který už roku 1913 připadá Heleně von Nostitz „*šedivý a vyhaslý*“) byl tak úporně interpretován jako „čistý“ neurotik... Rilke však dělá („jen“) to, že oslavuje bytí in articulo mortis; poslední verš tercetu, jehož první dva verše čtete v záhlaví této recenze, zní: „*Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.*“ Tím vším nechci ani v nejmenším redukovat Rilkeovy vrcholné knihy na jejich neduchovní a neliterární předpoklady, jako nechci na druhé straně přeceňovat jeho „rabiátské antikřesťanství“, jak se sám o sobě vyjádřil, ani jeho explicitní teorie smrti... Zdůrazňuji tyto věci především proto, že se tím – nehledě k nutné opatrnosti při určování hlubinných motivů umělecké tvorby – obraz Rainera Marii Rilka dost podstatným způsobem mění. To, co na první pohled vypadá jako egocentrismus a vypočítavost, mohlo být (i? především?) hledáním *modu vivendi* nemocného tvůrce, jemuž nikdy nikdo nevěřil, že je vážně nemocen, a jehož fyzická smrt byla jeho okolím redukována na literární symbol... Podsvětí Orfeovo je podsvětím těla.

## Poznámky:

<sup>1</sup> Donald A. Prater: *Jak znející sklo*. Z anglického originálu *A Ringing Glass*, vydaného Ox-

ford University Press 1986, přeložila Alena Bláhová. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1999, vydáno 2000.

<sup>2</sup> Praterova kniha je (jednoduše řečeno) precizní: propořčené, kompozici jednotlivých kapitol, důrazem i nevtíravostí vlastních názorů, v neposlední řadě pak *literárně*, svým kondenzovaným, přehledným, silným a čistým jazykem... Umím si představit, že při slabší schopnosti syntézy, než jakou ovládá tento autor, bylo možno napsat tisíc, nikoli („jen“) pět set stran Rilkeova životopisu... Ocenit musíme i jazyk překladatelky, a to nejen proto, že byla postavena před těžký úkol přeložit některé dosud nepřeložené Rilkeovy texty a básně nejen německé, ale i francouzské, nýbrž i (a především) proto, že překlad celé knihy je jazykově nevšedně čistý a téměř vzorový, jedním slovem krásný... To v dnešní nezodpovědné době, neuznávající žádnou „legislativu překladu“, naprosto není samozřejmé.

<sup>3</sup> Za pozornost stojí Rilkův vztah k válce, který odráží odlišné „ontologické“ postoje k tomuto „tématu“ – ontologické ve smyslu heideggerovského „*dasein*“... Těsně po vypovězení války se Rilke „*cítí zajedno se stádem*“, jak píše Prater; výrazem tohoto postoje je věta „*konečně nějaký bůh*“. Rilke, jehož *Pět zpěvů* na „vzdáleného a neuvěřitelného boha války“ v žádném případě není nacionalistickou poezií, z tohoto snu jednoty s masou brzy procitne: neuvěří pak ani Harrymu Kesslerovi, který mu na dovolence řekne, že fronta přináší i okamžiky, které jsou „*z lidského hlediska mnohem úchvatnější než cokoli z dřívějšího života*“. Rilke tím je „otřesen“, patrně i proto, že přítelovo sdělení vyjadřuje i jeho vlastní, potlačené pocity a postoje. Vysvětlit tento rozdíl v postojích nám umožní jungovská teorie nevědomí; je zřejmé, že ten první je reakcí *kollektivního* nevědomí, která „*nezná individualitu*“ a „*nezná smrt*“ (být „*zajedno se stádem*“ až k sebeobětování), zatímco druhý, pozdější postoj je reakcí *vědomí* a nevědomí osobního (které individualitu i smrt zná a chce první zachovat a druhému se vyhnout). Nejde tedy o jednoduchý rozpor jako takový, nýbrž o spor odlišných rovin *dasein*, bytí. Posoudit, nakolik jde o ontologický regres či progres, není jednoduché už proto, že reakce „*vědomí*“ nemusí být altruistická, což se zdá být i Rilkeovým případem...

<sup>4</sup> Praterova kniha je implicitní „obhajobou životopisů“, alespoň životopisů jistého typu velkých tvůrců, který je literární vědou. Že bez některých znalostí historického materiálu můžeme literární symboly interpretovat neadekvátně nebo přinejmenším neúplně, zdá se být mimo veškerou pochybnost; literárněvědný imanentismus, jako takový plně oprávněný, protože *neredukující* dílo na podmínky jeho vzniku, musí sám sebe transcendovat, aby se neproměnil v uzavřený a tím i rigidní znakový systém. Rilkův životopis pak mimo jiné podtrhuje skutečnost, na kterou jsem upozornil v souvislosti s Grušovým překladem *Duineser Ele-*

*gien* (Tvar č. 2/2000), že totiž *významově správný* je Eisnerův překlad *Duinské elegie* (nikoli Grušův *Elegie z Duina*, vedený patrně snahou po překladatelském odlišení), neboť Rilke je psal z větší části na Muzotu, nikoli na Duinu; „*Duinské*“ jsou *Elegie* svým duchem, nikoli původem. Překlad Rilkeovy poezie (ale i prózy: připomeňme nepfezožitelnou větu „*die Fliegen bestarben das Zimmer*“ ze *Zápisů Malta Lauridse Brigga!*) je tak závažným a těžkým úkolem, že bychom nové překlady měli motivovat spíše snahou po větší *přesnosti* (která je právě záležitostí *sémantickou*, již je i každý symbol a metafora) než snahou po originalitě a odlišení. Tím nechci tvrdit, že Eisnerův překlad je „lepší“ než Grušův... Oba však pro futuro zůstávají spíše významnými referenčními texty, které by měl budoucí překladatel zohledňovat a (nebojme se toho) i *využívat*, nikoli potlačovat, než vyřešením problému českého překladu...

<sup>5</sup> Václav Renč přeložil Rilkeovo „*an der vorderen Fessel den Pflock*“ jako „*na uzdě vlekl svůj kůň*“ (in: Rainer Maria Rilke, „*A na ochozech smrti jsi viděl stát*, Praha 1990). To je nejen překladatelská nepřesnost, ale přímo dezinterpretace: „*die Fessel*“ nemůže být v žádném případě přeloženo jako „*uzda*“! Rozdíl je zřejmý už v rovině čistého fonému: svobodně pádící kůň (s vytrženým kolíkem na uzdě) vers. kůň se spoutanýma předníma nohama (vytržený kolík je přivázan k poutům)! Celé kulturní pozadí Ruska, na něž tu Rilke po více než dvaceti letech (sic!) vzpomíná, je tu setřeno: Rusové nechávali koně přes noc se spoutanýma nohama na louce, aby se vykoukali v rose a měli krásnou srst... Nehledě k tomu je Renčův překlad verše „*bei dem grob gehemmten Galopp*“, který zní: „*jak hrubě strhli ho zpět*“, nejen gramaticky a významově nepřesný, ale přímo *nemotivovaný*. Jako významově porušené vidím i verše: „*dein Sagenkreis / war in ihm geschlossen*“, jež Renč přeložil „*měl v sobě řád / tvých bájí*“; „*dein*“ („*svých*“) se tu vztahuje k bohu. „*Řád*“ a „*kruh*“ jsou výrazy, které denotují odlišné významy a mají i odlišné konotace, když nepřímě- řeně posunutý se mi zdá i dynamismus celé věci: „*kůň*“ v sobě nemá jakýsi „*řád bájí*“ v jednoduchém smyslu, nýbrž „*kruh*“, který existuje zároveň mimo něj a který se v něm (a právě v něm jako symbolu!) spojuje: toto „*spojení*“ však představuje „*podvázanou*“, nikoli „*svobodnou*“ vitalitu... Bylo by jistě zajímavé uvažovat o hermeneutice takových významových posunů, které mohou vycházet z odlišného ideového světa překladatele, což je fenomén, který je v překladatelské teorii málo zohledňován, pokud vůbec.

<sup>6</sup> Rilkův způsob života, doprovázený nejrůznějšími příznaky, ať už tělesnými nebo psychickými, můžeme „čist“ různými způsoby a v různých „*rovinách*“, tzn. interpretovat je: A) čistě psychicky, B) psychosomaticky nebo C) somatopsychicky. Uvedme příklady: ad A) Rilke miluje matku. Popírá to,

protože jeho láska obsahuje incestní nárok. Píše jí krásné dopisy (distance a sublimace), když se s ní však setká, pociťuje znechucení (popření nebo prozření). Má přelétavý vztah k ženám, protože v ženách hledá matku a sexuální naplnění vede k pocitům viny. Samota je potom trest a celibát, který je vzhledem k síle hlubinného nároku vždy porušován. Zahrmeme-li do tohoto hypotetického významového pole postavu otce, je „*celibát*“ realizací nevědomého vzorce, jehož původ je ve vztahu rodičů; trest je pak i trestem za „*Todeswunsch an den Vater*“. Určitou psychickou rovnováhu tak Rilke najde až v (ontogenetické) involuci, kdy píše své vrcholné knihy. Nemoc přerušuje jeho dílo v okamžiku, kdy se autorsky ocitá na vrcholu. Ad B) může jít a) o konverzní neurozu. Potlačené konflikty se projevují tělesnými symptomy, které mohou být čteny symbolicky; u Rilke to bylo např. ochrnutí ruky a otoky úst a hlitanu. U konverzní neurozy je nutné zdůraznit skutečnost, že *může přejít v tělesnou chorobu*. „*Viník ukrytý v krvi*“ („*Eines ist, die Geliebte zu singen. Ein anderes, wehe, / jenen verborgenen schuldigen Flußgott des Bluts.*“ V překladu P. Eisnera: „*Jedno je milenkou zpívat. Jiné však, běda, / jej, jenž ukryt a vinen, jej, boha říčního krve.*“) může pak být verbální projekcí incestní viny (Blutschande, krvesmilství), která vyústí do tělesného postižení v symbolicky odpovídající oblasti těla. Platnost A) přitom není vyloučena. Může však také jít b) o vegetativní dystonii (psychovegetativní syndrom vyčerpanosti). Podle M. Fürstové se projevuje jako malátnost, navítnost, neschopnost soustředění, bojácnost, výkyvy nálad, bolesti hlavy, poruchy spánku, zrychlení tepu, žaludeční potíže, průjmů, poruchy potence; téměř všechny tyto příznaky u Rilke najdeme. Hnis ve stolicích i to, že lehce podléhal virovým infekcím, však ukazují k oslabení tělesné konstituce, když spolupůsobení B) není vyloučeno. Rilkeova přelétavost ve vztazích, jejich někdy překvapivá sublimace do ryze duchovní podoby, manželství „*na dálku*“ i jeho vytrvalé vyhledávání samoty napovídá na poslední ze symptomů, které uvádí Fürstová. Neschopnost soustředění si Rilke zdůvodňuje vnějšími podmínkami, nesoustředěnost však u něj nabývá až invazivní povahy, což vidíme zejména u ambiciózního, hyperaktivního a rozčekaného Rilke v adolescenci; také touha cestovat může být chápána z těchto kořenů. Konečně je tu možnost ad C), kterou ve vši stručnosti navrhuji v přítomné recenzi, že totiž etiologie Rilkeových příznaků může být somatopsychická (ne psychosomatická). B) (nevykládající A) přitom není vyloučeno: Rilkeova leukemie může být důsledkem konverze, většina příznaků, centrováných kolem náporů únavy, by však plynula ze somatického onemocnění. Možnost, že jde *primárně* o tělesné onemocnění, které se projevuje v úzkostech a symbolech, však vyloučena není... Proti tomu hovoří snad až příliš dlouhé období Rilkeovy únavnosti, avšak – kdo to dnes rozsoudí? Snad nějaký bůh, snad lékař...



Právo 8. 3. jako by přetékalo fenoménem primadonství. Salonu vedl text Blumfelda 2001 nazvaný Talkshow, který znamenitě parodoval právě televizní pořady tohoto typu. V takových figurují primadony na místech nejen účinkujících, zpívajících, ale i v rolích moderátorů, pochopitelně. Další primadonu připomínala ukázka na s. 3 Salonu, kde je otištěn úryvek z prózy Vladimira Nabokova. Tento nevšední stylist nesporně byl zároveň primadonou prvního řádu. Rozhovor s mladým a talentovaným básníkem Milanem Šedivým na straně následující opět vyzdvihuje efekt primadony včetně výmluvné fotografie a duchaplného titulku operujícího se jménem dávno mrtvé primadony Rimbouda. Nedosti na tom. V zahraničněpolitickém zpravodajství listu vyskakuje článek s další primadonou, čerstvým izraelským premiérem Šaronem, který je nesporně primadonovitější nežli tucet dalších srovnatelných i nesrovnatelných premiérů. Ve sportovních článečkách o primadony nikdy nouze není, ale tentokrát jednu primadonu kvůli jejím finančním požadavkům čeká důležitá změna. Titulek napovídá: *NHL mluví o Jágrově odchodu*.

Na straně 8 – ach bože, nebere to konce – král všech primadon! Titulek: *Michael Jackson navrhl chartu dětských práv. Strana devět, recenze na nový film režiséra Petra Václava. Co to má společného s primadonstvím? Inu, viděl jsem příslušnou Jednadvacítka na ČT 2, kam pana umělce pozval moderátor Dědič. Začínám mít pocit,*

že se mezi všemi primadonami brzo utopím!

Jak mě ale napadlo rozepsat se o primadonách? Co bylo tím bezprostředním impulzem? Právo snad? Nikoliv. Psal jsem si deníkový zápis a nepříliš osobitě uvažoval o tom, že takový Hanč byl na sebe přitvářen, nikdy by nedopustil, aby se sám před sebou předváděl při tvorbě deníkového zápisu. Že jsem tedy primadona, to samozřejmě vím, svůj deníkový zápis jsem – protože se týkal sexuálních otázek – hodnotil zrovna tak maličko štítivě jako s jistým zalíbením, ale abych se vyděsil, kolik primadon je také v okolním světě a dokonce, abych tak řekl, aktuálně mediálně k dispozici, k tomu mě ponoukl Blumfeldův text a fotografie Nabokova a Šedivého. Pak už se přidali Jágr se Šaronem a po konzumaci masky krále popu doprovázen na fotografii dokonce nefalšovaným rabínem jsem usoudil, že tohle je neobyčejný den. Nevím, mohu-li pocít z řetězové reakce rojících se primadon jungovskými nazvat zrovna synchronitou, ale při vzpomínce na Pluháčkův článek o zániku básnických Bitův a na Kuběnovu reakci, které před časem rovněž otisklo Právo, jsem stále zmatenější. Byl to ostatně právě Martin Reiner-Pluháček, který přímo použil označení primadona, aniž mohl tušit, že v čísle 8. 3. následujícího ročníku Práva dojde k takové explozi!

Možná by teď správně měl následovat pokus o vysvětlení výše uvedených jevů. Ale

Blumfeldův text naznačuje, že pokoušet se cokoli vysvětlit je v mediálním prostředí naprosto zbytečné. Jistě, postmoderní svět, dnes už trochu obstarožní termín, se má vyznačovat právě tím, že v něm jeví probíhají paralelně (jako v tom Václavově snímku), aniž existuje uspokojivé vysvětlení, proč mají ty důsledky, jaké mají, případně proč je nemají, proč všechno opanovalo trochu děsivé mínění, nemožnost shodnout se, dokonce domluvit se, dokonce reagovat na pokládané otázky trochu vstřícně, což pan režisér ve zmíněné Jednadvacítce také krásně doložil. Dávno bychom měli být zvyklí na to, že to tak v dnešním světě prostě nikoliv funguje, ale v pravém slova smyslu nefunguje.

Takže je logické tvrdit, že něco funguje jenom díky tomu, že nic nefunguje. A přece tento zvyk, tuto rezignaci někdy protrhne příliš nepřijemný nebo příliš nečekaný nápor čehosi, co má společný základ, společného jmenovatele, v tomto případě jev primadonství, jenž proniká – šířící se naprosto epidemicky jako slintavka a kulhavka – z primadon skutečných a velkých na primadony malé nebo dokonce neúmyslné, které však posednuty mediálním oparem a nálevem a jiskřením zdají se být primadonami menšími a neměně významnými. Může to být oněch Warholových patnáct minut slávy, může to být ale také něco jiného, nejen paralelního, ale skutečně již všude zažraného.

PETR HRBÁČ





Michal Bauer

Toyen, ilustrace ke knize L. Franka Milenci ve snách, 1937

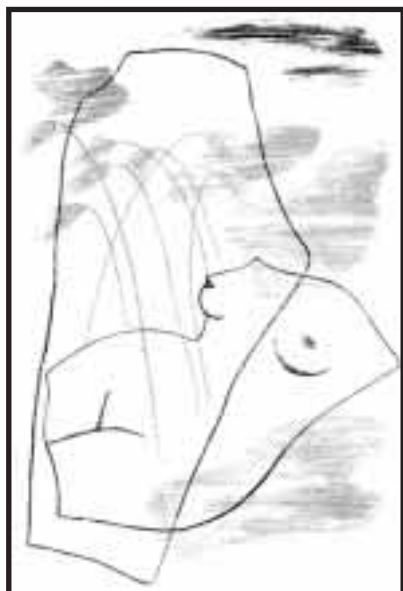
# Toyen aneb Surrealismus, toť slovem – Poesie



Toyen, ilustrace ke knize O. Wöhrlera Baldamus, 1933



Toyen, ilustrace ke knize R. Rollanda Petr a Lucie, 1932



Toyen, ilustrace ke knize J. Giona Hlasy země, 1933

U příležitosti loňské výstavy, věnované tvorbě jedné z našich nejznámějších a neuhraňivějších výtvarných umělkyní, byla vydána monografická publikace **Toyen**, jejímž autorem – za spolupráce Lenky Bydžovské – je **Karel Srp** (oba vytvořili též koncepci výstavy); knihu v roce 2000 vydaly společně nakladatelství *Argo* a *Galerie hlavního města Prahy*.

Publikace je připravena vskutku pečlivě, je to reprezentativní a skvostná kniha hodná významu Toyen nejen v českém uměleckém kontextu. České prostředí se tak pokouší – stejně jako dalšími pracemi, publikovanými především v posledním desetiletí, zhusta se ovšem jedná o starší texty, teprve nyní u nás oficiálně otiskované – zmírnit rozdíl oproti tomu, jaký prostor byl a je tvorbě Toyen vymezován na Západě. Karel Srp, soustřeďující se na českou avantgardu a jejím prostřednictvím vstupující rovněž do evropského kontextu, je jistě z nejpilnějších a nejinformovanějších autorů, který se (nejen) Toyen věnuje. Pokouší se postihnout imaginativní svět této výtvarnice v celkovém vývoji, upozorňuje na charakteristiky její tvorby, na zvláštnosti a typické postupy či motivy, jež Toyen využívala: tímto postihováním potom dokáže vyjít z domácí umělecké tradice (např. poetické, nabízí se též možnost vazby na umění dekadentů či německých umělců na našem území – srov. symbiotické představy lidí a zvířat, v literatuře i výtvarném umění: kupř. kresba Alfreda Kubina *Rêve du serpent*, kde ženské tělo se zvýrazněnými hýžděmi a pohlavím přechází do zvířecích tlap a hlavy), ale hledá i vztah k malířům nebo básníkům především francouzským.

Srp zmiňuje cizojazyčnou literaturu týkající se Toyen. Částečné doplnění: z těch publikací, jež mám nyní ve své knihovně, a tedy po ruce, připomínám třeba pro pařížskou *Editions Cercle d'Art* v Československu vytištěnou knihu *Le dessin surréaliste* (1979; text napsal František Šmejkal), v níž jsou reprodukovány tři obrazy Toyen z let 1933 až 1946 (Srp tuto knihu – s vročením 1974, kde je copyright pražské *Artie* – zmiňuje v oddílu *Bibliografie*, ostatní, jež uvádím, nikoli, nepřipomněl však ony reprodukcce, ačkoli to jinde činí). Toyen je několikrát jmenována také v publikaci Marcela Jeana (spolupracoval s ním Arpad Mezei) *Histoire de la Peinture surréaliste* (*Éditions du Seuil*, Paříž 1959). Sedm výtvarných děl Toyen z let 1934 až 1960 je reprodukováno ve velkém, více než pětistruánkovém katalogu *André Breton* (*Éditions du Centre Pompidou*, Paříž 1991), doprovázejícím výstavu věnovanou tomuto francouzskému umělci, která se konala v Centre Georges Pompidou od 25. dubna do 26. srpna 1991; na této akci bylo vystaveno osm děl Toyen. Reprodukce obrazů Toyen najdeme též v dalším rozsáhlém katalogu (má přes 570 stran) z výstavy v Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, která probíhala od 20. února do 25. května 1997: *Annés 30 en Europe. Le temps menaçant 1929–1939* (*Éditions des musées de la Ville de Paris et Flammarion*, Paříž 1997). Kapitolku o české avantgardě, nazvanou *Du poétisme au surréalisme. L'art en Tchécoslovaquie* (je na stranách 97–100), napsala Jana Claverie. Obrazový doprovod tohoto textu tvoří zejména díla Jindřicha Štyrského; Toyen je zastoupena reprodukcí známé obálky k Bretonově knize *Spojitá národy* (z roku 1934). Nadto je v závěrečném abecedním přehledu, kromě jiných českých avantgardních umělců, zmínka též o Toyen. Její tři obrazy z let 1934 až 1937 jsou v katalogu rovněž reprodukovány; autorčino jméno zde zní Maria Cerminova Toyen. (Pokud jde o jméno Toyen, slyšel jsem ve Francii také pro Čecha nezvyklou francouzskou výslovnost tohoto jména – „tuajen“.)

Jistě ne náhodou jsou tyto obrazy zařazeny za reprodukce děl René Magritta a Victora Braunera. Stranou snad nemusela zůstat ani publikace *Les surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action* (1. vydání *Gallimard*, Paříž 1991, mám k dispozici 2. vydání z roku 1994), jejímž autorem je Jean-Luc Rispail (za spolupráce Christiana Bieta a Jean-Paula Brighelliho); stručný monografický sloupek o Toyen a reproduk-

ce jejího obrazu *Předjaří 1945* je na straně 123 druhého vydání knihy.

Relativně rozsáhlé je heslo Toyen ve slovníku *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*. Tento slovník připravil autorský kolektiv, v jehož čele byli Adam Biro a René Passeron. Hojně jsou zde zastoupeni představitelé české avantgardy, o relativní rozsáhlosti hesla Toyen píše v souvislosti s hesly dalších českých umělců; u jména Toyen jsou na stranách 404–406 reprodukována tři její výtvarná díla; kromě toho je zde otištěna fotografie Toyen z roku 1954, na níž se nacházejí ještě Simon Hantaí, Judith Reigl a Sophie Babet (fotografie je z archivu pařížské galerie Le Triskèle). Publikace vyšla v řadě velkých slovníků *Presses Universitaires de France* v roce 1982. O Toyen se zde mimo jiné píše: „V roce 1923 se stává členkou »Devětsílu« a v letech 1925 až 1929 T. žije se Štyrským v Paříži; roku 1934 se T. objevuje mezi zakladateli »Skupiny surrealistů v Československu«, roku 1947 odjíždí s J. Heislerem do Paříže, kde se navždy usadila a stává se členkou skupiny surr. (...) Ke konci tohoto roku (1925 – pozn. M. B.) odjíždí se Štyrským do Paříže a tam dokončují nový styl, který označují termínem »artificialismus« a jímž předstihují četné prvky pozdější lyrické abstrakce. Její obrazy sestávají z křehkých pavučinových křivek, ztlumeného polosvitu a ze záclon kouře, které jsou v následujících letech nahrazeny nezpracovanou hmotou, těžkou, rozvrženou nepravidelně po celé strukturní ploše, obrazy jsou konkretizovány pouze metaforickým názvem. Na začátku 30. let začínají vycházet z rovné barevné struktury, nahodilý struktury, z plastických novotvarů a ze záhadných věcí (lastury, vejce, kamenný blok, krystal, oční bulvy, provazy, lana atd.), spočívajících volně nebo vznášejících se v prohlubujícím se prostoru. Tímto obdobím imaginativní krajiny končí vývojová cesta artificialismu a pokračuje směrem k surrealismu. V jejich prvních surrealistických dílech nacházíme na jedné straně věci neurčitě definované, se silným smyslovým podtextem (larvy, přizraky), na druhé straně věci reálné, které svým začleněním do nereálného prostředí získaly nový symbolický význam (Zbytky noci). Ve 2. polovině 30. let mluvíme o nové konkretizaci obrazu, která obdařuje její nové preludy realismem a hrozou pravdivostí. Ve zničujících představách cyklu kreseb *Přizraky* pouště (1937) se poprvé projeví její agresivní představivost, z níž násilí a zároveň tíživé zoufalství konkurují ještě rozvoji děl z válečného období, která byla provedena působivou technikou magického realismu. Cyklus kreseb *Střelnice* (1940) a *Schovej se, válko* (1944) vyvolávají hrůzy druhé světové katastrofy, ve světě zničeném válkou, ve světě opuštěných věcí, prázdných sklepů, obludných koster. V Paříži T. ještě určitou dobu rozvíjela metodu magického realismu, kterou opustila až na začátku 50. let v nostalgickém cyklu štítů pražských domů, jehož výsledkem byl kouzelný symbolický efekt. Potom se T. ponořila do hlubokého prostředí noci, matoucího prostředí snů, halucinací a prchavých představ, které se odrážely v obrazech fascinujících téměř nedokonalou strukturou a možným erotickým nábojem. V 60. letech znovu konkretizuje svou představu v záhadných obrazech se smyslnou zvířecí symbolikou. Současně se ve zvýšené míře věnuje koláži, grafice a ilustraci knih svých surrealistických přátel (Péret, Duprey, Ivšic, A. Le Brunn).“

Autor tohoto hesla František Šmejkal shrnul stručně vývoj výtvarného díla Toyen; jeho pojetí má velmi blízko k dnešnímu výkladu Karla Srpa. Když už jsem u Františka Šmejkala: v oddílu *Bibliografie*, který vypracovali Polana Bregantová a Karel Srp, je správně uvedena Šmejkalova studie z 10. čísla časopisu *Phases* ze září 1965, avšak chybně (jako *Phase*) je uveden jak název tohoto periodika, tak není zcela přesný ani název studie – správně patří *Surréalisme et peinture imaginative en Tchécoslovaquie*, nikoli „imaginaire“.

Snad neměla být opomenuta kniha *Aniž by nastal viditelný pohyb* (vyšla v roce 1977 v nakladatelství *Sixty-Eight Publishers*),



kteřá je souborem díla Jindřicha Heislera; k vydání ji připravila Věra Linhartová, jež je rovněž autorkou stati o Heislerovi, kde je mimo jiné řeč i o Toyen. Je zde též přetištěn společný titul obou umělců *Z kasemat spánku*. Snad bylo možno zmínit v bibliografickém oddílu také antologii textů Miroslava Lamače *Myšlenky moderních malířů* z roku 1989.

Srp podrobně, v podstatě chronologicky, prochází tvorbou české výtvarnice a interpretuje její jednotlivé artefakty. Činí to se značnou erudicí – jeho orientace v evropské avantgardě je vskutku obdivuhodná –, jež se týká též komparativních postupů, prostřednictvím nichž srovnává umělecké výtvořiny Toyen s dalšími českými výtvarnými i slovesnými umělci a také s tvorbou zahraničních umělců, především výtvarných. Srp např. zmiňuje obraz *Le Domaine d'Arnheim* René Magritta z roku 1938 a obraz, resp. kresbu Toyen *Nebezpečná hodina* z roku 1942. Stejně tak by mohl být jistě zmíněn Magrittin obraz *Le Présent* z roku 1938. Dále nahrazení očí a úst stydkými pysky a ochlupením (Srp označuje stydké pysky jako vagínu – srov. str. 90 a 97) na kresbě Toyen z roku 1931 snad může evokovat třeba Magrittin obraz *Le Viol*, ten je ovšem z roku 1934 (resp. 1948): místo očí Magritte nakreslil ženská ňadra s výraznými bradavkami a místo úst Venušin pahorek (podobný motiv je i na Magrittině nedatované kresbě *La Connaissance naturelle*). Disproporce mezi velikým nahým či částečně oděným ženským tělem a miniaturní oblečenou mužskou postavou lze najít na *Třech tanečnicích* od Toyen (1925) i na Magrittině obraze *La Géante* (1929–30). Toyen se v určitém období své tvorby dostala k zachycování šatů, které vytvářejí siluetu ženského těla, avšak tělo zde chybí – nejslavnější z tohoto typu je patrně její obraz *Spící* (1937 – je mimochodem na nádherném přebalu Srpovy monografie); Magritte vytvořil také několik obrazů, kde prázdné šaty mají představovat ženské tělo, což je navíc zdůrazněno tím, že Magritte obdařil prázdné šaty, visící na ramínku ve skříni, ňadry a opět Venušíným pahorkem (*En Hommage à Mack Sennett*, 1937, *La Philosophie dans le boudoir*, 1966). Nepřítomnost tváře na postavách najdeme rovněž u obou výtvarníků: u Magritta např. na obraze *Les Amants* (1928), u Toyen zase *Po představení* (1943). A tak lze pokračovat dále, třeba s motivem očí (u Magritta obraz *Le Faux-miroir*, 1935), symbióza člověka a zvířete (Magrittin obraz *L'Invention collective*, 1934), prolínání zvířecího a rostlinného světa (*La Saveur des larmes*, 1948, u Magritta), motivem klece atd. Vazeb by se jistě našlo více, např. s tvorbou Maxe Ernsta, namátkou nabízím k úvaze jeho koláže a obrazy *La puberté proche* ou *Les pléiades* (1921), *L'elephant Celebes* (1921) či *L'habillement de l'épousée* (1939), na nichž jsou zobrazeny ženské postavy bez tváří, nebo člověk-rostlina *Figure humaine* (1931). A tak by bylo možno pokračovat dále o vazbách mezi tvorbou Toyen a jiných umělců.

Toyen měla blízko ke slovesnému umění, vlastně je básnířkou plátna. Známa je její spolupráce s básníky, kteří leckdy pojmenovávali její obrazy a kresby. Podílela se, někdy se Štyrským, jindy sama, na ilustracích některých knih či alespoň básní časopisecky otištěných. To se týká jejího působení v Československu i ve Francii. Patrně nejznámější je společná tvorba Toyen a Jindřicha Heislera, kteří u nás přišli s realizovanými básněmi; tuto metodu potom „znovuobjevoval“, v poněkud odlišné podobě, Jiří Kolář. Snad lze také říci, že některé motivy, třeba moře a všeho s ním souvisejícího (přístav, loď, lastury, mořské ryby atd.), najdeme i v poezii a proze českých surrealistů, hojně se motiv moře objevuje např. u Zdeňka Lorence, a to i ve 40. a 50. letech, nebo u Otty Mizery, který má v básni, jež má název *Voníte kořením, řekl jí ráno. Večer zas konvalinkami*, verše: „*Rozhazujeme plně hrstě rýže / námořníkům s břichy raků.*“ (Ad vocem prvního verše: Toyen má obraz s rýžovým polem.)

Podnětná je četba Srpových interpretací zvláště v souvislosti s výklady stejných ob-

razů jinými receptory. Tak třeba Nadia Choucha uvádí v knize *Surrealismus a magie* (česky *Volvox globator*, Praha 1994, původně 1991) o obraze *Po představení*, že na něm Toyen „*zobrazuje ženu, visící hlavou dolů; její oblečení jí zakrývá hlavu a vedle ní umístěná plácačka navozuje atmosféru erotického násilí. Toyen věřila v revoluční potenciál de Sadvých myšlenek a na sexuální odchylky nahlížela jako na přístupovou cestu k odvrácené straně života.*“ Srp naopak od erotické symboliky odstupuje (v poznámce uvádí odkaz na jinou literaturu, která erotičtěji vidí v zobrazení pootevřeného papírového pytlíku, nikoli v plácačce na mouchy jako masochistického nástroje) a vykládá obraz zcela odlišně: „*Ženská postava visí na hrazdě nohama vzhůru. Předvádí výrazné tělesné vzepětí, salto, kontrastující s všedností papírového pytlíku a opřené plácačky na mouchy. Zdánlivě snová konstelace, vytvářející ze tří individuálních prvků silný emotivní celek, spojuje sváteční a každodenní, přízračné a triviální.*“ (str. 167) Každý z interpretů hájí své vidění: Choucha píše knihu o vztahu surrealismu a magie, do níž řadí i rozličné erotické techniky, „*erotickou emocionalitu*“, jak říká. Bude tedy vidět v plácačce na mouchy vliv de Sada a (sado)masochistický nástroj. Srp inklinuje spíše k snovosti a v rámci české avantgardní tradice bude preferovat tedy vztah všednosti, obyčejnosti, každodennosti a triviality na straně jedné a exkluzivity, exotičnosti, svátečnosti či přízračnosti na straně druhé.

Snad není od věci právě teď připomenout slova Karla Teiga z jeho proslovu na vernisáži Výstavy mezinárodního surrealismu dne 4. listopadu 1947 v Topičově salonu v Praze: „*Surrealismus, toť slovem – Poesie: poesie slov, obrazů, divadla a filmu, poesie života. Oba póly surrealistického malířství dneška, z nichž jeden, který má na této výstavě převahu, se blíží tak zv. abstraktní malbě, a druhý, jež bychom nazvali magickým realismem, snaží se podat naturalisticko-realistickou reprodukci fantasijských představ (Ernst, Tanguy, Toyen a j.), liší se jak od abstraktivismu, tak od realismu tím, že vyvěrají z nehlubšího zdroje poesie, totiž z psychického automatismu. Ve věrném zpodobení světa imaginace jde o automatismus vise, v abstraktním obraze jde o automatismus vytváření. Mezi uměleckými směry, které vstoupily na scénu našeho století, je surrealismus Kolum-*

*bem kontinentu básně, jako byl kubismus Kolumbem kontinentu formy. Je-li kubismus podstatným poznáním a poznanou podstatou výtvarnosti, je surrealismus podstatným poznáním a poznanou podstatou poesie.*“ (Cituji z časopisu *Mladé archy* 4, 1948, č. 1, kde byl Teigův proslov otištěn na stranách 74–80.) Srp tedy nabízí při interpretaci obrazu *Po představení* vztah mezi snem a realitou, tedy pojetí bližší domá-

cí tradici, jde cestou permanentního napětí v části českého umění mezi racionalitou a iracionalitou, mezi realitou a fikcí, skutečností a snem.

Srpova monografie Toyen je výjimečnou publikací, jak si to ostatně tato umělkyně zaslouží. Jestliže ohlas, který výstava Toyen vloni vzbudila, byl impozantní, potom Srpova kniha si zaslouží pozornost obdobnou.



Toyen, ilustrace ke knize L. Franka Milenci ve snách, 1937

## Aloise Burdy

Ze čtenářského deníku

**Jiří Drašnar:  
Noc na Pláži  
Host, Brno 2001**

Tož tak moc jsem se těšil, že začne fotbalová liga, celý natřesený jsem na to byl, a včil, když začala, tak Staré Město, ten Synot hraje skoro tak blbo jak Slávia, furt prohrávají, ani kúkat se na to nedá. Až tuto nedělu se na to nemohl kúkat ani sám Pánbů a spustil takovou búrku, že až krupy padaly a po dvaceti minutách bylo po fotbale.

Tož tedy radši rovnou k tej literatuře, tedy k tej knížce, co o ní chcu psát.. Přesněji řečeno, já o něj nechcu psát, ale když už jsem ju přečtl a nic jiného jsem nepřečtl... však ono by to vypadalo divně, kdyby tu v tom Tvaru bylo naráz prázdné místo, jako že mňa už nic nenapadá. Ostatně, když už si ta moja, jako Růžena, zvykla na ty prachy, co z toho sú, tak je těžké přestat, zvlášť včil, co si minule přečtla o Ittušce a je celá nachuřená a s Jurú se na mňa kúkajú jak dva čerti. Tož tedy píšu.

Trampota je v tom, že sice mosím psát a tvářit se, jako by mňa po přečtení toho Drašnarova cosi múdrého napadlo, ale mňa

fakt nic nenapadlo. A také se vám mosím přiznat, že jsem toho Drašnarova vlastně ani nepřečtl, jen tak jsem ho prolístoval, když už Růžena trvala na tom, že mosím, a aj tak jsem ho měl dost. Ono je to na mňa takové všelijak až moc eksperimentální a prefabrikované jak ve fabrice. První polovicu tej knihy totiž dělajú takové různé obměny jako variácie na jedno jediné téma, na to, jak je jedna roba v noci sama u moře na pláži a jak by se to dalo napsat podle různých muštrů. Což o to, on ten Drašnar umí, ono je to vtipné, moc chytré a promyšlenované, jenže aby se to dalo číst, to zas moc né. Ponevadž stačí chvíla a je z toho děsná nuda. Jestli Vás - jako mňa - ve škole učili, že literatura je o tom, že se něco fajnového napíše neopakovatelným způsobem, tož to si tu moc neužijete, protože tady se stejná blbina vykládá na mnoho způsobů, pokaždé jinak, ale vlastně furt stejné.

Také v druhej polovici knížky sú nějaké Drašnarovy texty, ale na ty už jsem vůbec neměl sílu. Některé sú všelijak pomíchané pomocí kompjuera, jakože se například skrzevá něj dohromady do jednoho texta zmontujú náš pan předseda Klaus s tím gauernerem Marxem, nebo klasik Erben s nějakým Kolářem. Jiné texty prý zase vznikly jako nějaké umění meditace při pozorování vlastního těla, ale to fakt moc nechápu, já když pozoruji vlastní tělo, tož to mňa napadajú zcela jiné věci. Jura s Růženu pak tvrdijú, že nejlepší z toho sú ty cancy, které Drašnar jmenuje „verbální modely vědomí z hlediska pohybu ohniska pozornosti“. A sú z toho celí pryč a furt ho citujú, například jak objevil tajemství zpívající mysli: „*DOO 1 / SI 2 SO 2 / DOO 1 / SO 2 SO 4 SO 4 / LA 2 FA 2 / DOO 2 SO 4 MI 4 / SO*

*2 SO 2 / MI 1“* (- a tak ještě osm stejných řádků furt dál), nebo jak podle něho vypadá prázdná mysl: „*Áéíóú áéíóú áéíóú áéíóú áéíóú.*“ (Nutno zopakovat celkem 209x)

Ale abysem nevypadal jako barbar, já su zvyklý v každé knížce si najít něco pro sebe, nějaké to poučení, a tak aj z Drašnarova jsem si zapamatoval jednu múdrot, ale zkrátil jsem ju, neboť v knížce se opakuje za sebu 30krát: „*Nechť jsou všechny bytosti šťastné, nechť si vylíží prdel.*“

PS. Jak jsem minule psal o tej Praze, tak jsem pro samé dramatické umění a Ittušku zapomněl vám napsat, co sa mňa nejvíc lúbilo, a sice, jak jsem jezdit tím metrom a v každém vagoně visela na zdi nějaká básnička. Některé byly docela fajny, zvlášť ta s téma truchtýřama, jiné nic moc. Ale nejvíc se mi to lúbilo, když jsem jel na ministerstvo zdravotnictví, tak tam na jezdicích schodách v metru u toho mosta, co je socha Palackého, tak tam vám takových cedulí viselo aspoň padesát. No fúru prachů to moselo stát, co do toho ty Pražáci dali! A nejlepší vám na tom bylo, že na všech těch cedulích nebyly básničky, ale jenom nápis *POEZIE PRO CESTUJÍCÍ*, takže to mělo tu výhodu, že žádný cestující nemusel nic zkúmat a hned poznal, že to je poezie a že je pro něho, jednak si tam ke každé té ceduli mohl dodat vlastní básničku, takže je to vlastně taková básnická samoobsluha. Jen škoda, že ty schody jezdicjú tak rychle, než jsem si přeříkal Polámal se mraveneček, už mňa vyhodili nahoru. Ale aj tak si myslím, že bysme neměli litovat peněz a něco takového měli zařít aj v jiných městech, aj u nás v Hradištu, nebo na fotbalovém stadiónu, že aby se náš lid trochu kultivoval.





Rozhovor  
s Pavlem Řezníčkem

Foto Radim Kopáč

**Pavel Řezníček** (nar. 1942), básník a prozaik. Narodil se v Blansku, od sedmi let žil v Brně, kde vystudoval jedenáctiletou střední školu. Nástavbová studia na dvouleté Střední knihovnické škole v Brně nedokončil, od roku 1965 vystřídal řadu manuálních zaměstnání. Podílel se na činnosti brněnských literátů kolem demiurga Jana Nováka; v roce 1974 přesídlil do Prahy. V současné době pracuje jako podúředník na poště. P. Řezníček prvně publikoval v *Sešitech pro mladou literaturu* překlad textu Henriho Rousseaua *Návštěva na výstavě* (1967), v 70. a 80. letech publikoval v samizdatu a v zahraničí. Do oficiální literatury se vrátil na počátku 90. let. Vydal knihy básní *Kráter Resnik* a jiné básně (1990), *Tabákové vejce* (1992), *Plovací sval* (1995), *prózy Strop* (1991), *Vedro* (1993), *Zvířata* (1993), *Alexandr v tramvaji* (1994), *Cerf volant* (1995), *Holič a boty* (1997), *vzpomínkový triptych Hvězdy kvelbu* (1992, 1996, 1998) a *knihu povídek Zrcadlový pes* (1994). Je zastoupen v řadě antologií a sborníků, převážně zahraničních. *Román Strop vyšel ve francouzském* (1983) a *italském* (1985) překladu, *Zrcadlový pes byl přeložen do francouzštiny*.

**V literárních příručkách jste veden jako surrealista. Vaše poezie a především próza má ovšem daleko víc rovin: počínaje černou groteskou přes absurdní či dadaistickou polohu až k fantaskní poloze. Necítíte se nálepkou „surrealista“ svazovaný?**

Absolutně ne. Já se považuji za ortodoxního surrealistu. Jen mně to psaní občas ujíždí – zcela proti mé vůli. Text mě někam zavede, pak se vrátí do původního koryta a zas odbočí jinam. Jindy jde ovšem o mystifikace, záměrně matoucí texty. Třeba *Hvězdy kvelbu* jsem psal v podstatě realisticky. Ale proč ne? René Magritte, slavný surrealistický malíř, maloval za války pár let jako čistý impresionista a ze surrealistické skupiny ho za to také nevyloučili. Řada surrealistů napsala černé nebo groteskní romány.

**Surrealismus vychází z toho, co říkáte, jako náramně svobodný a benevolentní umělecký směr. Tak tomu ovšem v Bretonově skupině ve 20. a 30. letech minulého století rozhodně nebylo...**

Surrealistou je ten, kdo se jím deklaruje. Třeba Alena Nádvořníková píše verše, které občas jsou od surrealismu odlehle, stejně tak Eva Švankmajerová maluje obrazy zcela v duchu nové figurace, i legendární básník Karel Šebek je leckdy krutě realistický. Jenže všichni tři se cítí být vášnivými surrealisty – tak at jim jsou! Společně s Františkem Dryjem jsme právě dokončili antologii současného surrealismu a zařadili jsme do ní znovu jen ty autory, kteří se považují za surrealisty. Žádná omezující pravidla jsme si na nikoho nechystali. Teoreticky totiž můžeme vyštourat nějaký ten surrealistický okamžik v díle každého autora.

Dnešní pojetí surrealismu je oproti 20. a 30. létům minulého století určitě uvolněnější. Dávno vymizelo revoluční naladění, moment osudovosti, fenomén femme fatale. Už od poválečných let je český surrealismus blížší ulici, je civilnější, realističtější: jeho hrdinové sestoupili mezi obyčejný lid, jsou to ševci, řezníci, holiči – oni jsou ta nynější „monstra“.

**Jaká byla vaše cesta k surrealismu?**

Dlouhé roky jsem šíleně miloval humor Jaroslava Haška a Karla Poláčka. Snažil jsem se psát povídky v jejich duchu. Poezie mi tehdy připadala jako blbost. První rok na vojně, to bylo v jedenašedesátém a mně bylo devatenáct, jsem se dokonce zúčastnil armádní soutěže tvořivosti: napsal jsem několik satirických povídek z vojenského života a skončil druhý v celé Československé armádě! Jenže na vojně jsem také poznal Petra Krále, který mi půjčil francouzské vydání *Dějin surrealismu* od Mauricea Nadeaua. Celou vojnu jsem tu knihu nosil v plynové masce: moc jsem jí sice nerozuměl, francouzsky jsem uměl bídň, ale nějak jsem to nakonec přelouskal. Nadchlo mě to! Po vojně jsem se seznámil s *Moderními básnickými směry* Vítězslava Nezvala a přes něj jsem se dostal k francouzskému surrealismu: v brněnské univerzitní knihovně jsem objevil originální vydání desítek textů. Tehdy jsem nepracoval a z knihovnické školy, kam jsem rok docházel, mě vyrazili, takže jsem měl spoustu volného času. V pětadesátém roce jsem se rozhodl uspořádat v brněnském divadle Konvence večer surrealistické poezie. Jmenovalo se to podle bás-

ně Tristana Tzary *Ďáblův ocas je bicykl*. Vybral jsem ukázky z Nezvala, Bretonových *Spojitéch nádob* a tak podobně – a bylo narváno! Ohromná událost! Neznámý chlapec vystoupil na veřejnost! Jenže i když jsem měl kabelu narvanou knihami, hovno jsem tomu rozuměl. Ale nic jsem na sobě nedával znát. V první řadě ovšem seděl surrealistický malíř Václav Zykmond z někdejší Skupiny Ra a pořád se pochechtával mojí naivitě. Nakonec odešel. Ale moje cesta surrealismu byla nastoupena. Bylo mně třiaadvacet.

**Co jste dělal potom?**

Psal jsem a překládal. V brněnské knihovně jsem vystrachal knihu Henriho Rousseaua *Návštěva na výstavě*, postupně jsem ji přeložil a podsunul Petru Královi. Ten zajásal, okamžitě ji dal do rozhlasu a do *Sešitů pro mladou literaturu*. Hru taky zinscenovalo tehdy liberecké Studio Ypsilon. To jsem ovšem ještě nepsal surrealisticky, říkal jsem si: sloužit surrealismu – to ano, ale psát? Mě až do pětadvaceti drželi Hašek s Poláčkem. Zlomilo se to v šestašedesátém, kdy jsem napsal první surrealistické básně.

**Vnímáte poezii jako řemeslo, kterému je možné se vyučit, nebo jako „dar shůry“?**

Rozhodně jako řemeslo! Podívejte se třeba na Leoše Slaninu: třicet let psal neuvěřitelně grafomanské slátaniny a najednou – jeho poslední knížka (*Syn žabího krále* – pozn. aut.) je znamenitá poezie. U mě to je podobné: léta jsem psal, psal, psal. Teď už z toho občas i něco vyberu a vydám. Básník je ten, který vytrvá. Takže ano: vyučil jsem se básníkem. Ale člověk se může vyučit čímkoliv.

**S vaší prózou to ovšem nutně muselo být jiné: váš první román *Alexandr v tramvaji* totiž rozhodně není „grafo-manskou slátaninou“. Jak jste se dostal k próze?**

Když jsem se jako básník jakž takž vpsal na určitou úroveň, tedy zhruba po deseti letech, začal jsem ve svých verších nacházet zárodky zajímavých příběhů. Alexandra jsem rozvinul na základě obrazu, který mi uvízl v hlavě po přečtení jednoho výstřížku z protektorátních novin: chlap s žiletkou v botě řeže do nohou ženské, které jedou v tramvaji. *Strop* jsem napsal podle obrazu „močály pro slepce“. V básni se totiž člověk vysloví jen letmo, o motiv sotva zavadí. Kdežto próza nabízí ohromné možnosti: s motivem si můžete jak se patří pohrát, dokonale jej rozpitvat, pořádně procítit. Takhle „zneužívám“ své básně dodneška: když vidím, že některá má v sobě příběh, a chce se mi do toho, hned ji rozepíšu do románu! Když se mi do toho nechce, pokusím se alespoň o román v rámci jedné básně.

**Říkáte o básni „hned ji rozepíšu do románu“: postupujete u prózy výhradně metodou automatického psaní?**

Přesně tak. Teď, když sedím s vámi a měl bych napsat něco rukou, nevymyslím nic. Ale jakmile sednu ke stroji, jde to samo: vidím klávesy, bílý papír – a začíná se to ze mne hrnout. Kromě výchozího obrazu nemám žádný příběh, žádný koncept, nic. A nikdy jsem neměl. To psaní postupuje jako život, také nevíte, co bude pozítří. Stejně tak text po dopsání nikdy neupravuji. Snad jedinou výjimkou je kniha, kterou píšu teď, čtvrtý díl *Hvězd kvelbu*. Ale to není surrealismus a navíc: bude mi šedesát, stárnu a občas blbnu.

**Bavíme se o vašich prózách jako o románech. Je vůbec toto chrlení asociací a obrazů možné označovat za román?**

Asi není. Ale já nevím, jak to jinak nazvat. Ve francouzštině jsem sice našel odpovídající slovo – „récit“, jenže to nemá v češtině ekvivalent.

**Přesto, že píšete bez konceptu, vaše prózy nejsou bez děje: většinou na počátku stojí nějaká nevinná maličkost, která uvede do pohybu oslnivý rej událostí. To je případ třeba románu *Zvířata*. Myslíte, že to tak chodí i v skutečném životě?**

Asi ano. Van motýlích křídel v Peru může způsobit zemetřesení na Sicílii. Taková je praxe současného surrealismu, tvářit se naprosto nudně, všedně – ale najednou to bouchne. Jenže tohle už říkal Breton: nadrealita spočívá v realitě samotné a nikoliv nad ní nebo mimo ni.

**V románu *Vedro* je hlavní postavou vedro, které dobyvačně táhne krajem a týrá člověka. Je v tomto textu nějaká paralela s komunistickým režimem, za kterého *Vedro* vznikalo?**

Rozhodně ne. Moje psaní je absolutně apolitické. Politické texty nejsou literatura. Knihu jsem začal psát v červenci třiaosmdesátého roku, kdy bylo dlouhé týdny třicet pětáct set stupňů. A mně bylo takové vedro, že jsem začal zkoumat, co za tím může být: Kdo je ten vedro? Odkud přišel? Na základě tohoto motivu vznikl román.

**Všechny vaše prózy vznikaly v 70. a 80. letech, tehdy jste v Československu oficiálně nepublikoval. Ovšem intenzivně jste vycházel v zahraničí: ve Skandinávii, ve Francii, v Itálii, dokonce na Islandu. Jak se český spisovatel dostane na Island?**

To je jednoduché: surrealisté jsou jako mafie. Po celém světě existují skupiny, které spolu čile komunikují. Pro mne byl ohromným přínosem Pařížan Jimmy Gladiator, anarchista, ale zároveň středoškolský profesor, který začal v 70. letech s několika lidmi vydávat časopis *Melog*, což je pozpátku Golem – oni náramně milovali Prahu. *Meloga* sice časem vystřídal *Černá řehlačka*, tu zase *Kamufláž* – dodnes rádi mění názvy, aby neunavovali. A tenhle Jimmy Gladiator byl několikrát v Praze, bydlel u mě v Sinkulovce, jindy zas já u něj v Paříži, a především díky němu jsem se dostal do řady časopisů roztroušených po celém světě. Texty jsem si sám překládal od francouzštiny, Jimmy je po mně upravoval.

**Strop vyšel v roce 1983 v prestižním francouzském nakladatelství Gallimard. Jak jste se dostal k tomuto vydavateli?**

Román jsem poslal do Paříže Petru Královi, ten odnesl rukopis Milanu Kunderovi, který tehdy u *Gallimarda* pracoval – a on text přijal. Kundera napsal ke knize předmluvu a *Strop* vyšel ve Francii. Dva roky nato vyšel v italském překladu, ovšem už bez Kunderovy předmluvy. To bylo tak: volala mi redaktorka z Říma, že text vydá a jestli k němu může dát tu Kunderovu předmluvu. Mně tenkrát odposlouchávali telefon, takže jsem zamručel, že nevím a jestli může pár dní počkat, že jí napíšu. A ona to vzala jako odmítnutí. Doneslo se to samozřejmě ke Kunderovi, který je na mě dodnes naštvaný. Což mne mrzí.

**Zmínil jste váš překlad textu Henriho Rousseaua *Návštěva na výstavě*. Přeložil jste do češtiny i jiné autory?**

Překládal jsem svoji oblíbenou Joyce Mansourovou, napůl Egypťanku, napůl Francouzku, největší básnířku francouzské surrealistické skupiny. Mimo ni Benjamina Péreta, Georga Heneina, Ambroise Vollarda, Georgese Batailla – výhradně surrealisty. Knižně vyšel ovšem pouze Vollard – *Král Ubu ve válce*, před třemi roky v *Clina-menu*, ostatní překlady jsou roztroušené po časopisech. Nejvíce ukázek otiskly *Nové knihy*.

**V 90. letech minulého století jste vydával jen a jen staré texty, z nových věcí vyšla pouze próza *Holič a boty*. Píšete ještě?**

To víte, že píšu: jak už jsem řekl, mám rozepsaný čtvrtý díl *Hvězd kvelbu*, humoristický román ze života současné umělecké Prahy. Letos mi také mají vyjít dvě knížky poezie, průřez z druhé poloviny 90. let: *Atentát ve vaně* vyjde na jaře ve *Votobii*, *Hrozba výtahu* na podzim v *Petrově*.

**Říkáte, že píšete „humoristický román“. Vracíte se tedy po čtyřiceti letech k vašim dávným láskám Haškovi a Poláčkovi?**

Vždyť já je nikdy nepřestal milovat!

Připravil RADIM KOPÁČ



# Josef Macůrek

– největší český slavista 20. století

Ivan Pfaff

31. března uplyne sto let od narození Josefa Macůrka, DrSc., člena-korespondenta ČSAV, od r. 1935 profesora slovanských a východoevropských dějin na Masarykově univerzitě v Brně, v letech 1948–63 ředitele pobočky Slovanského ústavu v Brně, 1968–69 ředitele Ústavu východní Evropy v Praze, Dr. h. c. krakovské a vídeňské univerzity, od r. 1950 též hlavního československého zástupce v Comité Internationale des Sciences Historiques, slavistu evropského formátu a jedné z nejvyhraněnějších postav české historiografie 20. století.

Po maturitě (1920) odešel moravský rodák do Prahy, kde studoval historii na Filozofické fakultě UK jako žák Pekařův, Šustův, Novotného a především Jaroslava Bidla, u něhož r. 1925 promoval. Po ukončení studií působil až do roku 1935 jako Bidlův asistent na pražské filozofické fakultě, na níž se r. 1930 habilitoval. Svou vědeckou přípravu prohloubil na univerzitách v Bukurešti, ve Lvově, ve Varšavě, v Rennes a v Paříži. Roku 1935 byl povolán jako držitel stolic slovanských a východoevropských dějin na brněnskou univerzitu, kde působil až do svého emeritování roku 1971.

Zčásti pod vlivem největšího polského předválečného historika M. Handelsmana rozvinul Macůrek od počátku své badatelské dráhy zcela jinou koncepci, než jakou zastával jeho učitel Bidlo, podle kterého slovanské dějiny tvoří organickou homogenní jednotu ve smyslu antagonismu západního a východního světa. Popřel tezi, že náboženský vývoj a pravoslavní určovaly vývoj evropského východu, a došel k závěru, že východní Evropa a její dějiny netvořily nikdy jednotný celek, ale byly vždy nedílnou součástí dějin celé Evropy. Dřívější

česká historiografie zužovala historii východní Evropy na Slovanstvo; Macůrek jako u nás vůbec první obrátil pozornost na vývoj neslovanských národů v této oblasti (Maďary, Rumuny) a vyvodil z této koncepce dva zásadní závěry: za prvé vývojovou příslušnost východních Slovanů nikoli k západním Slovanům, ale k jejich neslovanským sousedům, za druhé jejich mnohem silnější vazbu na západní Evropu než na Východ. Jeho teorie „integrační a diferenciální dominanty“ vnesla do evropské slavistiky nová měřítka a formovala její novou koncepci.

Stejně jako Macůrek zapojoval východní Evropu do celoevropských souvislostí, vnímal i střední Evropu jako celek, začleněný svými vztahy do dějin východoevropských. Komparatistika je vůbec metoda, která odpovídala Macůrkovu tvůrčímu typu: srovnávací princip a studium interetnických vztahů vymezil jako svůj základní badatelský postulát. Výzkumem zahraničních bohemik a studiím pramenů v knihovnách a archivech docházel ke zpracovávání jednotlivých úseků slovanských dějin, ale i historie maďarské a rumunské.

Už jeho disertační práce se týká vlivů husitské revoluce v Moldavsku a Sedmihradsku v 15. a 16. století: *Husitství v rumunských zemích* (1927). Autorův zájem o tuto oblast se pak promítl do přehledné syntézy *Rumunsko ve své minulosti a přítomnosti* (1930) a do objevených studií *Česká politika a Rumuni v šedesátých a sedmdesátých letech 19. století* (1937) a *Ke vztahům česko-rumunským v národněosvobozeneckém hnutí 19. století* (1966).

Zájem o rumunskou historii předznamenává Macůrkovo úsilí synteticky zpracovat dějiny jednotlivých slovanských a východoevropských národů. Sem patří *Dějiny Maďarů a uherského státu* (1934), první soustavné dílo o uherských dějinách u nás, *Dějiny polského národa* (1948) a zvláště třisvazkové *Dějiny východních Slovanů* (1947), pokus o postžení procesu, který vedl k vytvoření tří národnostních útvarů ve východní Evropě.

V rámci své užší specializace na polonistiku vydal dvě monografie o polsko-habsburských vztazích koncem 16. století. Jsou to *Dozvuky polského bezkráloví z roku 1587* (1929) a *Zápas Polska a Habsburků o přístup k Černému moři* (1931), což je jeho habilitační práce. Studie *České povstání 1618–1620 a Polsko* (1937) pak zkoumá rozporný poměr polského dvora a polské stavovské obce k českému pobělohorskému zápasu a tvořila důležitý článek v úsilí o postžení zahraničních vztahů k Bílé hoře. Souhrnný charakter vykazují práce *Čechové a Poláci v druhé polovině 16. století* (1949), zatímco vyvrcholením Macůrkovy polonistiky je pronikavá syntéza česko-polských vztahů, kolektivní dvousvazkový sborník *Češi a Poláci v minulosti* (1964, 1967), který vznikl z jeho iniciativy, za jeho redakce a s jeho výraznou autorskou spoluúčastí. Ze svého zájmu o Ukrajinu a její kolísání mezi Polskem a Ruskem vytěžil jubilejní studii *Sjednocení Ukrajiny s Ruskem 1654 v evropské politice* (1954).

Druhá oblast Macůrkovy práce vykazuje zřetelně odlišnou podobu. Metodická tendence vztahová a srovnávací trvá, přeskouává se však na úlohu slovanství v českých dějinách a na vztahy Čech a Slovenska. Soustřeďuje se na domácí tematiku, aniž by z ní mizel širší evropský kontext. Zajímavý je souhrnný výklad revolučního dění v roce 1848 a specifického moravského vývoje *Rok 1848 a Morava* (1948). Ještě před tím vydal Macůrek studii *Slovanská myšlenka v českém životě politickém* (1947), v níž revidoval český panslavismus a poukázal na utváření českého politického myšlení a jednání evropanstvím. Po ne zcela zdařilé studii *Výsledky Slovanského sjezdu* (1948) Macůrek vymezil skeptickým otázkou ve sborníkové stati *Slovanské dějiny – vědecký postulát nebo fikce?* (1948). Titul je příznačný pro autorovo kriticky promyšlené pojetí historické slavistiky, stejně jako pro jeho pochybnosti o oprávněnosti historie celého Slovanstva jako specifické disciplíny. Toto nejen mezi našimi slavisty ojedinělé hledisko vedlo v posledním čtvrt-

století jeho působení ke vzniku „brněnské školy“, k níž zvláště patří V. Štastný, M. Kudělka, A. Grobelný, B. Pitroňová, M. Šmerda, M. Švankmajer, L. Havlík či R. Pražák a která se uplatňuje zejména v Macůrkem založených a redigovaných *Slovanských historických studiích* (od r. 1955).

Macůrek výrazně přispěl i k metodologickým otázkám slovanských a východoevropských dějin. Zásadní, téměř čtyřsetstránkové dílo *Dějepisectví evropského východu* (1946) je vůbec prvním pokusem tohoto druhu a původním českým přínosem k mezinárodní diskuzi. Autor vymezuje pojem východní Evropy a jejích dějin, v jisté shodě s Haleckým a Lednickým odmítá dělení Evropy jako geopolitické kategorie a prokazuje vliv západu na Slovanstvo. Nepovažuje pojem východní Evropy za pevně daný, ale dívá se na něj jako na souhrn geografických, rasových, kulturních, politických a mocenských aspektů. Pro jeho slavistické dílo je také příznačná osobitá periodizace jejích dějin na tři epochy. Toto pojetí později vyhranil ve studii *Slavistika a historické vědy* (1968).

Macůrek se také po dlouhá léta zabýval valašskou otázkou ve střední Evropě. Po sérii průpravných příspěvků vypracoval souhrn rozsáhlého výzkumu sporné a nevyřešené otázky náhorní pastevecké kolonizace valašské, která znepokojovala historiky, lingvisty a etnografy států, přiléhajících ke karpatskému masivu, po celá desetiletí. V knize *Valaši v západních Karpatech v 15.–18. století* (1959) se touto problematikou zevrubně zabývá. Ze studií zmíněného tématu částečně vychází i jeho analýza *Přechod od feudalismu ke kapitalismu ve střední Evropě v 16.–18. století* (1960), která se setkala se značným mezinárodním ohlase.

Závěrem jeho badatelského přínosu jsou dvě monografie nové tematické koncepce, vybudované na sumě nového archivního materiálu, týkajícího se česko-slovenských vztahů. První z nich, *České země a Slovensko ve století před Bílou horou* (1958, ve spolupráci s M. Rejnušem), se věnuje interetnickým vztahům v zemědělství, řemeslech a v obchodu a zdůrazňuje společnou obranu proti turecké expanzi. Druhá, *České země a Slovensko 1620–1750* (1969), přesvědčivě prokazuje, že v pobělohorské a předobrozenecké periodě kontinuálně pokračovaly vzájemné vztahy v ekonomické, myšlenkové i jazykové sféře a že vykazovaly specifickou podobu.

Ve své historiografické práci z roku 1946 Macůrek ostře kritizuje sovětské dějepisectví. Vytýká mu „abstraktní definice ekonomicko-sociálních formací“, „neurčitá sociologická schémata“, „vulgariizaci dějinného vývoje“ a „badatelům ukládané hledisko předem určené, jemuž se má přizpůsobovat obraz skutečnosti a brání se jít k jiným světovým názorům, než jsou představy marxisticky smýšlejícího státního vedení“. Tyto klasifikace se zanedlouho daly plně vztáhnout i na českou komunistickou historiografii a staly se ještě před rokem 1948 objektem zdrcující kritiky sovětských historiků. Tato kritika i tlak jeho komunistických kolegů podminily po únoru 1948 těžkou nedůvěrou k Macůrkovi jako k „buržoasnímu pavědci“ a „členovi staré školy“ – v padesátých letech stál několikrát před vyloučením z fakulty a zachránilo ho jen jeho obrovské tvůrčí vzepětí. Vrcholem jeho politické diskriminace bylo rozhodnutí sekretariátu ÚV KSČ z konce září 1969, aby byl odstraněn z funkce ředitele Ústavu pro dějiny východní Evropy. Přesto zůstal po roce 1948 i 1968 posledním vědecky aktivním představitelem nemarxistické historiografie a slavistiky v Československu.

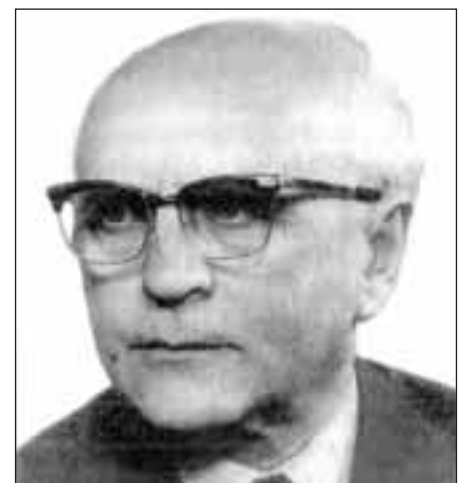
Po roce 1969 už nepublikoval. Nicméně zůstal jediným nemarxistickým historikem, jemuž se podařilo udržet si svou univerzitní stolicí až do r. 1971 a který měl dost odvahy, aby se celou vahou své osobnosti zasazoval za své nekomunistické žáky, které podporoval nejen během studií a v dosahování vědeckých hodností, ale i v získávání existenčních a publikačních možností.

Profesor Josef Macůrek byl slavistou mezinárodní pověsti a bezpochyby též největším českým slavistou 20. století. Zemřel v Brně 20. dubna 1992.

## Soft TVAR (73)

Dočítáme-li se, že se ministerstvo zahraničí zabývá možnostmi, jak by mohlo napomáhat k co nejširšímu „zviditelnění“ naší vlasti v cizině, a tudíž vyhledává „již hotové zajímavé projekty“, které by představily současné nebo tradiční kulturní dění v České republice, není v tomto svém počínání úplně osamoceno. Možná ani naši mediální zaslouzcenci nemají zdání, co se v poslední době děje kupříkladu v soudobé ruské bohemistice. Právě teď totiž agilní Společnost bratří Čapků v Sankt-Petěrburgu vydala (s potěšením můžeme konstatovat, že za vydatného přispění našeho petěrburgského konzulátu) již potřetí svou ročenku, redigovanou věhlasným bohemistickým duetem Oleg Malevič & Viktorie Kamenská. V ní si kromě několika čapkovgických statí (které byly zčásti předneseny v dubnu 2000 na takzvaných Čapkovských dnech, uspořádaných shodou okolností nikoli v městu na Něvě, nýbrž v pobaltském Kaliningradu, kdysi Královci a Königsbergu) a připomenutí 55. výročí úmrtí Josefa Čapka zmínku zaslouží i Malevičova obřadlá recenze fundamentální monografie Františka Černého Premiéry bratří Čapků (vydané v nakladatelství Hynek). V ročenke nás může zaujmout také studie Vladimíra Rauše o díle Josefa Škvoreckého (věnovaná kompozici autorova románu *Příběh inženýra lidských duší*) či nové překlady z básnické tvorby klasiků Jiřího Wolkra a Vítězslava Nezvala, najdeme tu ale taktéž zajímavé informace o pravidelných literárních a kulturně historických bohemistických přednáškách, které Společnost připravuje od loňského podzimu. Například loni v září Andrej P. Djačenko referoval o českém surrealismu, v říjnu Valérie Ugleva analyzovala dosavadní tvorbu Alexandry Berkové (tj. ještě před vydáním její *Temné lásky*) a Tatjana Anikina charakterizovala zvláštnosti naší prózy na konci 20. století, zatímco v listopadu se Natálie Šeglova zabývala překlady knih Vladimíra Nabokova do češtiny. V prvních měsících letošního roku se Společnost bratří Čapků věnovala zejména dílu T. G. Masaryka (zjevně v souvislosti s vydáním Čapkových *Hovorů s TGM a s velkou „masarykovskou“* výstavou v někdejší ruské metropoli) a již tradičně pobytu Mariny Cvetajevové v Praze. Nyní v dubnu proběhne v Sankt-Petěrburgu mj. literární večer o knihách Pavla Kohouta *Hodina tance a lásky* a *Hvězdná hodina vrahů*, v květnu bude Oxana Kosenko přednášet o tvorbě Michala Viewegha: *zpravidla jde o tvůrce nepřeložené nebo (v případě Kohoutov) už dlouho nepřekládané do ruštiny, snad však jednou v Sankt-Petěrburgu dojde též na jiné české novější tvůrce, namátkou na Michala Ajvaze nebo Lubomíra Martínka, nemluvě o Václavu Kahudovi! Právě v Sankt-Petěrburgu ostatně připravují výbor z naší mladší poezie. Vrátime-li se však k zmíněné ročenke, její nepopíratelnou ozdobou je zasloučený a přitom s laskavě ironickým nadhledem temperovaný mikroesej Viktora Zacharova s názvem *Fenomén piva v české kultuře, ve kterém se autor (jenž svého času přispěl i do naší samizdatové literární produkce) zabývá především magickým toposem české hospody a její specifickou subkulturou. Třebaže tu autor poněkud podléhá pivní magii naší kultury a písemnictví zvláště (ve své euforii pro české pivočáry chybně uvádí, že se Bohumil Hrabal i Bedřich Smetana narodili v nymburském pivovaru!), dozajista si zaslouží naše uznání a vděčné: Na zdraví!**

VLADIMÍR NOVOTNÝ



Josef Macůrek



## Po práci legraci

(kapesní antologie  
privátního humoru)

### Signál pro zaječí frky

„Ve vašem mobilním telefonu je skryta kamera: po stisknutí krizku se na sebe můžete podívat.“ „Prosíme o zaslání vaší fotografie na uvedené telefonní číslo. Lepíme totiž betlem a chybi nam prdel k beranovi.“ „Chcete si zasouložit ve trech? Utíkej rychle domu.“ Už na váš mobilní telefon doputovaly podobné úderné textové zprávy zvané SMSky? Pak vězte, že jste se ve většině případů stali příjemci novodobého folklorního materiálu, který si tu skrz virtuální bejli vyšlapal cestičku pro své tradiční náklady. Právým medonosným úlem se pak stal internet, kde každým dnem nabobtnává pomyslná „esemesková banka“ (kupř. [www.smsky.net](http://www.smsky.net), [www.prdel.cz](http://www.prdel.cz) aj.), z níž lze úderky posílat rovnou do éteru.

Celá tahle mobilní pavlač a autoerotika v jednom má pro privátní humor, zdá se, blahodárné účinky. Kromě funkce vehikula totiž vykazují i svá specifika a metodologické novoty. Omezený počet znaků nutí autory „textovek“ k lapidárnosti. Absence diakritických znamének (za příplatek už odbouratelná) zas křísí půvabnou poetiku telegramů. Pamatuje se, jak nám Brežněv telegraficky blahopřál k triumfu nad sovětskými hokejisty? „*Gratulujeme k vítězství v hokeji stop ropa stop plyn stop*“. Nepřehlédněme dále, že textová zpráva se na displeji adresáta objevuje postupně, tj. že čtenář se chtít nechť musí podvolit posloupnosti a gradaci sdělení. Proto tak kvete zdánlivě už vyčerpaný žánr dvojsmyslů, jejichž zvrtná pointa se pro toto médium výtečně hodí. Výrazným aspektem je též fakt, že vás SMSka zastihne v určitém prostředí a situaci, což žert ještě umocní, popř. dekonstruuje. Vypálit denně jednu světlici typu „*Sukat, pichat, kozy kroutit, nervove se z toho hroutit!*“ do parlamentu, stranické sváry opadnou jak voda po potopě.

Pro věc humoru je veledůležitá i anonymita, resp. neosobnost SMS komunikace, jež zatápí pod kotlem eroticko-skatologickému dovádění. Co spolkne pusa, to sluchátko odpípá a displej hrdě vyzáří. V dřevních dobách zase kolovaly mezi žertýři kartičky s natištěnými špilci typu: *Lehni si, myslím, že tě miluji; Pohovořit se mnou nelze, popít ano* či *Rozčilujte se jen do výše svého platu*. Tyto průpovědi odbourávaly adresáta jak oficiálním aktem předání písemnosti, tak i zakořeněnou vírou v solidnost psaného textu. Předností mobilního dopisování je navíc ještě rychlost, s níž lid může reagovat na důležité události (Kursk, ČT, pes Pilipes, sčítání lidu). Některé reagenty pak nakynou v bohatou epickou šíři („*Tvůj života plamínek / zhaší Jirka Kajínek...*“), čímž zcela autonomně přebírají štafetu kramářských písní. Ovšem kromě reflexe skutečnosti vzniká v éteru i jakási SMS mytologie, do které patří např. postava Klárky, pedofilně-nekrofilního maskota, jenž už byl v nesčetných zprávách przněn, čtvrcen, pojídán, oživován a znovu sodomizován... Probrírka SMS archivů na webu odhalí leccos též ctitelům literatury. Objeví-li se v záplavách klasického folkloru zpráva „*Ach, život je tak trapny, Boze, jak uprnutí do souloze*“, je jasné, že tvorba J. H. Krchovského zlidověla ještě dřív, než jsme čekali. V tom případě pak můžeme SMSkařům dohodit i takového Ortena, který současný boom dávno antcipoval kupř. svými *Elegiemi*: „*Pisi vam, Karino, a nevim, zda jste živa, zda nejste nyní tam, kde se uz netouživa...*“

JAN NEJEDLÝ



#### Zprávy a oznámení:

- Inzerát. Prodám odjištěný granát. Zn.: Spěchá!
- Ve Varšavě se zřítíl plně obsazený Boeing 747 a dopadl na hřbitov. Místní záchranaři již vyprostili 3897 obětí a v záchranné akci neúnavně pokračují.
- Omlouváme se našim čtenářům, že jsme napsali, že Helena Vondráčková má na svůj věk dobrou kundičku. Správně mělo být: kondičku.
- Pomozte vymýtít smrt z našich ulic. Jezděte po chodníku!
- Dotaz do rádia Jerevan: Co bylo dřív – slepice nebo vejce? Jo, dřív bylo všechno...
- Dívky, pomozte vymýtít znásilnění – říkejte ANO!
- Kdo umí, umí. Kdo neumí, učí. Kdo neumí učít, učí tělocvik.
- V dnešních dnech probíhá sčítání lidu. Prosíme vás: nesouložte nebo se nedočítáme. Děkujeme. Vaše sčítací komise

#### Nadávací:

- Prdel si dělejte z plastelíny, ne ze mě.
- Rozborem DNA se zjistilo, že když se oba partneři při pohlavním styku smějí, narodí se jim hezké dítě. Škoda že to tenkrát vaši nevěděli.
- Proti tobě je tchoř navoněnej frajer.
- Trpaslík se šel zapsat do Guinnessovy knihy rekordů, že má nejmenší penis na světě. Když vyšel ven, říká: Kurva, kdo je to ten... (jméno doplňte dle potřeby).

#### Dvojsmyslné:

- To nejhezčí tělo... Ten nejsvůdnější úsměv... Ty nejkrásnější oči... To největší srdce... To oslnivé kouzlo osobnosti... Ale už dost o mně. A ty se máš jak?
- Bylo to poprvé! Slíbil mi, že bude něžný. Bolelo to! Když jsem uviděla krev, vykřikla jsem. Vytáhl ho a ukázal mi ho. Byl velký! Můj první... vytažený ZUB!
- Půjdu domů, skočím na svou starou (rozvrzanou postel), podívám se, jestli mi stojí (auto před barákem), pak si pohoním (andulky v kleci) a nakonec vystříkám (mouchu biolitem).
- Myslím, že to už domu nevydržím, určitě, je už tak tvrdý, že vystříkne tady, to bude trapas, je tu tolik lidí, možná že je počká... Co já s tím beďarem teď asi udělám?
- Chceš poznat opravdu udělaného chlapa? Tak přijď ke mně a udělej mě!
- Co jde dovnitř suché, ven vlhké a dává hřejivé uspokojení? Sáček čaje.

#### Básně:

Jel dědeček na kopeček,  
táhl ho dva krocani,  
náhle se mu zastavili,  
dali se mu do chcaní.

Když buchtu, tak pečenou,  
když holku, tak svlečenou,

když tancovat, tak rumbu,  
když lízat, tak ledňáčka.

Šnečku, šnečku, vystrč růžky,  
dokavaď mám v ruce nůžky.

Jenom holky s Alcatelom  
ovládají hrátky s pérem,  
zato čubky s Nokií  
neznají hru spermií.

Máš-li sucho v hubě,  
kup si chrchle v tubě.

Kamarád taky rád  
kamarádku na lehátku.

Mohutným výstřikem své mrdiny  
sestřelil ze zdi hodiny.

Políbil ji na pramici,  
až jí oči zjihly,  
potom hodil do Vltavy,  
na krk přidal cihly.

Kdo si lano mastí denně,  
udělal by to i feně,  
feně lidský, feně od psa,  
hlavě že mu péro hopsá.

Mám životní pointu  
ubalenou v jointu.

#### Písňe:

Já už du, du, du,  
už mám tripa v oběhu,  
počkejte chvíličku.  
zapálím si travičku.  
Perníček do žíly,  
aby očka svítily,  
zahulim heráček  
a pak půjdu do sraček.

Já už du, du, du,  
oběsit se na půdu,  
za malou chvíličku  
podkopnu si stoličku.  
Sanitka přijede,  
na hřbitov mě odveze,  
už ležím v hrobečku,  
nečum na mě, blběčku!

Prcali hadi ještěrku,  
když na šterku si hrála,  
strkali jí tam baterku  
a ona se jen smála.

#### Vtipy:

- Přicházejí tři králové k Ježíškovi do chléva složit dary. Poslední je tak velký, že se praští o futro do hlavy. Obrátí se ke dvěřím a zakleje: „Ježíši Kriste!“ A Marie povídá: „No vidíš, Josef, to by bylo pěkný jméno – a ty furt Hugo!“
- U domu zastaví pohřební vůz. Vykoukne ženská a povídá: „Tady ale nikdo neumřel.“ Řidič na to: „Bydlej tady Novákoví?“ „Jo, bydlej, ale tady fakt nikdo neumřel.“ „To taky nikdo netvrdí, já vám vezu děti z tábora.“

• Navštíví teplazník kostel a vidí faráře, jak mává kadidelnicí. Tak jde za ním a povídá: „Hej, brouku, hoří ti kabelka!“

• Říká chlapec dívce: „Víš, jak se hraje na zaječí frky?“ Ona: „Nevím.“ On: „Já ti ho tam frknu a ty zaječíš!“

• Manželka utahaná jako pes leží v posteli. Najednou se vrátí nadrbanej manžel a hned vyhrkne: „Máňo, já mám hroznou chuť na pořádněj orálek.“ Manželka se na něj ospale podívá a řekne: „Hele, víš co? Vyhň si ho, nastříkej to do hrníčku a já si to ráno vypiju!“

• Víte, vždycky hledám u žen tu vnitřní krásu. Jakmile jsem uvnitř – krása!

• Potkají se dvě šlapky a jedna se ptá druhé: „Kam jdeš?“ „Ale k doktorovi s filmkama.“ „Hm, já už mám filcky pět let a za tu dobu ještě nebyly nemocný.“

#### Hádanky:

• Co dělají nezaměstnaní holiči? Jsou na holičkách.

• Proč jsou homosexuálové tak strašně šťastní lidé? Protože se k nim štěstí bojí otočit zadkem.

• Co se stane z manželky po dvaceti letech manželství? Tlustý nepřítel.

• Víte, proč Hitler spáchal sebevraždu? Protože mu přišel účet za plyn.

• Co je to: je to dřevěný a lítá z toho hoblina? Hurvínek hobluje Máničku.

• Víte, co dělal Beethoven po smrti, když přestal skládat? Začal se rozkládat.

• Proč muži bijou ženy? Protože se to osvědčilo.

• Jaký je rozdíl mezi učitelkou a žumpou? Žádný, buď je vyčerpaná, nebo nasraná.

• Co je vrcholem lenosti? Když chlap leží na ženě a čeká na zeměřesení.

• Víte, proč mravenci nenosí slipy? Protože nosí vejce v zubech.

• Co si říká slepec, když umývá struhadlo? Takovouhle kravinu jsem ještě nečet.

• Víte, co je to maximální destrukce? Když dostane malomocný epileptický záchvat.

• Co si myslí slepice, když ji honí kohout? Ještě dvě kličky, ať si nemyslí, že jsem kurva. A kohout? Když si nezašukám, aspoň se proběhnu!

• Kdo to psal, ten se smál, hejbal nosem, hádej, kdo jsem?

## iniciálky

Vážení přátelé,

od nového roku máme v úmyslu věnovat více prostoru a péče rubrice Iniciálky. Jak možná víte, tato nepravidelná rubrika v Tvaru vznikla před třemi lety z nostalgie po časopisu Iniciály, stejně jako onen časopis byla určena tzv. nezavedené literatuře. I dnes se domníváme, že časopis typu Iniciál v nabídce tištěných literárních periodik chybí. Rádi bychom proto stránku s Iniciálkami zařazovali pokud možno do každého čísla a přinášeli na ní co nejzajímavější výběr textů.

Vyzýváme autory, kteří dosud knižně nepublikovali, aby se neostýchali vybrat ze šuplíků kopie svých nejkrásnějších textů a zaslali je spolu s několika údaji o sobě na adresu redakce – nejlépe v obálce označené heslem „Iniciálky“. (Neposílejte své verše po e-mailu, je to příliš snadné.)

Stránky věnované začínajícím autorům nebudou v Tvaru pojednány soutěžně, své dobré mínění o textech hodláme dát najevo již jejich výběrem a otištěním. Z toho důvodu si také vyhrazujeme právo některé texty bez vracení a zdůvodňování zkrátka nepublikovat.

Na mocnou přílivovou vlnu nádherných neočtených veršů a próz se spolu s Vámi, autory i čtenáři, těší

Tvar



# iniciálky

Tvorba nezavedených autorů

## Robert Candra

Jedu  
špinavým ranním autobusem  
do města

je 6:31

nad polem dráty  
zařaté kamsi do mlhy

\*

Cigareta  
zašlápnutá v půli.  
Knížka nad kámen  
zbytečná.

Vracím se domů,  
ztmavlý.  
Nakyslý.

Volání na psa  
bez ozvěny.

\*

Dvě  
ticha  
po bouřce,  
ležíme spolu.  
Dvě vyškrtnuté sirky.

Hlavičky  
ještě horké.

\*

Šálek,  
popelník  
a vypasená kniha  
cizích tragédií.

A já,  
někde v šeru.

Nedohlédám.  
Ještě tak přes pokoj,  
k zrcadlu  
a zpět.

\*

Překročená  
místa. Místa  
vynechání.

Cesty,  
na kterých se zdraví  
neznámí.

Mé průsečíky.

\*

Bezhlésé dýchnutí  
na zrcátko.

Pod sněhem kůstky.

\*

Do hrnku s horkou vodou  
čaj  
z Číny  
zlehka krvácí.

\*

Možná báseň  
možná jen  
podzim  
na procházce alejí  
možná něco jiného.

\*

Cestičky v polích,  
mlha. Plyš.  
Opuštěné koupaliště  
a malá utopená myš.

\*

Za oknem promoklé stromy,  
černí ptáci.  
Poslední pavoučí chvění,  
než ráno dokrvácí.

\*

Děravá pára  
utržená od úst.  
Šípkové keře u rybníka,  
hladina naježená proti dešti.

\*

Září. Mlha  
rozlitá do zahrad.  
Lampičky jablek,  
spíš krátký křehký let  
než pád.

\*

Havrani  
nad polem.  
Fouknutí do popela.

## Luboš Pavel

### Když Slunce, tak zatmění

Když masáž, tak zad  
Když oči, tak přivřené  
když květiny, tak růže  
když víno, tak rudé  
když šípkový, tak čaj  
Když snídani, tak med  
Když zvíře, tak medvěd  
Když zvuk, tak zpěv  
Když tón, tak dě  
Když zvon, tak v kostele  
Když víra, tak v sebe  
Když tebe, tak do postele  
Když ženy, tak snědé  
Když polibky, tak něžné  
Když chvíle, tak horké  
Když přijde, tak oknem  
Když chutě, tak polknem  
Když zvu tě, tak půjdem  
Když se opijem, tak blijem  
Když padat, tak padákem  
Když myslet, tak srdcem  
Když cítit, tak nosem  
Když kouřit, tak s filtrem  
Když káva, tak s mlékem  
Když báseň, tak o lásce  
Když mluvit, tak v nadsázce  
Když malovat, tak pokoje  
Když psát, tak o tobě  
Když příslovce, tak rychle  
Když citoslovce, tak olé  
Když spojku, tak když  
Když větu, tak piš

### Moje babička

Žijeme vedle sebe  
Moje babička a já  
Už spoustu let  
Spoustu staletí

Já jím a ona uvaří  
Je ráda že není sama  
To já se častěji zamykám  
Do pokoje bez dveří

Dívám se klíčovou dírkou ven  
Vytvářím si svoje vlastní hnízdo  
Do toho hraje  
z rádia Chopin

Ona možná slzy polyká  
Když oko spočine  
Na fotografii  
Dědečka

## Adéla Irma Miencilová

\*\*\*

Z večera smrti pod jazykem rezavý klíč.  
Polknout! A hned!

Máš krev jako rubíny a slzy jako křišťál,  
jak datel hlavou kloves zeď.

A trpce chutná čekání.  
To radši víno pít až se sklenka unaví.  
Za komínem pláče meluzína, pravěký  
vzdych mých nádechů.

Přes cestu černá kočka  
na rameni její dráp.

Tvé zaslzlé strupy, jak pláty vlčích má-  
ků, tvé slzy, lomení ledu, jak řečí hraješ si  
na rybu.

Skvrny pomeranče na triku  
ani písek nevypere  
nevybělí

sezení tupců  
Opilý dech  
česnekové kroky, netanči  
Zas nová doufání.

Tou škvírou pro myši poplazím se  
do dalších světů.

Šílené ráno ještěra, do vlasů trocha  
heřmánku

víkendy netopýřích křidel  
izolepou na ústa  
neprozrad!

Máš tepny jako řeky a slzy a sliny plní  
studánku, pro další pokolení a malé oblázky  
lékovek pod nohama.

Zas za tebou běží stín  
čapími kroky prý bydlí ve vrabčím  
hnízdě

tvých obočí  
jen dýchat pod vodou  
zelenost řas

už houkají na tvou počest  
jen na tvou  
tu rychlou...

\*\*\*

Za oknem velikost stromů  
prosvítá  
přemožitel zaprášených  
skel  
stoupavě-hořká chuť kávy  
svírá  
nezbořené mosty  
liščím ohonem.  
„Ujařmený, ujařmený,“ říká  
národ jsme  
jak pokleknutí  
na zem

několik hodin několik dnů několik týdnů  
zbývá  
„Ujařmený, ujařmený,“ říká...

## Michal Stehlík

### O muži, který nechtěl otevřít okno

Opatrně vstal a přistoupil k oknu. Ne-  
byla tam. Venku bylo pošmourné, ale on  
i přes mlhu viděl, že tam není. Otevřít ok-  
no nechtěl. Prostě tam nebyla. To je fakt.  
Před rokem ji zasadil a dnes, když se podí-  
vá z okna, jabloň tam prostě není. Vzdychl  
si. Odešel od okna, sedl si, zapálil a počal  
uvažovat. Logicky uvažovat. Podle všeho  
je to práce souseda odnaproti. Vlastní dře-  
vařskou firmu a jablůňka se jistě hodila do  
nějaké levoty. Navíc má šilhavou ženu a tři  
nevzhledné děti. A pije. Při této myšlence  
se bezděky podíval na skleničku ve své ru-  
ce. Opravil se. A pije mnohem víc než já.  
Vzápětí seznam podezřelých rozšířil o do-  
movnici, která do všeho strká nos. Její sy-  
novec, uhrovitě budižkníčem, mu jablůň-  
ku mohl klidně podetnout v návalu mladí-  
ké nudy. Proud myšlenek byl však přerušen  
jakýmsi tajemným osvětlením. Tenhle dům  
přece domovnici nemá! Nevadí, uhrovitěho  
synovce na seznamu pro jistotu ponechá.  
Velice těžce se dopracoval k třetímu pode-  
zřelému. Byla to jeho vlastní žena. Její po-  
hled na svět, který se snad ve všem lišil od  
jeho, mohl způsobit, že za touto zlomyšl-  
ností stojí ona. Bude si s ní muset promlu-  
vit. Hned zítra. Případnou vinu svých dětí  
rychle odmít. Jsou to přece jeho děti. Zno-  
vu vstal a přistoupil k oknu. Nebyla tam.  
Stále tam nebyla. Hlavně žádnou paniku,  
pomyslel si. Otevřít okno však stále nehod-  
lal. Prostě nechtěl. Nepovažoval za nutné  
nechat se ovanout nepřijemným litopado-  
vým větrem a způsobit si případnou újmu  
na zdraví. Ztracená mlha. Znovu se posa-  
dil a zapálil si. Sklenička zůstala prázdná.  
V hlavě se mu objevila další možnost. Šle-  
ná a překvapivá. Podle všeho jde o spiknu-  
tí všech tří potenciálních viníků. Dřevař  
beztak zaměstnává uhrovitěho synovce  
a jeho žena... Jeho žena? Jeho žena dřevaře  
zná. Vyděsilo ho to. Musí počítat i s touto  
možností. Strnul. Momentálně si nemohl  
vzpomenout, jestli to byla jabloň či švest-  
ka. Nevadí. Hlavní je, že tam určitě rostla.  
Přestal na chvíli uvažovat. Měl by vyvětrat.  
Někdo by měl vyvětrat. Byl však sám. Jak-  
koliv se tomuto slůvku bránil. Sám. Poma-  
lu vstal a přistoupil k oknu. Nechtěl ho si-  
ce otevřít, ale v místnosti bylo k zalknutí.  
Otevřel. Do pokoje začal proudit čerstvý  
vzduch. Jabloň tam nebyla. Zato uviděl své  
děti. Vystupovaly z auta a nesly velkou taš-  
ku. Byla jeho. Usmál se a byl rád, že je vi-  
dí. V tu chvíli na strom téměř zapomněl.  
Děti. Jeho děti. Určitě mu pomohou. Vrátil  
se k uvažování a čekal na jejich příchod.  
Dva muži středního věku nechali ve vrát-  
nici domova důchodců velkou tašku a vzkaz.  
Dovnitř nešli.

## Jana Kubátová

### O hříchu

Hřeš, chceš-li.  
Hřešili i jiní.  
Hřeš v chřtánu hřích svůj přes setmění.  
Slepí a hlouší brnění.  
Již nikdy více chvění?  
Hřeš, chceš-li.  
Netrestá.  
Jestli tu žádný není.

### Jsa kámen

Kal kolem kamene přelila další vlna.  
Jsem sebou beze mne.  
Jsem sebou kýmsi plna.  
Kal ze mne do kalu kolkolem plyně  
plyne.

Cosí,  
co snad být mé,  
teď ve mně tiše hyne.

Připravila  
BOŽENA SPRÁVCOVÁ



## Zoologický průzkum aneb Největší zážitek Abdula Adolfoviče

Končíme ve dvě ráno. Tentokrát ne-  
zvykle – v hospodě. Makali jsme v terénu  
celý den do půl jedenácté. Normální člověk  
by nazval tento čas půl jedenáctou v noci.  
Pro nás je to k večeru.

Přestože je květen, je úmorné vedro.  
Člověk na ně není ještě zvyklý. 40 km v no-  
hách, v půl jedenácté k večeru jsme zapadli  
do knajpy a jen to syčelo. Za tři a půl hodi-  
ny třináct kousků každý. Po druhé ranní  
(pro nás večer) jsme šli spát.

Ráno budiček před pátou. Je to strašně  
vstávání, zvláště když člověk ví, co ho čeká.

Zoologický průzkum není procházka lesem.  
Spíme dvě a půl hodiny a spousta alkoholu  
ještě v krvi. Rychle vyžahneme studenou  
černou kávu a studený čaj. Je lepší připravit  
si tuto snídani ještě před spaním. Ráno to  
nezdržuje. Ani se nemyjeme, není čas a rá-  
no často není chuť. Večer by byla, ale má-  
me silnější fyzické potřeby.

A znovu do hor. Je ještě hutné šero,  
umocněné mlhou. Kdesi v dálce brouší hře-  
ben král křepelek a občas tleskne lelek.  
Probouzejí se první denní ptáci: rehek za-  
hradní se svou žertovnou, posměvačskou  
písníčkou, po něm tklivá červenka. Pak na-  
stoupí halasný sbor kosů, jenž svou jedno-  
tou přehluší téměř vše krom individualistů  
drozdů a nejsilnějšího oportunisty kolohřiv-  
ce. To už šero ustupuje a mlha klesá. Když  
hlasy kosů pozvolna řídnu, vyniknou tesk-  
livé repetice brávníků. Slunce již vykukuje  
nad vrcholky stromů a začíná ševelit ptačí  
drobot. Lesní sýkory, skromní budníčci, ha-  
lasné pěnice a sebevědomé pěnkavy. Do to-  
ho jásavé lindušky vylétují vysoko nad les,  
občas zaskřípe pěvuška, z výšky bečí beka-  
siny a z vyvráceného pařezu vyzpěvuje král  
plotu. Je z nich nejmenší, avšak překřičí ce-  
lý ten ptačí národ. Jinak by zřejmě nepřežil.  
Nejpozději o sobě dávají vědět datli. Muse-  
jí se dobře prospat. Není divu. Místo zpěvu  
mlátit hlavou o strom znává každého – ko-  
neckonců i datly. Strakapoud krátce zadrn-  
čí, žluna šedá smutně volá, ale bubnuje  
směle a dlouze. Královskou korunu si nasa-  
zuje datel, jehož jakot i bubnování je slyšet  
až do sousedního pohoří.

„Stačíš to zapisovat?“ „Stačím, ale ne-  
vím, kdo to po mně přečte.“ „Šoupálek  
dlouhoprstý, zpěv dvou samců a kopulace  
jednoho páru. Biotop: proslhlý smrkový  
les, nadmořská výška 930 m, 12 stupňů, 39  
minut, 15 vteřin East, 50 stupňů, 23 minut,  
40 vteřin North. Podtrhni to.“

Kolega píše, spíše zapisuje a tváří se  
nezúčastněně, zatímco já zaostruji daleko-  
hled a napínám uši. Je to zvláštní patron,  
narodil se v Ufě, původem snad Tatar či  
Avar. Abdul Adolfovič Šnarezič, no vy-  
znejte se v tom. Člověk něco přes čtyřicet,  
o své minulosti nemluví. Vůbec je skoupý  
na slovo i emoce. Dlouho žil za železnou  
oponou. Prožil si své. Jezdí se mnou často.  
Ani nevím proč, neboť ho většinou odsuzu-  
ji k nošení zavazadel, pořizování zápisků  
a sběrů.

Ptačí chór pozvolna umlká, zpívají již  
jen jednotliví ptáci. Zaměřujeme proto po-  
zornost na plazy, kteří vylézají z děr načer-  
pat slunečního tepla. Přicházíme k rozvali-  
nám bývalé plavírny rud. Hranatý komín se  
tyčí vysoko nad smrky. Je to velmi podivné.  
Daleko od obydlí, vysoko v horách, upro-  
střed lesa, kam snad nikdo nikdy nepřijde,  
z ničeho nic polozbořená veliká fabrika. Za  
války zde pracovali francouzští zajatci.  
Když Němci ustupovali, nahnali je pryč do  
těžebních šachet a štol a zaplavili. Je-li to  
pravda, nevím, ale rozbitá monumentální  
stavba uprostřed hor vyvolává tak tísnivý  
pocit, že člověk má dojem, jak po něm mrt-  
ví zrovna chňapají. Jako neviditelné cho-  
botnice či medúzy. Vylézají ze štol a jejich  
fluidum tě obklopí, prostoupí tebou tak, že  
se nemůžeš ani pohnout. Někteří ti sáhnou  
po krku, až se ti sevře hrdlo. A ne a ne pro-  
mluvit. Stojíš na místě jako přikovaný. Ku-  
sy panelů, visící z rozbitého stropu na ar-  
movacích drátech, se zvolna pohupují ve  
větru. To je zde jediný pohyb. Jinak tísnivé  
ticho, které je rušeno pouze skučením větru  
a zejména vlastním bušením srdce.

V koncentráku jsou zatopené drobné  
bazénky o rozměrech přibližně 1 m × 1 m,  
asi půl metru hluboké. V bazénkách se roz-  
kládají napadané trámy, leží zde kusy žele-  
za, betonu, cihel. Občas se do těchto fantas-  
tických objektů prodere rozbitým stropem  
paprsek slunce. Tehdy člověk vidí, že ba-  
zénky nejsou bez života.

„A hele!“ neobvykle emfaticky vykřik-  
ne Abdul. Předpokládám, že objevil nějaký  
„špek“ nebo dokonce nový druh pro vědu  
a chvátám k němu. „Komáří larvy,“ vzruše-  
ně dodá, čuče do jednoho z bazénků. „Mys-  
lel jsem, žeš našel přinejmenším bednu dia-  
mantů. To mne k tomuhle voláš?“ Takové  
vzrušení v jeho hlase jsem dosud nikdy ne-  
slyšel. Ani nedávno na jeho čtyřicátinách,

kdy jsme pracně sehnali obrázek jeho rod-  
ného města.

Pozorujeme v bazénku prosvětleném pa-  
prskem mrskavé pohyby larev živočichů,  
které nemá v lásce snad žádný tvor. Vlastně  
má. Ptáci, kteří se komáry živí, ba i čolci  
a kuňky. Ti jsou na jejich larvách téměř po-  
travně závislí. Občas se mihne průhledná  
larva pakomára zvaná koretra a červená pa-  
tentka. Mezi nimi zvolna proplouvá blan-  
kytně modrý sameček čolka horského a jeho  
zeleně mramorovaná družka. Mikroskopu-  
jeme ten vodní svět v úzkém paprsku světla.  
Jakmile živočichové paprsek opustí, nejsou  
vidět. Z hromady cihel vykukuje hlava jiné-  
ho čolka. Prudké trnutí hlavou dává tušit,  
že hlava schramtla komáří larvu.

Pokračujeme ve výzkumu. Slunce už  
začíná pálit, ptáci tichnou. Zato termika vy-  
nesla do vzduchu dravce. Dva jestřábí sam-  
ci bojují o teritorium. Nebo o samici? Sa-  
mice je o třetinu větší než samec a je schop-  
ná svého druha ulovit. Přesto se o ni samci  
perou. Ostatně u lidí to nebývá jinak. „Hví  
– tju, hví – tju,“ volá dominantní samec,  
který svého soka zahání. Nad jestřáby krou-  
ží a volá pár kání.

Draví ptáci mizí v lese a my hledíme  
opětovně do louží. „Čolek horský sedm  
samců, pět samic, čolek obecný jedna sam-  
ice, pulci skokana hnědého: stovky,“ dále  
diktují rozměry kaluže, osvit atd. Ve všech  
kalužích však nade vším početně převažují  
komáří larvy. Především tam, kde nejsou  
čolci.

Kolem půl desáté svačime. Abdul hryže  
do cibule jako do jablíčka. Sní ke svačině tři  
cibule velikosti pěsti. Jen tak, bez ničeho,  
zapije hltm vody z potoka. Inu původ, ač  
dubiosní, se nezapře. Středoevropan to ne-  
ní. Pokračujeme po asfaltové lesní silničce  
směrem k rašeliništi. Najednou na černém  
asfaltu zazáří blyštivý smaragd. Střevlík  
lesklý běží přes silnici. Vidět tohoto krále  
lesku v knize či v krabici, to je jako poslouchat  
Siegfrieda z chraptivého tranzistoru. Živý  
střevlík je nepopsatelný a nezpodobitel-  
ný pohyblivý drahokam na slunci.

Znovu prohlížíme kaluže, počítáme čol-  
ky. V jedné kaluži se to hemží planktonem.  
Velké množství buchaneč a jejich vývojo-  
vých stadií, růžové perloočky, při dně běla-  
vé lasturnatky. U hladiny, v rohu kaluže, či-  
há dravá larva potápníka. Vnímá nás tento  
svět? Je schopna půlmilimetrová perloočka,  
jejíž nebeskou klenbu tvoří hladina louže,  
vnímat lidi? Nejspíše ne, alespoň na člově-  
ka nereaguje. Nebo možná asi tak jako člo-  
věk tuší nad nebeskou klenbou něco víc.  
Přítomnost něčeho většího, vyššího. Něco,  
co má vyšší, nepochopitelný řád, než je  
v lidské duši. Kdo ví?

Počítáme pulce. Černé, drobné pulce ro-  
puch a větší, světlejší a častější pulce hně-  
dých skokanů. Zapisujeme vše potřebné,  
všechny živočichy: obojživelníky, plazy,  
ptáky, savce a některé bezobratlé. Je krátce  
po poledni. Půl druhé letního času. V úmorném  
vedru neaktivuje téměř nic, nebudeme  
tedy aktivovat ani my. Ostatně jsme nacho-  
dili už 25 km. Uléháme do stínu a vyčerpá-  
ni usínáme.

Spíme asi dvě tři hodinky. Pak opětov-  
ně prohlížíme tůňky a kaluže. Kolem sedmé  
vylézají před vedrem ukrytí plazi, hlavně  
zmije. Sledujeme je, ale především čekáme  
na vytipovaném místě na soumráčném a noč-  
ní druhy ptáků: sovy, sluky, případně vo-  
douše krogenaté. Lelka už máme zjištěné-  
ho. Pak budeme směřovat na ubytovnu, se-  
stoupíme z hor do pánve asi 20 km. Nejpr-  
ve se však musíme kus vrátit na hraniční  
průsek, kde ornitologický průzkum ukončí-  
me.

Začíná krátký večerní zpěv drozdovi-  
tých ptáků. Na pozadí této večerní modlitby  
se pravidelně ozývá monotónní pískání,  
které lze snadno napodobit. Kulíšek – naše  
nejmenší, ale nejdravější sova. Zpěv drozdů  
se pomalu vytrácí podobně jako hráči  
v Haydnově Abschieds Symphony. Již zpí-  
vají jen tři ptáci v dálce. Psst-psst, rozetne  
tichnoucí les sluka ostrým syknutím, po  
kterém si několikrát brumlavě odfrkne.  
A už se blíží zavalytí stín s dlouhým zobá-  
kem. Její hlas sílí, avšak za okamžik již  
slábne nad rudým obzorem. Necháme sluku  
ještě párkrát proletět nad našimi hlavami

a je čas jít na ubytovnu. Vodouši se neko-  
nali. Je to přece jen velká vzácnost.

Máme před sebou 20 km nočním lesem  
a klesání 500 m. Počítám, že ve dvě po půl-  
noci budeme asi 3 km od ubytovny, kde  
máme ještě nějaké povinnosti. Kulíšek nás  
kus cesty doprovází. V houstnoucí tmě po-  
sléze slyšíme jen své kroky, praskání větví-  
ček a občasné zaklení. Jdeme přímo na jih  
cestou necestou, údolím neúdolím. Je to si-  
ce namáhavé, ale nejlepší. Dlouholetá praxe  
přímkou prověřila. Nesvítime si. Je to sice  
trochu o hubu, ale neodchyluje to příliš od  
vytčeného směru. Říkám příliš, protože asi  
za hodinu se mi zdá, že udaný směr přesně  
nedržíme. Zastavujeme se a za svitu bater-  
ky hledíme na štelku kompasu. Zdá se  
slyšet melodické, přerušované, stoupající  
pu-pu-pu-pu-pu-pu-pu. A to hned ze tří  
míst. Liší samci sýce rousného se neúnavně  
pokoušejí navázat kontakt. Spáření samci  
mají dávno jiné starosti. Samozřejmě, od-  
chýlili jsme se o 15 stupňů. „To je v prde-  
li.“ Další prodloužení cesty, další zdržení.  
Napравujeme směr. Vždy nás nějaké klišé  
údolí vychýlí svou silou ze směru.

„Slyšíš?“ „Ne. Nic neslyším.“ „Poslou-  
chej.“ Špitne Abdul. A opravdu jakási ža-  
lostně škytnutí a následné kňučení. Co to  
může být? Noční zvuky znám poměrně  
dobře. Tenhle zvuk do lesa nepatří. Pomalu  
a obezřetně se přibližujeme ke zvuku. Na-  
padne mne, že by to snad mohl být pes,  
chycený do želez, ale myšlenku vzápětí za-  
vrhnuji. Železa se přece už dávno, zaplať  
Pánbůh, nepoužívají. Kňučení je již zcela  
zřetelné. Abdul rozsvěcí dálkovou baterku.

„A hele, pes.“ „Cože?“ Vskutku je to  
pes. Dobrman stojící na zadních, řemenem  
od kalhot připásaný za krk ke smrku. Ale  
řemen je relativně volný, je mi divné, že se  
nevysmekl. „Je přibitý za obě uši,“ praví  
Abdul. Vskutku dokonalé dílo. Ten, kdo ho  
přitloukl, pojistil ho řemenem, nebo obrá-  
ně. Uši má přehnuté, tedy je přibitý dvakrát  
nadvakrát. Pes musel být s pánem v těsném  
kontaktu. Jinak by se nenechal nastojato  
připoutat řemenem přes krk. Obzvláště pak  
ne dobrman. Dokonalý páníček. Milovaný  
páníček jeho zajetí následně pojistil hřebí-  
ky. Je neuvěřitelné, k jaké krutosti se člo-  
věk odhodlá proto, aby se něčeho nebo ně-  
koho zbavil. Takový netvor má jistě pistoli,  
a když ne pistoli, tak železnou tyč. Tu si na-  
jde snadno každý. Ale znehybnit zvíře, kte-  
ré pána miluje, uprostřed hlubokého lesa  
daleko od přístupové cesty? Asi aby ho pro-  
jistotu nikdo nenašel a aby pes co nejvíce  
trpěl.

„Co s ním?“ ptá se Abdul. „Coby, zku-  
síme ho nějak vyprostit. Máme provaz?“  
„Nemáme. A jak ho chceš vyprostit? Já se  
ho bojím.“ „Já taky. Musíme mu převázat  
tlamu, až mu budeme odírat uši. Nebo  
snad máš kleště?“ „To nemám.“ „Tkaničky  
od bot“. Pokládáme svítilnu tak, aby kužel  
světla dopadal psovi na hlavu. Nejdříve je  
třeba psa uchláchlolit, netrvá to dlouho,  
avšak první utažení tkaniček uvádí psa  
v amok. Za těch několik hodin si prožil  
dost. „Tkaničky nestačí. Musíme sundat ko-  
šile, hlavu mu přivážeme ke stromu, druhou  
košili ještě převážeme tlamu, pak to snad  
půjde.“

Nejde to. Ani nás nemusel kousnout,  
jsme od jeho drápů celí zdrásaní. „Drž, ty  
hovado, my toho máme taky dost a chceme  
ti pomoci.“ „Drž ty vole nebo tě tady ne-  
cháme zdechnout.“ Pes úplně propadá pani-  
ce. My rovněž ztrácíme nervy. „Ser na to,“  
ječí Abdul, „podívej se, jak oba vypadá-  
me.“ Namáhavě oddychujeme. Jsme oba na  
pokraji fyzických i psychických sil. Oprav-  
du to asi musíme vzdát. Máme ještě asi 12  
km před sebou, nemůžeme se zcela oddělat.  
Přece to však zkusíme ještě jednou. Pes ší-  
lí, my také. „Já na to seru,“ zařve Abdul,  
„škoda, že jsme ho nenašli o den později.  
Byl by už zesláblý.“ „Ještě lepší by bylo  
o dva, to už by v tom vedru bylo po něm.“  
„Měli bychom ho alespoň rychle sprovodit  
ze světa, aby se netrápil.“ Abdul vytahuje  
zavírací nůž. „Vražíš mu ho do srdce?“  
„Asi to nedokážu,“ odpovídá Abdul. „No  
vidíš, já taky ne.“

„Víš co, zkusíme to ještě jinak. Budeme  
ho dráždit ze zadu, aby nás nezdrápal. Až  
začne bláznit, rychle mu povolím řemen



a on si ty uši roztrhne sám. Musíme mu však předtím sundat košile i tkaničky, aby nám s nima neutekl.“ Činíme tedy tak, ještě víc mu utahují řemen a v okamžiku největšího běsnění ho uvolňují. Pes se opravdu utrhne a mizí kdesi ve tmě. Nevím, zda jsme mu pomohli, stejně ho někdo zastřelí. Alespoň to bude mít rychlé.

Oblékáme košile přes zdrásaná prsa, vzájemně proklínáme psa a jeden druhého. Zajímavé, že nikoli toho, kdo to celé způsobil. Pokračujeme v cestě. Pojednou slyšíme praskání větviček a funění. No jasně. Pes se zklidnil, došlo mu, co se stalo, a máme ho na krku. Pravděpodobně nebyl uvázaný dlouho, je poměrně cílý. „Abdule, měli bychom mu dopřát ztížit žízeň.“ „Ty vole a co my, dvanáct hodin jsme neměli ani kapku. Pes to snad vydrží.“

Přesto odbočujeme do údolí. Pes lačně tiší rozpálené útroby studenou vodou z potoka. My také a omýváme se. Košile máme na břiše a prsou krvavé jako Meresjev.

„Vezmeš si ho?“ pravím. „Vždyť víš, že to nejde, ty máš barák a zahradu.“ „To sice jo, ale taky jiného psa, vzdyť by ho tenhle překousnul vejpl.“ „Ten dobře ví, co se stalo a cos pro něj udělal. Bude tě poslouchat na slovo.“ Je to sice zřejmě pravda, ale já takového psa nemohu mít. Čeká ho tedy útulek. Určitě je to lepší než smrt umučením.

Pomalou se blížíme k sokolovské pánvi. Kombinát Vřesová hučí, dýmá, svítí, nadouvá se, prdí a smrdí. Konečně jsme dole na skládce odpadků. Zde nás čeká úkol zjistit, co na takové skládce může žít. Již zdálky slyšíme řehlavé hlasy krátkonohých ropuch. Jdeme po hlase a v blátivé kaluži po projetém voze nalézáme všechny tři druhy našich ropuch. I pro zkušeného zoologa je to událost. Sám jsem viděl tři druhy pohromadě párkrát v životě. Samečci ropuchy krátkonohé nafukují fialové hrdlo a vřeští, přestože na ně svítíme. V kaluži se povalují plastové lahve, pytlíky, konzervy, rozbité hračky a další produkty blahobytu. Halda odpadků se náhle sesouvá. Pes štěká. „Někdo tam je,“ špitne Abdul. „Asi potkání nebo liška,“ zabručím. „Kdepak liška, to musí být člověk.“ Pes štěká a tiskne se k nám. Dokonalý obranář. Máme skládku proti světelným z Vřesové, takže dotyčný nás vidí, my jeho však vidět nemůžeme. Kdo by zde však co pohledával?

Přestože je ještě úplná tma, ozve se zpěv prvního ptáka – rehka domácího. To je hrozný, 22 hodin ve vedru, prakticky bez jídla a především bez pití. Ale v ledničce nás čeká na každého 10 lahváčů. To se má pak člověk dožít ve zdravím důchodu. Halda odpadků se sesouvá v jiném místě. Po chvíli opět jinde. Puch ze skládky a z Vřesové zřejmě žabám nevaří, my se však dusíme. „Nic jiného zde není, kromě tří druhů ropuch, to je však opravdu vzácnost,“ konstatuji.

„Je. Pojď sem, ale nelekni se.“ Abdul svítí do tůně, dobrman vyje u jeho nohou. „Hlava dítěte.“ Vyčerpaně a nechápavě zírám na odříznutou dětskou hlavu. Skládka se opět sesouvá, blíže k nám. Pes vyje a tiskne se k Abdulovi. „Vrah,“ projede mi hlavou. Je tady a blíž se k nám.

Raději na to nemyslím, Abdul, jak vidím, zachovává klid. Odpadky se znovu sesouvají. Civím na hlavičku. Krátké vlasy, vyvalené skelné oči a smrtelná grimasa nedovolují rozpoznat, zda se jednalo o chlapce či děvče. Abdul jako by četl mé myšlenky. „Byla to holčina, tamhle je trup a šaty. Měli bychom to ohlásit.“ Měli, ale kdy a kde. A má to vůbec smysl? „Pojď pryč, na té haldě opravdu někdo je, třeba mrtvolu taky najde a ohlásí.“ „Vrah nebude nic hlásit. Kdo jiný by tady na té haldě byl?“ s ledovým klidem praví Abdul. „Hledej, chytej, trhej!“ pobízím dobrmana, ale ten se vysloveně toho někoho na haldě bojí. Tiskne se k našim nohám, třese se a vyje směrem k haldě. Vskutku rozený obranář.

„Abdule, pojď pryč, nebo snad tady chceš čekat na toho, kdo ti usekne palici?“ „Počkej,“ špitne Abdul. Po chvíli přemlouvání se rychle vzdalujeme pryč, na obytné jsme za půl hodiny. V místnostech je přes 30 stupňů. Strašné. Otevírám okna a lednici. Čumím do prázdné lednice stejně

nechápat jako před chvílí na dívčí hlavu. „Panebože, někdo nám vychlastal pivo.“ Popadnu tyč stojící bůhvíproč za lednicí a chci se vrhnout do noclehárny. Abdul mi zastoupí cestu. „Neblni, vyřídíme si to s nima potom v klidu. Za chvíli budou vstávat, makají od šesti.“

Pijeme 30 stupňů teplou, odpornou, chlorovanou vodu se silnou příchutí fenolu. Dáváme pít psovi. Ani jemu nechutná. „A hele, v mrazáku jsou dvě flašky vodky.“ „Dej to sem.“ „Nejsou naše.“ „Kurva dej to sem, naše bylo pivo!“ A už naléváme do umělohmotných kalíšků vodku, která má konzistenci oleje. Tak je to správně. Perfektně vychlazená. Otvíráme masové konzervy. Pes jednu dostává. Upřesňujeme zápis, rekapitulujeme den. Abdul spouští notebook a zapisuje dnešní údaje. Je půl páté. Ptáci už zpívají naplno.

„Ty tři ropuchy na jednom fleku, to byl pro mě největší zážitek. To jsem ještě neviděl.“

Abdula hned tak něco nepřekvapí. Co všechno prožil, nikomu nesdělí. Asi toho nebylo málo, když ho nevyvede z klidu ani přibitý pes, ani otěsná vražda. A konečně konců tři ropuchy v jedné louži jsou jevem opravdu vzácným.

Ptačí chór kolem té příšerné ubytovny právě vrcholí. Prvý havíř vstává a jde na záchod. Silhám po tyči za lednicí, avšak Abdul mne svým flegmatickým pohledem zarazí. Asi dělá dobře.

*Ke stopátému výročí narození A. Ferulika (17. 5. 1895–8. 5. 1986)*

## Cosi fan tutte I

Dvě asi patnáctileté dívky se usadily proti mně v lotosové pozici ve výši mých očí. Přibližně po pěti minutách na mém těle zpozorovaly jisté změny a začaly si špitat. O schod níž sedí děvče asi desetileté. Je jen o hlavu menší než já. Na jeho věk usuzuji podle toho, že jeho tělo nese ještě všechny znaky dítěte. Má vyčesaný drdol plný zlatých jehlic a spon. Za deset let by se pěkně vyjímala ve vysokých černých botách s důtkami v ruce. Hihňajíc se patnáctky saunu opustí a já zůstávám pouze s dítětem. Holčina na mne hledí stále upřeněji, culí se, pýří, klopí zrak a všechno vypadá, že se mnou koketuje. Její úsměvy jsou stále odvážnější a drzejší. Nakonec vyhrkne: „Táta má v sauně menšího než vy.“ To už je na mne moc a jdu si zchladit myšlenky i tělo. Dlouze se potápím a ráchám v ledové vodě. Když vylézám z bazénu celý fialový, dítě řičí proti mně: „Táta má v bazénu většího než vy.“

A závěr? Ač nám lají do perverzních sviňáků, je to v nich od narození přinejmenším stejně jako v nás.

## Cosi fan tutte II

V sauně se dívám dámám nejprve do očí, než si je prohlédnu celé. Přesněji řečeno na oči. Každé, ať je jí šest nebo šedesát, sjede nejprve zrak na tu část pánského těla, která jí chybí.

Přestože nás častují prasáky, jejich bezděčné sklouznutí pohledu nasvědčuje tomu, že by měly raději mlčet.

## Marciální pohlavní šourek

V Indii žil muž, kterému zbytněl šourek do obrovitých rozměrů. Muž se rád přejídal, dalo by se tedy říci, že šourek si zblahobytněl. V obvodu měřilo toto těleso dvě stě devadesát pět centimetrů. Z analů se vytratilo, kolik šourek vážil, ale rozhodně to bylo několiknásobně více než zbytek samotného muže. Muž se tedy nemohl pohybovat a seděl celý život na šourku jako na trůně. Bydlel na náměstí, kam mu davy okukujících zvědavců přinášely tu jídlo, tu pití, jiní zase rupie, a ti dobří mu seškrabovali zbytky stolice ze zadní strany šourku, aby se tento orgán blyštěl v celé své nádheře.

Muž toužil po vědění, avšak jeho údělem bylo trčet na jednom místě a nechat se okukovat, oškrabávat a fotografovat.

Jednoho dne stanul před mužem Velký Guru. Muž čekal, že se od něj dozví Pravdu. Guru pohlédl na mužův robustní trůn, uznale se o něm vyjádřil a se slovy „to je ale kocourek“ jej dokonce laskavě poplácal. Před odchodem ještě dodal: „Něco takového jsem dosud neviděl.“ Muž se tedy dozvěděl pravdu.

## Důsledek strachu

„Jak se jmenuje tato houba?“ pravil Mistr. „Kačenka česká,“ odpověděl prvý žák. „Správně,“ pochválil žáka Mistr. Po chvíli vytažil Mistr tutéž otázku na druhého žáka. Ten delší dobu váhal, neb znal Mistrovovy chytáky. Nakonec zaražen špitnul: „kačenka česká“. „Správně.“ Třetí žák se na houbu ani nepodíval a třesoucí se rukou podal Mistrovi karabáč. „Já chci od tebe znát jméno houby, nikoliv podat karabáč.“ „Kačenka česká,“ sípnul třetí žák. „Správně,“ pravil Mistr a poručil třetímu žákovi, aby si zul boty, a nařezal mu na chodidla tak, že žák močil deset dnů vkleče.

## Třináctý

Dnes jsem vstoupil do sauny a málem jsem vycouval. Sedělo v ní dvanáct žen. Přesněji šest a šest nedospělých děvčat. To se mi dosud nestalo. Byl to zvláštní pocit. Cítil jsem se mezi nimi jako Jidáš mezi apoštoly.

Obrácený poměr jsem zažil. Muži v sauně mezi sebou většinou hovoří. Když vstoupí neznámá dáma, ztichnou. Ti, co jsou rozvaleni, zpravidla zaujmou slušnější pozici. Je ticho. Ve vzduchu pouze básník a žena slyší zurčení strun sexuálního napětí. Někdy žena toto pnutí nevydrží a saunu předčasně opustí. Teprve pak ji muži propouští.

Tentokrát to bylo zcela jiné. Struny byly postupně utahovány, až byly napjaté k prasknutí. „Přece nebudu kvůli tomu odcházet.“ A struny začaly prskat. Nejdříve jedna, po čase druhá, nakonec ruply všechny. Ženy se bezostyšně baví na mužův účet v jeho přítomnosti. Strhnou i děti. Dokonce muže oslovují, propírají a zesměšňují.

Řekl bych, že muži jsou překvapivě taktičtější. Kdyby mi někdo doposud tvrdil, že tomu bude naopak, asi bych nepřítakal. Po dnešku je však zkušenost jiná.

## Hipopotamus

Včera v sauně dvě neznámé ženy. Mladé, asi pětadvacet. Sedím s nimi sám. Nezvýkle hovorné. Ptají se, jak si v sauně počínat. Šly to prý vyzkoušet, jsou v sauně poprvé. Není to možné. Vydrží sedět při bodu varu vody půl hodiny. To je i na zkušené saunaře dost. A v ledové vodě? Půl minuty! Neviděl jsem nikoho, kdo by zvládnul déle než 10 vteřin, zpravidla se však jedná o 2–3 sekundy. Tedy lžou.

Za týden ve stejnou hodinu je znovu potkávám. Přestože přicházejí později, vycházejí z potírny zároveň se mnou. Ráchám se v bazénu. Vždy u toho řvu, frkám a funím. „Na tohle jsem se nejvíc těšila,“ praví ta odvážnější. „Na co?“ „No na vás. Vy v té vodě vypadáte jako hroch.“

## Touha lázeňské pacientky

Po lahvi vína: „Cha cha cha, chi chi chi. Oni nás tady ráchají v té vřidelní vodě, chi chi chi. Když sa ale mohla Čachtická paní ráchat v krvi děvčic... che che che, tak proč já bych sa nemohla kúpat... chi chi chi... a nikohe bych přitem nezabila... chi chi chi chi... v semeni ogarů, che che che?“ „Chi chi chi, che che che... doktor jak čučí!“

*Prosinec 2000*

## P a v e l Ř e z n í č e k

### Na kře keř

Blesk na trakaři veze se jako nemocné dítě a hrom jako hlávka zelí loví ryby v okolí Atlantiku

Kdo šlapa na kliku jako by si šlapal na šálu

Dusivý kašel který se ozývá z automatických zbraní

znamená že igelitový pytlík je žiletka

a to co není žiletka je krev která je velkým kolotočem

v lunaparku na okraji hořícího keře

### Parchant obrazu

Přišel o psy a hned si pořídil krávu

Mráкотná hudba pytel plný sněhu pověšený až na nejvyšší větvi aby na něj šibolet nemohl

Nuda je vývěsní štít pro ševce ohánějícího se šidlem nad okem bardota

### Bilboquet

Byl to dokonalý nápad Zabít drahokam A umístit ho mrtvý Živému zlatníkovi na čelo Jako jablko Na hlavu Viléma Tella Něco jako vyvést metro ven z mlhy Osvobodit ho navždy od podzemí A považovat ho za náramkové hodinky které omylem spadly Do selské omelety smažící se na pánvi

### Neber elektřinu do huby

Seschlý obličej barokního anděla který se mění v zapnutý vaříč nebo kabát zapnutý na dluh za voskem křik koupili jsme pytle koupili jsme pytle na parníky na zaoceánské parníky

tvá huba křivá jako Bůh lačně saje vzduch z elektřiny až se elektřina splaskne pak je z elektřiny pytel

vzal si flobertku plyn má kůži máslo srst barokní anděl plný plynu vybere zatáčku i na křivém zubu



Z literárního  
archivuPNP  
LITERÁRNÍ  
ARCHIV

# Klasická filologie

## ve sbírkách PNP



Vymezení pojmu klasická filologie není v našem přehodnocovaném světě na prahu 21. století ničím snadným. Stejně jako v případě bohemistiky a slavistiky je nutno znovu nalézt její místo ve vědomí lidí, kteří dnes užívají za měřítko vzdělanosti standardně osvojenou angličtinu. V éře hodnotových zvrátů potkává řečtináře a latináře nepřijemná věc – narazí na novou římskou zeď. Není dnes angličtina a např. španělština vlastně latinou a řečtinou „Nového světa“ i mírou věci a hodnot v něm? Nejsou Polynésané, Papuánci, Maorové pouze Kelty, Thráky a Etrusky tohoto „Nového světa“?

V kontextu světové literatury a myšlení mají Řekové a Římané a s nimi spjatá linie myšlení a tvoření prvenství v kritickém hodnocení skutečnosti. Sdělnost a čtivost řecké a latinské literatury je formálním vyjádřením touhy po vyrovnání rozdílů mezi lidmi a národy. Alexandr Veliký si nepřál, aby občané jeho říše cítili rozdíl mezi vítězi a poraženými. Athéňan klasického období ponechával právo vyjadřovat se i metoikům a otrokům. Mimoto jsou antická díla poznamenána jakousi prvotní radostí z tvorby jako překonávání odporu hmoty a nacházení nového v neznámu.

V Čechách, v poněkud odlehle „provincii“, byli prvními novočeskými překladateli antických básníků obrozenci – J. Nejedlý, K. Vinařický, F. L. Čelakovský. Spojujícím bodem mezi klasikou a slavistikou se stala ve své době objevená a dodnes nedocenená celoživotní studie **Jana Kollára** (1793–1852) *Staroitalia slavjanská aneb Objevy a důkazy živlů slavských v zeměpisu, v dějinách a v bájesloví, zvláště v řeči a literatuře nejdávnějších vláských a sousedních kmenů...* (Viedeň 1853). Kollárovou snahou bylo ztotožnit Slovany, alespoň západní větev, s antickými Venety, kteří obývali břehy Jaderského moře a k nimž se bezprostředně řadily další staroitalské kmeny. Podařilo se dokázat kontinuitu Venetů nejen prostorově (od Jadranu k Baltu), ale i časově – němečtí letopisci tak označovali české i pobaltské Slovany.

Když zahájila vyučování první česká gymnázia, jedním z předpokladů „úspěchu“ byla řecky a latinsky vzdělaná generace učitelů. Za nestora českých klasických filologů je Ottovým slovníkem považován **Jan Kvíčala** (1834–1908). Jeho fond ve sbírkách PNP zahrnuje 13 kartonů všeho archivního druhu (doklady, korespondence, rukopisy i tisky). Profesor Karlovy univerzity udržoval styky s představiteli vědeckého i literárního světa (T. G. Masaryk, J. Gebauer, J. Emler, K. Světlá, J. Kořenský, J. V. Prášek). Všední den klasického filologa byl vyplněn přípravami na přednášky. Slušelo se, aby byl informován o archeologických vykopávkách a studiích zahraničních estetiků a lingvistů. Přispíval do časopisů v oboru, který se dnes jeví jako „úzkoprofilový“, kdežto v jeho době byl každodenním, nezbytným chlebem studenta. Ve fondu je největší položkou vědecká práce v němčině, *Geschichte der lyrischen Poesie der Griechen*, rukopis o 278 listech. Blízký vztah mezi klasikou filologií a slavistikou, případně orientalistikou dokládá např. referát k práci baltisty a indologa Josefa Zubatého *Příspěvky k etymologii baltsko-slovanské*.

Připomeňme, že v té době měla již mladá novočeská literatura dvě výrazná díla, která představovala v obrozujícím se národním vědomí ohlas antiky. **Milota Zdirad Polák** (1788–1856) převzal myšlenku Tita Lucretia

Cara, tvůrce eposu *De rerum natura*, když skládal svou *Vznešenost přirozenosti* (1813 ve Vídni), zredigovanou na *Vznešenost přírody* (1819 v Praze). Ovlivněn byl anglickými a německými přírodními básníky, klasickou inspiraci však potvrzuje jeho zdokumentovaná italská cesta. **Vítězslav Hálek** (1835 až 1874) předložil veřejnosti poněkud opožděné drama *Sergius Catilina* (1862). Soustředil je okolo postavy rebela v době římských občanských válek, která „vzrušovala“ osmačtyřicátíky. Souběžně s klasickou filologií vzniká v tomto období Sokol (1862). Hlavní aktivista nového tělovýchovného a politického hnutí, orientovaného slavisticky a klasicky, **Miroslav Tyrš** (1832–1884), byl také prvním výrazným českým estetikem antické inspirace. Mimo jiné podal v *Osvětě* (1872) popis Laokoónova sousoší a svou studii *Hod olympický* (1867) poskytl český výklad o hrách v řecké Olympii. Připomeňme ještě, že všechny tyto tři osobnosti jsou zastoupeny vlastními fondy v literárním archivu PNP.

Nové „odvětví“ potřebovalo především učebnice a příručky. Od 19. století byl v Čechách zvláště důraz kladen na rozšíření klasického odkazu doslova až na vesnici. Důstojným zástupcem lexikografického a encyklopedického směru studia antiky byl **František Lepař** (1831–1899), překladatel, lexikograf, propagátor turistiky a veřejný činitel. V pozůstalosti se prolíná jeho fond s fondem jeho bratra Jana. Sestavil *Homérovský slovník řecko-český* (Mladá Boleslav 1886 až 1887), *Nehomérovský slovník řecko-český* (Mladá Boleslav 1891–1892), jehož rukopis (950 listů) je uložen ve fondu, *Slovník řecko-česko-německý ku potřebě žáků gymnasijských* (Praha 1871), *Řeckou cvičební knihu* (Praha 1863), což je vlastně první česká učebnice řečtiny. Pustil se do překladu byzantského autora Prokopia (ve fondu 7 sešitů s 583 listy), neboť pokládal toto odvětví historiografie ve slovanském prostředí za aktuální, a vrátil se k *Bajkám Aisopovým z řečtiny přeloženým* (Jičín 1881), jedné z mála staročeských knih s řeckým námětem. Lepař byl dozajista největším českým řečtinářem 19. století. V jednom ze svých článků vzpomněl také na prvního známého humanistického řečtináře u nás, **Václava Píseckého** (1482–1511), jenž přeložil *Spis Isokrata k Demonikovi napomenutelný* (1512).

**Václav Vojáček** (1821–1898) vykonal tutéž pionýrskou práci jako Lepař v lexikografii latinské. Vydal čtyři příručky, které pomohly českým žákům vyrovnat se s užívanějším klasickým jazykem: *Slovník latinsko-česko-německý* (1864–1870), *Rukověť správné latiny* (1864), *Překladové z češtiny do latiny* (1870) a *Mluvnice latinská pro všechny třídy gymnasiální* (1873). Ve fondu jsou pracovní materiály k těmto učebnicím, stejně jako poznámky a výpisky. Vojáček, filozofující klasický filolog, překládal i z Aristotela (*Metafy-*

*zika, První analytiku, Kategorie, Hermeneutika*), z Platóna (*Kritias, Theaitetos, Obrana Sokratova*) či Tomáše Akvinského.

K této generaci patřil i **František Velišský** (1840–1883), známý autor *Života Řekův a Římanův* (vlastním nákladem 1876). Díky této dodnes vyhledávané příručce se dostal do sporu: jeho práce byla označena za plagiat rukopisu Jindřicha Niederleho a Velišský nakonec skončil v ústavu pro choromyslné.

Výrazné postavení si zjedнала klasická filologie založením *Bibliotheky klasiků řeckých a římských* (1862). Edice řídili Jan Kvíčala, Eduard Novotný a Václav Vojáček a získali široké spektrum překladatelů pro jednotlivé tituly. Vezmeme-li dnes do rukou např. první knihu z edice – *Hérotovy dějiny* – zasneme nad svědomitostí komentáře, který sám o sobě představuje odbornou studii na základní antické zeměpisné a dějepisné téma. Podobným počinem byla edice *Sbírka klasiků řeckých a římských v překladech českých* (od roku 1885), jejímž otcem byl klasický filolog **Josef Král** (1853–1917), původně Kvíčalův žák. Protože se však v otázce Rukopisů postavil na stranu Masaryka a Gebauera, s Kvíčalou, který hájil jejich pravost, se rozešel. Král stál dlouhou dobu v čele Jednoty českých filologů (část jeho pozůstalosti je vlastně archivem Jednoty), byl také první, kdo pochopil význam archeologických nálezů H. Schliemann a uváděl výsledky jeho bádání do povědomí české veřejnosti.

Zapomenout bychom neměli ani na **Antonína Truhláře** (1849–1908), který představuje další typ pilného pracovníka tohoto oboru. Vystřídal různá gymnázia v menších českých městech (Litomyšl, Domažlice, Jičín), zaměřil se na české latinské památky z období humanismu. V jeho pozůstalosti je mj. připravovaný slovník české latinské literatury, dějiny české humanistické literatury či materiál k českým verzím Ezopových fabulí.

Novinky oboru byly prezentovány v *Listech filologických*, které se staly společným fórem slavistiky a filologie od roku 1874 a byly vydávány Jednotou českých filologů (1868), z níž vznikla Jednota klasických filologů. Ta sdružovala nejen překladatele a spisovatele, ale i mecenáše. Na stránkách *Listů filologických* se odehrála i část sporu o pravost *Rukopisů*.

Zatímco antika je ve tvorbě českých spisovatelů nejprve nazírána pouze jako vývojový stupeň (Vrchlický), pro **Josefa Svatopluka Machara** (1864–1942) je již měřítkem současnosti. Jeho tři knihy, *V záři hellénského Slunce* (1906), *Jed z Judey* (1906) a *Řím* (1907), byly pro generaci mladých studentů a intelektuálů východiskem k přijetí jiné představy o vývoji ducha a světa. K antice se přihlásil dokonce i **Petr Bezruč** (1867–1958) – v básních *Michalkovice* a *Leonidas* (*Slezské písně*) uvedl čtenáře přímo do cirku a do soustěsky v Thermopylách. V českém prostředí

působil jako jeden ze spoluzakladatelů českého olympijského hnutí **Jiří Guth** (Jarkovský) (1861–1943). Knihou *Hry olympické za starověku a za dob nejnovějších* (1896) vykonal i svůj kus práce na poli klasické filologie – jeho fond (138 kartonů) zůstává tvrdým oříškem pro zpracovatele. Toto období „prozářil“ tragédií s antickým námětem – *Faéthón* (1916) – básník, dramatik a překladatel **Otakar Theer** (1880–1917). Ve výtvarném umění této doby máme jedno dílo transformující antické pojetí figurálna do českého prostředí: *Černé jezero* (1904) **Jana Preislera** (1872–1918), který ztělesňuje základní tón epochy – očekávání.

Dodejme, že zcela nesporně se pod vlivem klasického filologického zaměření gymnázií vyvíjel český realismus, který vyzrával pod dojmem četby Thukydidy, Cicerona, Tacita. Na scénu se dostává občan, typ, kterého poprvé „produkuje“ společnost antické polis.

Stále se však čekalo na příchod velké osobnosti – historika, neboť nebylo možno stále jen žít z překladatelské práce. Opravdu významným historikem starověku byl **Justín Václav Prášek** (1853–1924), který spojoval v jedné osobě historika Čech, starého Orientu i starověkého Řeka. Jeho názor, že antická civilizace vyvěrá z civilizace starého Orientu a završuje ji, převzal později např. Vojtěch Zamarovský. Práškovo dílo je impozantní: *Aegaeové* (1918), *Assyrie a dávný Orient* (1914), *Babylonie kolébkou dějin* (1913), *Boje řecké o hegemonii a úpadek Persie* (1921), *Dějiny starověkých národů východních* (1899–1902), *Doba válek řecko-perských* (1920), *Egypt ze slavných dob faraonův* (1914), *Foiničané* (1912), *Kambyses a podání starověké* (1885), *Médie, Médové a říše médská* (1905), *Nejstarší hradby athénské* (b. d.), *Peisistratovci* (1912), *Řecké dějiny I, 2* (1916–1920), *Řecký středověk* (1919), *Světové panství Sargonovcův a Chaldajcův* (1914), *Velikáni dějin starověkých* (1906), *Ženy antické* (b. d.). Na antikvárním trhu je ceněna skvostně vybavená kniha *Athény* (1891). V PNP bohužel Práškův fond není, ale jeho jméno vynechat nemůžeme.

Další generace badatelů se již dožila samostatného Československa. **Václav Prach** (?–?), o jehož životě stále nemáme bližší informace, je znám jako autor nejužšího *Řecko-českého slovníku* (1942), poslední vydání je z roku 1993 (*Scriptum*). V Prachově fondu jsou zastoupena excerpta z Pliniovy *Přírodní historie*, z Ktésiova spisu o Babylonii, Persii a Indii a úplný překlad Strabónova *Všeobecného zeměpisu* (620 listů). *Řecko-českému slovníku* odpovídá *Latinsko-český slovník k potřebě gymnasií a reálných gymnasií*, sestavený Josefem M. Pražákem, Františkem Novotným a Josefem Sedláčkem (1910), v roce 1940 vyšlo již 14. vydání. V roce 1950 byl dále rozšířen Františkem Novotným. Připomeňme si, že český přístup k dědictví antiky byl zaměřen na širokou čtenářskou obec. Podobnou osobností byl i **Václav Niederle** (1867–1946), jehož fond obsahuje především přednášky. Studoval u B. Hrozného – proto je tu zachována Hrozného přednáška *Výklad a kritika hieroglyfických textů hethitských* (1935–1936). **Bedřich Hrozný** (1879–1952) vyluštil roku 1915 jeden typ chetitského písma a učinil tím zásadní průlom do indoevropské lingvistiky, orientalistiky, bibliistiky, a tím i do klasické filologie.

V prostředí okresního města žil překladatel **Josef Stáhlík** (1885–1963). Těžištěm jeho práce jsou překlady Gaia Valeria Catulla, nejznámějšího milostného básníka starověku, „*texty cattulovské měl s sebou i jako voják za první světové války*“. Dnes by Stáhlík jistě uspěl mezi textaři moderní hudby.

Zcela zvláštní a obtížné odvětví zvolil za východisko své aktivity **Jan Šprincl** (1917–1989). Takřka neznámé jméno autora, který se přitom účastnil mnoha mezinárodních kongresů – je snad jediným zástupcem novolatinské české poezie. Šprincl překládal české klasiky 19. a 20. století do latiny: P. Bezruče, K. J. Erbeny, O. Březinu, J. Nerudu, J. Seiferta aj. Překládal i Danta a Shakespeara. Můžeme diskutovat o tom, zda překlad z živého jazyka do jazyka tzv. mrtvého není jen jakousi lingvistickou hříčkou. Ale i tento experiment může pomoci osvětlit a přiblížit poetiku a rytmus verše. Je zajímavé číst např.



Maryčku Magdonovu nebo 70 000 ze sbírky, latinsky přeložené jako *Cantica silesiana*. Podobně pod názvem *Easciculus florum* najdeme Erbenovu *Kytici*.

(Překvapivě zjišťujeme, že latinské básnictví stavělo větu shodně, vyjadřovalo se podobnými větnými vztahy a „myslelo“ jako básnictví české. Shodně kladený přízvuk a z něho vyplývající rytmus nám činí latinskou verzi básně ještě bližší. Vždyť již J. Kolár upozornil na shodu staré české písně *Hospodi(ne) pomiluj ny* a starého popěvku Římanů, zpívaného při triumfu. Jednotlivé verše odpovídaly rytmicky a slovně, totožný byl i nářev.)

Z dalších badatelů, zastoupených ve fondech PNP, je třeba ještě jmenovat **Karla Svobodu** (1888–1960), který do francouzštiny přeložil práci *O funkci slovesného umění* (*Sur la fonction de la poésie*). Známe jako klasický filolog v oblasti estetiky, literární teorie a dějin antických studií. Právnický vzdělaný **František Joklík** (1865–1942), klasický filolog na vlastní pěst, překládal Aristotelovy *Metafyziky*. Překládatel soustředěný na české prostředí a středověkou latinu, **Karel Hrdina** (1882–1949), je znám jako editor antologie *Bohemia Latina* (1931). Zabýval se latinskými kronikáři (Kosma), Husem a humanistickými básníky. V pozůstatosti jsou Husovy nešpory a část Kosmových pokračovatelů, soupis korespondence a soubor nekrologů. **Julie Nováková** (1909) je známou překladačkou ze staré řečtiny. Působila v Olomouci a v Praze, podílela se na překladech a komentářích pro *Antickou knihovnu*, působila jako editorka spisů J. A. Komenského a pracovala na antické encyklopedii. V roce 1990 dopsala svoje memoáry *Paměti anebo Autobiografie* (sedm sešitů čtivého textu je nejen výpovědí o životě autorky, ale také o dalších postavách z překladačského světa, je to svým způsobem část dějin české klasické filologie, především válečného a poválečného období).

Skupinu mladších klasických filologů zastoupených ve zpracovaných fondech uzavírá **Rudolf Mertlík** (1913–1985). Tento spisovatel a překladatel, který v mládí prošel

koncentračním táborem v Sachsenhausenu, překládal především z řečtiny, např. Homérovu *Ilias* (1980) a *Odyseiu* (1984). Zabýval se i lingvistikou, vyslovoval se k poválečným jazykovým reformám (vězněn 1953–1960). Součástí fondu jsou i jeho překlady Ovidia a Propertia, ale nejzajímavější je strojopisný návrh na vydávání nové *Antické knihovny*, jehož se chopilo nakladatelství *Svoboda* (v předválečné a válečné době vycházela *Antická knihovna v Melantrichu*). Mertlík v tomto osmistránkovém rozvrhu zhodnotil antickou literaturu z čtenářského a vzdělávacího hlediska a navrhl k vydávání tři kategorie (A – řecké a římské klasiky, B – středověké a novověké latinské autory, letopisce, J. A. Komenského, B. Balbína, C – pojednání o antice). Návrh je datován 5. listopadu 1967 (Modřany).

Česká kultura této doby reflektuje antické ohlasy většinou jako metaforu. Stačí zmínit avantgardu, hry a písně Voskovce a Wericha, Čapkovy *Apokryfy*. Antické náměty v malířství do pol. 20. století volili surrealisté – Toyen, stejně také Josef Šíma. Daleko výrazněji k nám promlouvá klasické podobnosti v divadelní hře **Vítězslava Nezvala** (1900 až 1958) *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* (1956), v níž je bájná Atlantis „porovnávána“ s Helladou jako aktuální podobenství Západu a Východu. V poválečném filmu na motiv povídky **Jana Drdy** (1915–1970) *Vyšší princip* (1946), díle režiséra Jiřího Krejčíka z roku 1960, je hlavním hrdinou klasický filolog, který ztělesňuje občanský postoj v období hejdrichiády (tyranny). Romanopisecké zhodnocení antiky je specifickým tvorbou **Josefa Tomana** (1899–1977) a **Jarmily Loukotkové** (1923).

V době, kdy se prosadila *Antická knihovna*, v typických obálkách s emblémem Hypnové hlavy, byla v tomto oboru vykonána úctyhodná lexikografická, encyklopedická a faktografická práce. Již v předválečném období navázal na ideu Velišského příručky Ivan Bureš s týmem spolupracovníků, tvůrce encyklopedicky pojeté publikace *Antická kultura slovem i obrazem* (Elzevir 1927), po

válce ještě monumentálnější počín v podobě *Slovníku antické kultury* (Svoboda 1974), jehož kolektiv, sestavený z překladatelů a komentátorů *Antické knihovny*, se přihlásil k památce českých klasických filologů. Jan Pečírka a Julie Nováková jsou editory rozsáhlých pramenných publikací, *Antika v dokumentech* (I. Řecko, II. Řím), knih, po kterých sáhne i ten, kdo se chce dozvědět něco o antických pramenech k dějinám Čech, Moravy a Slovenska. Kromě toho má k dispozici historiografické dílo akademika **Josefa Dobiáše** (1888–1972), autora řady studií a také *Dějin československého území před vystoupením Slovanů* (1964).

Klasické báje byly v poválečném období zpracovány ve dvou velkých dílech domácí provenience, *Staré řecké báje a pověsti* (1958) Eduarda Petišky a *Starověké báje a pověsti* (1968) Rudolfa Mertlíka. Jdeme-li zpět do minulosti, zjistíme, kolik bylo u nás upřímného úsilí začlenit klasický, humanisticky motivovaný svět do světa moderního. Jmenujme za všechny alespoň Vojtěcha Zelinku, čapkovsky laděného spisovatele, který napsal žertovný průvodce antikou pro začátečníky *Pradávým světem krokem i letem* (1938). Populárně vědecké zpracování antických témat vytvořilo řadu titulů, které nelze pro početnost citovat. Z řady jmen jmenujme: Jiří Frel, Jan Burian, Bohumila Mouchová, Antonín Bartoněk, Jan Bouzek, Jiří M. Boháč, Ladislav Vidman, Alena Frolíková, Václav Marek, Jan Pečírka, Radislav Hošek, Pavel a Věra Olivovi.

Nejnámější poválečnou učebnicí je *Latina pro vysoké školy* (1972) Josefa Bejšovce a Jana Jandy. Osudy poválečné kolektivní práce *Cvičebnice jazyka řeckého* (1969) jsou shrnuty v předmluvě k tomuto vydání.

Osobou podobnou J. V. Práškoví se po polovině 20. století stal autor, narozený v „římské“ poznamenaném Trenčíně, **Vojtěch Zamarovský** (1919). Zapsal se do literatury faktu jako svého času nejčtenější a nejvydávanější propagátor klasické filologie a starověké orientalistiky. Náklady jeho knih mívaly v 70. letech 25 000–30 000 výtisků. Přestože nebyl odborníky příliš „milovaný“,

jeho práce byla pro mnohé prvním (a nutno říci, že příjemným) setkáním s antikou. Připomeňme si aspoň některé: *Bohové a hrdinové antických bájí* (1965), *Dějiny psané Římem* (1969), *Jeho veličenstva pyramidy* (1972), *Objevení Tróje* (1970), *Za sedmi dívy světa* (1972).

Existuje ještě jedna forma popularizace antické vzdělanosti a literatury – výstavnictví. Součástí knižního fondu PNP je i výstřížkový archiv, ve kterém jsou mj. ohlasy na výstavy: *Antika a současnost* (Brno 1974), *Antická tradice* (NG Praha 1982), *Svět Etrusků* (Praha 1989).

Od roku 1963 vydává Kabinet pro studia řecká, římská a latinská, dnes Ústav pro klasická studia, odborný časopis *Eiréné*, jehož náplní jsou zprávy o nových lingvistických, archeologických, epigrafických výzkumech a recenze nových knih z oboru (po léta byl hlavním redaktorem Jan Janda).

Kromě vyjmenovaných tvůrců české klasické filologie jsou bez vlastního fondu zastoupeni mezi korespondencí jiných osobností: Otakar Jiráni, Timotej Hrubý, Ferdinand Stiebitz, Hynek Vysoký, Otmar Vaňorňý. Mezi novými přírůstky výstřížkového archivu jsou: Alena Frolíková, Bedřich Hrozný, Josef Král, Justin V. Prášek, Antonín Salač, Ferdinand Stiebitz (z tohoto materiálu se zpravidla stává zárodek vlastního osobního fondu). Na zpracování dosud čeká fond: Julius Enders, Antonín Fux, František Groh, František Hrbek, Oldřich Kramář, Josef Novák, František Rebec, Bohumil Ryba, Viktor Stegeman, Josef Antonovič Šebor.

Bohatý materiál k tématu poskytuje zvláštní soubor tisků, uložený na Starých Hradech u Libáně. Máme na mysli výroční zprávy českých gymnázií a jiných středních škol. Jeho soupis pořídil pracovník PNP Antonín Hlaváček (je vydán pod názvem *Výroční zprávy středních škol 1820–1950, Literární archiv PNP 1971*). Jedná se o jmenovité rejstříky autorů výročních zpráv, mezi nimiž je značné procento studií s antickým námětem.

Přípravila HELENA MIKULOVÁ

## Z VERNISÁŽNÍKU PATRIKA ŠIMONA

Tak si poslední dobou říkám, jaký má smysl psát tento sloupek? Občas se tu setkáváte s provokativními myšlenkami, které ovšem nikoho nezajímají anebo ne tak, aby na ně zareagoval. Začal jsem psát před šesti lety a každých čtrnáct dní jsem odevzdával redakci své čtyři stránky. Od té doby, přesně od 21. září 1995, jsem popsal 452 stran (což je rozsah pěkného Dostojevského).

Vernisážník vyšel 113krát (včetně tohoto) a obsahoval více než 260 analytických recenzí výstav a událostí spojených s výtvarnou scénou. Tato malá bilance na úvod je vlastně určitým dotazáním se sebe sama – jak pokračovat dál? To, co zde píšu, nikde nenajdete, protože málokdo na české scéně má odvahu věci vyslovovat přímo, což souvisí se svázností s „okruhy, zájmy a spjatostí“. Díky tomu jsem si nadělal mezi umělci i kunsthistoriky spoustu nepřátel, k nimž se tento příspěvek dostane poměrně nepravidelně, ale když, tak to stojí za to. Mohl bych z toho udělat knížku, jak je teď v módě – každý „rubrikář“ přece čas od času vydá *top work* těch nejlepších zážitků nebo rozhovorů a zúročí tak svou snahu (už i tím, že se mu dostane jakési satisfakce za neviditelnou a kontinuální dřinu). Něco takového neplánuji. Dokonce se přiznám, že tyto řádky s takovou otrockou pravidelností píšu ani ne kvůli čtenářům z luhů literárních, ale pro budoucnost. Je to samo o sobě směšné, ale vím, že pro toho, kdo se svědomitě ponoří do archivu a dá si tu námahu prolístovat dobové časopisy a kdo chce získat plastický obraz o dávných časech, to obvykle bývá užitečný výlet, který přináší jediný zisk: člověk si utvoří tzv. pravdě se blížící obraz skutečnosti.

Ze všech těch vět, ať už z nich plynou emoce nebo situační či kritický záměr, je zřejmé, jakým směrem se kritik nebo recenzent vydal při hledání svého vlastního názoru, jakou polohu zastával, kde naivně a věrně stál a čemu věřil a co naopak upřímně ne-

uznával pro ten či onen nedostatek. Spravedlnost je pro hlupáky.

V našem stále se zrychlujícím čase, kdy se jednotlivé umělecké doktríny mění tak rychle, že je není ani sama teorie schopna strávit, dochází k zásadním a stále se prohlubujícím krizím, které nemusí být zas až tak kontraproduktivní, jak se na první pohled zdá. Člověk si stále více uvědomuje, že veškerý atak médií, klipové a zjednodušené zkratky, je součástí jeho každodenního bytí a že není možné se před tím vším skrývat. Není možné žít ve slonovinové věži a domnívat se, že zůstaneme imunní. Umělecké dílo by mělo vzniknout jen s ohledem k věčnosti. Kdybychom tuto myšlenku francouzského kritika Gabriela Mureye měli brát doslovně, znamenalo by to, že téměř všechno, co nás ze současných výtvarných produktů obklopuje nestojí ani za vteřinu zájmu.

Všechno, co vypadá zdánlivě složitě, je ve skutečnosti jednoduché. Pramení to z dávného romantického mýtu, že umělec je obdařen výjimečností, která se zve imaginací a je tudíž nedotknutelná. Umělecké dílo s proměnami 20. století dospělo ve své fyzické přítomnosti k vyčerpání. Byly použity všechny možné i nemožné formy. Obraz jako takový přestal být věrným společníkem lidských iluzí a stal se kalkulem opět té vrstvy, která ho dokonale koupila se vším všudy. Vyprázdněnost obsahu je výsledkem vyprázdněnosti života lidí na této planetě.

Přestože informace se šíří rychle a zároveň „mechanika světa“ už není tak jednoduchá, podstata věcí se musí pro širokou masu zjednodušovat – věc zůstává u povrchnosti. Středem zájmu se nestávají žádné imaginární problémy, ale člověk – ve své brutalitě, nahotě, sexu. Čím jednodušší zkratka, tím menší snaha po vlastním rukopisu. Všechno je zaměnitelné – ba i vlastní lidská identita. Nikde není osobnost, která by kladla velká kritéria a říkala: Toto už je za hranicemi vní-

mání! Toto je už nedotknutelné! Toto není umění! Málokdo vám dnes, v prostředí skutečně profesionálních galerií nebo obchodních center, kde se umění prodává jako akcie či nemovitosti, prozradí svůj vlastní názor. Většina vlastní názor nemá. Kde by ho také získala? Musí se přece reprezentovat obecná doktrína módy a nesmí se dát znát zoufalost. Na to přece nejsou směrnice, katalogy nebo návody. Mít vlastní názor na umění znamená jít proti umění samotnému. Nebát se říci: toto už není to, co mám rád, co je mi blízké. Toto už nedovoluje moje zkušenost (moje přísná zkušenost) uznat za umění. Ve všem se navíc střetává, díky té zjednodušenosti, svět kýče – povrchní zjednodušenosti – se světem vážné jednoduchosti.

Člověk, který stabilně nesleduje uměleckou scénu a nevypěstoval si praktický cit, který by mohl opřít o vlastní hodnoty, je téměř ztracen, protože není schopen rozlišit kvalitu od povrchnosti. Umělci prvoplánově nešokují veřejnost, ale sami sebe, už dobrých sto let sázejí na tuto unavenou klisnu. Dokonce je nutné do toho všeho zahrnout i proměnlivost uměleckého výkonu těch, jimž jsme v určité fázi vývoje jejich kvalitu neupírali. Už je málokdo tak pevný a přesvědčený o svém směřování jako František Kupka nebo Jiří Kolář. Málokdo z umělců už dnes dá vlastní život za svou uměleckou pravdu. Nikdo přece nebude riskovat své pohodlí. A to je ten zásadní omyl. Už Jan Zrzavý věděl, že není možné se rozptylovat v maličkostech, že české umění potřebuje velké obrazy a ne malé grafické listy. (Čímž nechci zjednodušovat a upírat grafice její výkony, někdy mám kresbu nebo grafický list pro spontánnost vyjádření a řadu dalších milých obsažností rád.) Zrzavý tím jen chtěl poukázat na „myšlenkovou stavebnost“ uměleckého díla; věděl, že velké národy a kultury uvažují jinak, že mají dostatek nosných příkladů z dějin, jejichž

uplatnění vlastně zabráňuje rozkolísanost nějaké identity.

Umělec se musí věnovat umění, pokud chce být hoden toho jména, a nikoli kšeftaření se svou malostí, musí dokázat odmítnout sebeláskavější, ale ve své podstatě zničující komerční zakázky. Nebo je přijmout, ale uchovat si v nich svobodu svého já, nezaměnitelnost názoru, i kdyby to mělo být proti vůli objednavatele. Řemeslo je totiž něco jiného než umění a umělec není řemeslník.

S odstupem času se souvislosti samozřejmě ukáží mnohem jasněji. Umění se odhmotňuje, stává se ve své pluralitě a touze po experimentu méně uchopitelným a také více naprogramovatelným. Tzv. nová média, ať už fotografie, video, práce s počítačem atd., vlastně svého tvůrce neustále limitují – technický rámec poskytuje pouze to, co je převoditelné z lidské imaginace do základních proveditelných kódů. Nemyslím, že nastává konec obrazu a jiných klasických hodnot, ale naopak obraz se dostává do polohy výsostně vážné, podobně jako kniha. Stává se luxusem. A to bude možná ten okamžik, v němž přijde čas pro nové objednavatele a mecenáše, neboť zájem masy se soustředí na dostupné a přehlušující polohy, v nichž se bude moci realizovat.

Konec obrazu není možný, protože jeden velký obraz žijeme – uzavření ve vizuálním světě více či méně slabších výkonů, ale je to obraz stále uchopitelný našimi smysly. Žijeme vlastně jeden velký globální kýč, v němž se někteří proti své vůli stavíme rukojmími. Ale i to jsou výmluvy, neboť uchránit svoji imaginaci je možné jen při silné schopnosti vzdorovat vlastním názorem, nekompromisností.

Odpovědnost teoretiků, galeristů a kritiků je vlastně odpovědností za rámec lidských pravidel chování. Nikde není dáno, jak se v takové věci chovat. To je ta past svobody pro poslušná stáda beránků.



# Dnešní lži se zítra promění v pravdu

Radka Denemarková

Jako svou šestou publikaci vydala *The World Circle Foundation* (WCF) textovou podobou osudů tří uměleckých osobností: divadelního režiséra Petra Lébla, hudebního skladatele Angelo Michajlova a textaře Jiřího Štaidla. Původní tvar televizních dokumentů – nelogicky vřazených do stejnojmenného cyklu *Nevyjasněná úmrtí* – byl takto bulvárně rozmělněn a sešrotován do jednotné podoby. Ačkoli jednotlivé osobnosti mají společného (kromě působení v uměleckých oborech) velice málo, jsou jejich příběhy vystavěny na obdobném základě jednotného rastru mediální pohádky. Citlivý, slušný, geniální a okolím nepochopený umělec musí za svůj talent „platit daň v podobě duševních muk“ a nakonec podléhá krutému a nespravedlivému osudu. Nevyjasněná úmrtí lákají podprahovou skandálností a vycházejí vstříc touze nahlížet klíčovou dírkou někam, kam se slušný člověk násilím nedobývá, což potvrzuje životaběh a osudy „protagonistů“ zmíněné publikace: Jiří Štaidl zemřel při autonehodě, Angelo Michajlov následkem srdečního selhání, Petr Lébl z vlastního rozhodnutí (pokud tato úmrtí považujeme za „nevyjasněná“, co potom skon babičky, která večer uléhá do postele a ráno už nevstane?! Nevysvětlitelná, nekonečná záhada... Přitom nejde tolik o nevyjasněná úmrtí, jako spíše o „nevyjasněné“ životy. Takovýto dokument je v šesti dosud vydaných knihách nashromážděno šestnáct, připravuje se kniha sedmá (Karel Höger, Jana Rybářová, František Husák), vyšlo *Nevyjasněná úmrtí speciál* (Vladimír Vysockij) a chystají se publikace řady *Velké zločiny v malé zemi*, v nichž mají být zrekonstruovány „největší a nejzajímavější zločiny spáchané na území Československa“ (první, pilotní kniha nese název *Spartakiádní vrahy*).

*The World Circle Foundation* vznikla na jaře 1994 s cílem „podporovat mladé umělce všech oborů na celém světě a v první řadě tvůrce filmové“. V jejím čele stojí Ivo Trajkov (autor filmu *Minulost* a mimo jiné nositel prvního Plyšového lva za film *Kanárská spojka*, oficiálně udělené ceny za nejhorší film roku 1993) a hudební skladatel a producent Vladimír Chrenovský. Šestou publikací, která je předmětem těchto poznámek, napsala **Jana Havlíková** (s Mykolou Hejmem je spoluautorkou dokumentu a knihy o V. Vysockém). Pod tímto pseudonymem se skrývá novinářka bývalých *Nedělních novin* Kateřina Hejková a jako bulvární, snadno stravitel-

né sousto k nedělnímu obědu byl patrně text zamýšlen.

Pozastavit se chci u prvního „příběhu“ divadelníka Petra Lébla, přestože všechny tři jsou šity horkou jehlou podle téhož kadlubu. Pravda se nehledá, hledá se optimální obraz, hezoučkový náčrt milých nadlidi, jaký bude schopna přijmout přemédializovaná doba; hledá se podtext kdo kde s kým, případně probublává na povrch špatně maskovaná snaha parazitovat na mrtvém a uvelebit se v jeho příběhu. Už emotivní podoba televizního snímku o Petru Lěblovi *Andělé tě hlídají* (r. O. Sommerová) obsahovala řadu nepřesností, což se dá pochopit vzhledem k rychlosti bezprostředního vzniku i vzhledem k atmosféře, v jaké dokument vznikl. Klopotně se snažíme zaplnovat bílá místa pokroucená totalitní a mýtotvornou lží minulých desetiletí a přímo před námi se s chladnou vyčkaldovaností vrství lži nové. Jsme svědky vzniku legendy na půdorysu medailonků obrozenců 19. století, jejichž štít musel zůstat bez poskvrny. Vtlačování lidských osudů do připraveného rastru odpovídá rovněž lexikální výběr a styl: „na divadelní cestu Petra Lébla svítily šťastné hvězdy“, „všichni jeho spolupracovníci na něj vzpomínají jen v superlativě, všechny si uměl získat svým talentem, nasazením i citlivým, náročným, ale taktním způsobem práce“ apod.

Autorčinou základní premisou je umanutost Léblovou „duševní vyšínutostí“, proto volí podtitul *Chorobopis umělce*. Lehkomyslně žongluje s termíny z oblasti psychiatrie, nepodložené veškeré Léblové jednání a chování rámuje tajuplnými odkazy k maniodepresivní psychóze, jakékoliv trápení odbyvá diagnózami. Jako by skutečnost ani nemohla být propletenější a pramínků, které vedly k Lěblovu činu, nemohlo být vícero. Stěží pochopitelná jsou pochybení a překrucování faktů, které si autorka mohla snadno ověřit (na s. 33 chybně uvedená data Léblová úmrtí: zemřel 12. 12. 1999, ne 10. 12. 1999!). Léblová sestra Milena není starší o devět, ale o jedenáct let. S amatérských souborem JELO na scéně Domu kultury ROH Dopravních podniků hl. m. Prahy nереžiroval inscenace *Svítání ani Hrátky s čertem, ani Ukradené štěstí*. V Divadle Na zábradlí pohostinsky nikdy nepřipravoval hru *Fernando Krapp mi napsal dopis Tankreda Dorsta*, jak autorka uvádí na straně 13. Uvedenou hru Lébl inscenoval – včetně výpravy pod pseudonymem Wiliam Novák – už ve studiu Labyrint (premiéra 24. 11. 1992) a obnovenou premiéru měla v Divadle Na zábradlí roku 1993; první Léblovou inscenací na Zábradlí byl Pitúnského *Pokojíček* (16. 5. 1993). Petr Lébl a feditelka Doubravka Svobodová divadelní budovu na Anenském náměstí od nikoho nedostali jako „dárek na stříbrném táčku“ (s. 13), ale na základě řádného konkurzu vypsaneho pražským magistrátem. V roce 1993 vstupovali do složitě, nesnadné divadelní atmosféry po smrti Jana Grossmana a svoje postavení si museli tvrdě obhájit. Petr Čtvrtníček se stává členem uměleckého souboru DNZ počínaje sezónou 1999/2000 a Lébl se s ním neznal „kratší dobu“ (s. 26), ale od roku 1993, tedy podstatnou část svého profesionálně tvůrčího

života. Těžko dohledat, co vede autorku k tvrzení, že „při Lěblovyých hostováních v jiných divadlech už nebyl úspěch zdaleka tak jednoznačný, ať to bylo v pražském Labyrintu či v moskevském Divadle Na Tagance“ (s. 29), když právě Labyrintem byla odstartována Léblová profesionální režisérská dráha a moskevské hostování mělo nebyvalý, i když kontroverzní ohlas. Čechovova *Racka* soubor Divadla Na zábradlí v Moskvě neuvědl v roce 1995, ale v květnu 1996 v rámci II. mezinárodního divadelního festivalu Antona Pavloviče Čechova. Foto na s. 51 není z moskevského Divadla Na Tagance, ale z Vinohradského divadla, kde Lébl režíroval slavnostní večer u příležitosti předávání cen Nadace Pangea. Úsměvně působí popis, v němž Havlíková uvádí Danu Hábovou jako tlumočnici tohoto údajného „hostování“ v Rusku a zcela ignoruje Bertila Guve, švédského herce a představitel Alexandra z filmu Ingmara Bergmana *Fanny a Alexandr*. Správně nejsou uvedeni ani původci citovaných televizních výroků (slova divadelního kritika a teoretika Milana Lukeše jsou přisouzena literárnímu a filmovému kritikovi Janu Lukešovi).

Text se hemží nepodloženými autorčinými obecnými komentáři typu „spolužáci ze základní školy si ho nevybavují“ (s. 7 – Lébl s bývalými spolužáky udržoval kontakty, a pokud působili v oboru využitelném pro divadelní provoz, došlo i na pracovní vazby, např. Filip Topol). Nesmyslnost věty „sám sobě nedovoľoval žádné projevy slabosti, nedisciplinovanosti, nejistoty“ (s. 12) vyvrací text sám, neboť je nasyčen výpověďmi, které obkružují neustále témata právě Lěblovyých „slabostí a nejistot“. Autorka evidentně nenahlédla do žádné z Lěblovyých režijních knih, neboť se jí podařilo zformulovat přesný opak Lěblova postupu. Základem nebyly racionální „rozbor a úvahy“ (s. 15), ale často nelogická a iracionální fantazijní přebujelost, hravost, přehrášle s tématem nesouvisejících nápadů, vršení vzdálených asociací. A srovnání Léblových s filmovými režiséry Tarkovským a Bergmanem zcela chybí opodstatněný základ. Zvláště kuriózně – v souvislosti s nevyzpytatelnou a výbušnou Lěblovou povahou – vyznívá snaha o selankovitou prezentaci režisérské práce autorčinými tvrzeními o tom, že „zkoušky vždy probíhaly v klidu, bez křiku a otevřených konfliktů“, že „nikdy nebyl násilně autoritářský, nikdy by nezvyšil hlas“ (s. 21). Pravděpodobně hovořila (pokud vůbec ověřovala v dokumentech vyslovená sdělení) s lidmi, se kterými Lébl nikdy intenzivně nespolupracoval. Autorka si často protiřečí (na s. 42 si povzdychne, že „Petr odcházel opuštěn vírou v budoucnost“, a hned na následující straně bojovně udeří s tím, že „slovo budoucnost Petr Lébl do poslední minuty nedokázal škrtnout ze svých úvah“).

Dalším stavebním kamenem autorčiny práce jsou smyšlené a završující soudy uvozené slovy „jistě je“, které mají stvrdit postupně budovanou představu nejistého a osamělého chudinky. Leckterá tvrzení nabývají až urážlivých podtextů vůči Lěblovyým spolupracovníkům, přátelům a lidem, kteří mu obětovali mnohé, přizpůsobili své osobní ži-

voty, trávili s ním veškerý volný čas a spoluprotřpěli jeho složitá období. Jestliže nejsou jejich tváře mediálně vítané, neznamená to, že neexistují (od úvah typu „jako by Petr neměl skutečné přátele či partnery, lidi blízké, na které se lze spolehnout, s nimiž lze mluvit naprosto o všem“ na s. 25, až po nestoudné tvrzení, že „s nikým nemohl komunikovat normálně tak, aby jeden druhého slyšel“). Problém bude asi v tom, že lidé, se kterými mohl normálně komunikovat, se vytrvale odmítají účastnit projektů typu *Nevyjasněná úmrtí* a nepocítují nutkavou potřebu zajišťovat si místo v Lěblově „příběhu“. Protože oni ho v něm mají. Jeho osobní život nebyl „skryt očím nejbližších kolegů“, protože s nimi řadu věcí řešil, konzultoval a rovněž v posledním období „úspěch nestřídá úspěch“ (s. 35), protože i poslední inscenace Čechovova *Strýčka Váni* byla kritikou přijata rozpačitě a plzeňskou premiéru dokonce Lébl považoval za svým způsobem nepovedenou.

Pečlivě je vystavěna závěrečná část textu. Autorka odvozuje, že se Lébl stýkal patrně se samými podprůměrně inteligentními a necitelnými bytostmi, protože se „zmítal“ a jeho záměr ukončit život byl každému evidentní. Tuto svou premisu se snaží doložit, a proto opět žongluje s fakty. Program Čechovova *Strýčka Váni* nesestavoval Lébl, uvedené kapitolky (*Nechutná filosofie, Únava ze života* apod.) odkazují k dílu A. P. Čechova jako celku. Lébl se podílel výběrem fotografií, dohlížel na grafickou podobu a přispěl závěrečnou poznámkou s věnováním. Ani dopisy Lébl nerozesílal „pár dní před smrtí“ (s. 38), ale byly policií nalezeny po smrti na jeho stole v pracovně divadla a příslušným lidem rodinou osobně předány! Petra Léblová nenašli oběšeného technici „v neděli odpoledne“ (s. 39), ale v neděli v noci. Pro ukončení předposlední kapitolky byl zvolen citát. Nebyl to však vzkaz „určený všem“, ale závěr Lěblovy závěti, který je tu navíc citován nepřesně a s chybami.

Autorka postrádá od Léblových vysvětlení, „proč se rozhodl právě pro takový způsob“ smrti (s. 40). Po přečtení jejího textu mne spíše napadá, že snáze nalézáme důvod, proč „to“ udělat než neudělat. Mohli bychom nad daným paskvilem mávnout rukou, ale nebezpečně domněnky se rozlézájí, bují a nabalují další smyšlenky, žijí svým životem bez ohledu na realitu, jsou citována jako nezvratná fakta i v seriózních tiskovinách. Léblův čin je zmíněn v článku Dity Eckhardtové *Přímou cestou do pekla* (*Respekt*, 4/2000), v textu, který se snaží uchopit téma sebevraždy jako jedno z rizik moderní společnosti včetně nárůstu sebevražd mladých do 35 let (u mladistvých do třiceti let je sebevražda „druhá nejčastější příčina smrti po dopravních nehodách“). Ale už o několik dní později, 17. října, jsou torza zevrubného článku převyprávěna Pavlou Skurovcovou v *Lidových novinách*; příloha *Zdraví (Zdravotnictví a zdravý životní styl)* byla věnována vážným duševním chorobám s upoutávkou *Režisér Petr Lébl vážnou duševní nemoc nepřekonal* (s. 19).

A tak je příčina smrti zpečetěna: Skurovcová to dá najevo titulkem *Geniální režisér, který své deprese nepřekonal* s podtitulem *Petr Lébl trpěl maniodepresivní psychózou, jeho výjimečné schopnosti byly vykoupeny duševním utrpením* (tentokrát s chybným uvedením věku: Lébl nezemřel jako „třiačtyřicetiletý“ muž, ale ve věku 34 let). A tak se ocitl – mezi články *Cvičený pes dokáže vyčlenit rakovinu a Farmaceutické firmy podplácí lékaře* – nestoudný kompilát, hnětený z výpovědí vytržených z kontextu knihy *Nevyjasněná úmrtí*, z kontextu starších rozhovorů (Jiří Bartoška pro *Mladou frontu Dnes*), kompilací odpovědí na zcela odtažitě otázky (Eva Holubová pro *Lidové noviny*), z výpovědí zaznamenaných v obskurních plátcích typu časopisu *Ring i Blesk* (nechybí tu anketně pojatý názor neodmyslitelného účastníka televizních soutěží a estrád Jana Cimického, který Léblové – k velké nelibosti pacienta – jednou léčil) a pro obhajobu zbylého upřesnění posloužil „zdroj blízký divadlu“ (kterému divadlu?). Včerejší lži se už dnes staly „pravdou“. Wittgensteinova věta „o čem nemůžeme mluvit, o tom musíme mlčet“ bychom neměli považovat jen za ozdabu intelektuálních diskuzí.

## Biologicko-spoolečenské POKLESKY

Stanislav Komárek

### Proces degradace

Termodynamika nás poučuje, že energie a struktura uzavřeného systému se může zvyšovat pouze na úkor jeho okolí, jako destrukce či degradace – všechny heterotrofní organismy tak fungují – řízenou destrukcí substrátů kolem sebe udržují svou komplexitu, „akceschopnost“ či případný růst. Je vždy pozoruhodné, jakým

způsobem někteří lidé jednotlivci i celé epochy potencují své možnosti stejnou metodou. V malém je celý fenomén patrný v mnohé rodině i na mnohém pracovišti. Vždy se najdou jedinci, kteří jako skála v příboji přežívají všechny porvy osudu, většinou korektní, laskaví a nanejvýš poněkud nostalgičtí. Jejich neobyčejné vitalité, dlouhověkosti a zdraví stojí v protikladu rozklad, nepravdivosti a rozmanitá nešťastí v jejich rodině či nejbližším okolí

(pěkným, ale zdaleka ne jediným příkladem je rakouský císař Franz Josef I.). Je sice zřejmé, že takovíto jedinci svůj elán berou právě odtud, ale obdobný proces zřejmě nejde nastartovat úmyslně, naopak se zdá, že podmínkou jeho zdárného fungování je dobrá vůle a nevědomost o celé věci. Zcela stejně je tomu i s obrovským výbuchem pracovitosti a kreativity v evropském 19. a 20. století. Tento obrovský „energetický příliv“ se udál na účet destrukce rodiny, z počátku rodiny „velké“, pak i oně malé „nukleární“. Člověk, byť sebeinteligentnější a sebeschopnější, je do značné míry neutralizován potud, pokud je pevně zapleten do rodinných vazeb – jejich rozvolněním až přetržením přibývá nejen osamělosti a vykořenění, ale i kreativity a „volné energie“, která by normálně zůstala „vázána“ (přemýšlení o rozpadu rodiny u industriálních a postindustriálních národů je tudíž činnost ne příliš produktivní – vzhledem k tomu, že jev je s ohledem na typ fungování společnosti „nutný“).



## LADĚNÍ

citace z dobových recenzí

11. svazek  
**Lubor Kasal:**  
**Dosudby**  
 (1989)  
 Ilustrační doprovod  
 Pavel Novák

Lubor Kasal píše odvážné a otevřené reminiscence v duchu absolutně chápaných osobních citů i společenských hodnot. Život, smrt, lásku, morálku, politiku nahlíží ze dna intimní lidské zkušenosti a ze svého vyhořelého pohledu nic neslevuje. (...) Chce vydolovat co nejvíce z významové i zvukové stránky slova, až je v jeho delších básních někdy zbytečně „přesloveno“. Vytváří novotvary a šifruje slova na základě jejich seskupování a zřetězování, ale vedle toho přímo vyslovuje pocity nelibosti ze současného stavu společnosti. Důraz na neřešitelnou rozpornost světa ho přivádí ke katastrofičnosti obrazů. (...) Intelektualizace poezie mu přitom nebrání pravdivě a sdělně vyjádřit nálady a postoje současné mladé generace.

Vladimír Heger: *Dvě básnické novinky, Rudé právo 1989, č. 228, s. 5.*

Básníková řeč je na první pohled rozehraná četnými eufoniemi, kalambúry, slovními hříčkami, autor si pohrává, ale cítíme, že se tu neprojevuje bezradnost člověka, který přehazuje horký brambor z ruky do ruky. Kasalova hra je tvořivá a většinou se ukáže i jako smysluplná, u ní se jeho individuální rukopis začíná. Původnost básní ovšem nespočívá jen v detailech. Kdo zahorí nadšením nad jednotlivými metaforami či přirovnáními, raduje se po troškách, sice na pokračování, ale neúplně. Když ale dovolí, aby ho ovanul dech (a duch) sbírky naplno, aby dílčí záblesky vytvořily ohňostroj, pak dočte a cítí se trochu jinačí než před čtením. (...) Vtip a hořkost veršů vás přesvědčí, že básník si naoko hraje, ale oči mu hoří velkým zaujetím pro tento svět.

Zdeněk Heřman: *Šetřte smutkem, Literární měsíčník 1989, č. 9, s. 122.*

Kasalova poezie nám, pišícími o ní, ochromuje tužky i pera, sráží nás do kolen, ty z nás, kteří se to nestydíme přiznat, nás, kteří se stydíme plést se do jejich slov, do jejich světů, kde jsme trapně navíc jako nechtění, zaskočení vovýři při páření dvou nádherných lidských zvířat Něhy a Krutosťi, toho mixážního teritoria poezie soukromé i veřejné. (...) Těm, kterým není patrné, v jakých domech a katakombách, na jakých cestách a za jakých nocí tento básník poezii cítí a ctí, proč tady na světě ty jeho básně jsou, těm ovšem jeho poezie nic neřekne. A tak to má být. A tak je to dobře. Jestli jich bude víc než těch prvních, nevím. Vím jen, že ti, co si knihu koupí, budou ji půjčovat dál, možná opisovat, až už nebude v obchodech k dostání. Asi tak nějak podobně, jako se to kdysi před dávnými lety v českých zemích dalo s poezií Václava Hraběte.

Dagmar Sedlická: *Doznání a vyznání, Kmen 1989, č. 42, s. 10–11.*

Toto je poezie, která neveršuje úvodníky, a přitom je na ní zcela patrné, že byla psaná v této zemi a v této době. Proto ten základní pocit zmatení slov a hodnot, proto ta deziluze z toho, co se říká a jak se přitom žije. (...) Není sporu o tom, že Kasal je pan básník, kterému to píše. Spor může začít teprve nad otázkou, zda mu to nepíše příliš lehce. (...) Pravda, radost z vlastních tvořivých schopností u něho nevede k myšlenkovému minimalismu Chumova nebo Husákova typu, ale řadě veršů, které znějí jako

Holan nebo Šiktanc, chybí právě to, co dělá tyto básně velkými: hloubka. (...) Zahleděnost do jazyka a jeho možností jako by nešla ruku v ruce se zakotveností v realitě a jejich skutečných problémech, jako by v básních vždy na chvíli převládalo jedno, pak zas druhé. (...) Je to poezie vznětlivá, nervní, nápaditá, poezie nejpůsobivější při přednesu či prvním přečtení. Je generačně vyhořelá a rozhodně není povrchní. Přesto se ale nemohu zbavit dojmu, že pronikla sice pod kůži, a tedy do sádky této doby, (...) ale k ještě rezolutnějšímu řezu do masa a ke kostem jí stále něco chybí.

Petr A. Bílek: *Řez do sádky doby, Zemědělské noviny 1989, č. 259, s. 2.*

12. svazek  
**Jiří Janatka:**  
**Letní texty**  
 (1989)  
 Ilustrační doprovod  
 Milan Knížák

(...) Sám název, Letní texty, náhle otevírá blažený, teskně sladký prostor, v němž k životu stačí triedr, pléd a schopnost podepsat se nezištně očima nad vrcholky vzdálených stromů. (...) Janatkův svět má někdy blízko k titěrně „hyperrealistickým“ modelům, na něž si převádělo skutečnost minulé století, skutečné krajiny se mění v pouhé kulisy, lidé jsou jen loutky ztrácející se za svými vlastními gesty a za předměty, které používají. (...) Svět je zároveň lákavý jako dětská hračka a znepokojivý jako bez duše fungující mechanismus. Hra dostává ostře ironický přízvuk, je však také poslední zbraní proti odlidštění: bohatstvím možných, potenciálních situací, jimiž imaginace zas a zas křísí život tuhnoucí pod námi v maketu a v hračkovou napodobeninu sebe sama.

Petr Král: *Sláva Janatkoví. Literární noviny 1990, č. 24, s. 5.*

Čím se tento autor odlišuje od předchůzích – V. Kučery, M. Vopěnky a G. Muriána? Především věkem a z něho plynoucí životní zkušeností. Těch dvacet či kolik roků, o které víc promyslel, procítil a viděl, možná i praxe lékaře bolavých duší, povinného pomáhat pacientům vracet ztracenou vyrovnanost a jas, snad přispěly k tomu, že se představuje právě proslulými texty.

Irena Zítková: *Umět žít? Nové knihy 1989, č. 50, s. 8.*

Janatkovy texty, spíše reflexe či volné záznamy asociací, (...) čítají dohromady asi čtyřiaadvacet rukopisných stran (!), jde tedy o ideální časopiseckou publikaci (...) a i texty samy jsou zjevně psány pro otištění v periodiku, nikoli pro samostatné vydání. (...) Jinak ovšem autorovy „Letní texty“ zasluhují uznání: jsou to velice inteligentní pokusy o tvůrčí zkratku (...). V psaní svých reflexí by měl pokračovat a uveřejňovat je v nově vznikajících nebo se obnovujících časopisech.

Vladimír Novotný: *Publikační prostředí, Zemědělské noviny 1990, č. 53, s. 11.*

(...) Letní texty jsou svým způsobem krajností, ukazující oživenou a svébytně modifikovanou metodu, která byla domovem v částech české poezie v období mezi oběma válkami a přes poválečnou renesanci i s oním nuceným spuštěním do spodních proudů v padesátých letech je tam vlastně dosud. Ukazují ji však v její limitní podobě. Texty je velmi těžké v rámci souboru gradovat či vůbec kompozičně uspořádat jinak než s využitím právě jen zvoleného způsobu. Racionální usměrňování a korekce přecházejí místy v proud slov (...) a ani vnitřní kompozice jednotlivých básní v próze (neboť jde o básně v próze) neposkytuje záchranné madlo, jehož by bylo možno se zachytit.

Miroslav Zelinský: *Letní texty a jak to s nimi bylo, Tvar 1990, č. 8, s. 14.*

Připravil MICHAL JAREŠ

# Časo-piso...

## Ondřeje Horáka

### Hlavní chod: Revolver Revue 45

Nelze začít jinak než tímto číslem RR, neboť obsahuje v žádné knize nepublikovanou přednášku Jindřicha Chalupického *Umění a transcendence: „Anita Silverová má na mysli deriváty, které využívají ke komerčním účelům uměleckých tradic a konvencí. Duchampova krajnost je přesně opačná. Nejsme s ním už v bezpečí umění, jeho tradic a jeho světa. Umění není již uzavřenou enklávou. Otevírá se tak daleko, že možná už z oblasti umění vycházíme. Konflikt mezi umělcem a světem umění, který probíhá od romantismu, se dovršil. Dosud umělec přece s ním uzavíral nějaký druh kompromisu. Ale Duchampovo dílo dá se vrátit do tradičního světa umění jen zřejmým násilím.“* Takže i ti největší odpůrci RR by si ji alespoň tentokrát měli koupit, jinak budou stát opodál. Dalšími věcmi, které mne v tomto čísle zaujaly, jsou linoryty Viktora Karlíka a potom dopisy z Ruzyně Jiřího Němce.

Ale ještě se vrátím k Chalupického přednášce a dovoluji si skrze ni říci něco obecnějšího, co se netýká pouze RR, i když jí asi nejvíce. Totiž neustálé ohlížení, neustálé návraty do minulosti a téměř nijaká souvislost se současností. Podobně jsou na tom i další časopisy, *Tvar*, *Host* a *Aluze* a i další, kde kromě (i „kromě“) recenzí a beletrie bývá většina také oním ohlížením. Vždyť např. v sedmém čísle letošních *Literárních novin* si v *Psalo se...* můžeme přečíst, že v prvním čísle *Tvaru* byla přetištěna stať H. G. Schauera. Co se tím chce říci? (Předpokládejme, že snad něco ano.) Tedy, že Schauerova stať překryje vše ostatní v tomto čísle? A stejně se teď mohu zeptat sám sebe: Překryje Chalupického přednáška vše ostatní v tomto čísle? Na to odpovídám: Ano.

Nakonec tedy ona základní otázka, kterou vyvolává výše popsaná situace v současných literárních časopisech: Jedná se o potřebu reinterpretace oněch čtyřiceti let (1948–89) a o odstranění všeobecné dehistorizace (po nichž bude pozornost věnována zase tomu současnému), nebo o to, že v současnosti nevznikají díla, která by „donutila“ opustit alespoň některé vědce všechny ty Máchy, Holany, Vančury, Halasy, Čapky, Poláčky (proti čemuž jinak nic), anebo jde o strach riskovat nahlížením a interpretováním děl čerstvých, která ještě tzv. neprověřil čas, a tedy je zde (větší) možnost se (více) „mýlit“? Odpověz si každý sám.

### Dezerty

Velmi mě potěšilo druhé číslo *Hosta*. Přestože se zabývá vztahem literatury a filmu, bylo pro mě zajímavé. Výborný je hned úvodní rozhovor s V. Körnerem. V následující stati P. Komendy *Uzavřený a otevřený čas v díle Vladimíra Körnera* jsem měl pocit (možná špatný), že Körner do ní byl doroubován až jaksi ex post. P. Matoušek píše o dvou nedávno vydaných knihách esejí V. Woolfové, M. Pílaře píše o poezii na severní Moravě v době normalizace. Nejzajímavější pro mě ale byl článek Michala Přibáně *Kdo byla Reli Bernkopfová*, nejméně zajímavé pak bohužel to, co mívám nejraději – recenze. V časopise, který „přivedl“ do literatury „generaci“ básníků, je dost smutné vidět jedinou recenzi básnické knihy. Vošajstlich mi pak přijde to, že J. Mlejnek končí mudrování nad mladými v *Dílně*: „Celkový dojem z četby: jenom se utvrzuji v pocitu až poznání, že nejrozšířenější literární kategorií jsou dnes v Čechách a na Moravě pišící nebasníci“, přičemž o několik stránek předtím má sám několik svých

nových básní. Anebo je to naopak třeba vidět jako v kladném slova smyslu frajeřinu?

Proglas změnil kabát, takže teď vypadá jako ty všelijaké časopisy, co se dávají zadarmo, ale to si zvykneme. Zde je deseti-stránkový text I. Fice, M. Chytila a G. Křepkové pod všeřkajícím názvem *Život Karla Křepelky*.

V *Babylonu* č. 5 najdeme velmi zajímavý rozhovor, který vedl J. Machonin s V. Pivovarovem: „Klaus je, co se týče osobních vlastností, velice schopný a pracovitý. Ale tato jeho pozitivní naprosto překrývají jeho další vlastnosti, se kterými by vůbec neměl být politikem. Za prvé nenávidí lidi. Když s někým mluví, je mu úplně špatně. Snaží se překonat pocit na zvracení, shora pohlíží na ty pitomce dole a snaží se jim něco vysvětlit. Lidé to cítí a nikdo samozřejmě není ochoten to snášet.“ Je dobré porovnat rozdílné vedení rozhovoru s tím světácky blbeckým, jak ho o kus dál (a v *Babylonu* permanentně) předvádí P. Placák (*A babička? A z matčiny strany? Co bylo dál?*)

V čísle 4/2000 časopisu pro teorii a kritiku dětské literatury *Ladění* je další z „vyznání“ J. Kratochvila (to nám to bují) – tentokrát *Vyznání pohádkovosti* (to se totiž do tohoto časopisu hodí nejlépe): „Odedávna samozřejmě vím, že jsem pohádkář a že všechny románové i povídkové příběhy, co píšou, nejenže využívají pohádkových motivů, ale mají také svou pohádkovou dikci a stylizaci a jejich vypravěči dokonce některé pohádkářské zlovyky. Většinu svého dětství jsem prožil v Brně a myslím, že je to taky na mém povídkovém a románovém Brně znát. Je to můj pohádkový štát, a teď už jen obtížně rozeznávám, co je skutečnost a co jsem si do Brna přibájl, importoval ze svého podvědomí, kde vlastně začíná a končí můj pohádkový canc.“ Myslím, že toto jsou pěkné věty, ve kterých lze kdykoli podle potřeby vyměnit slova odvozená od „pohádka“ jakýmikoli jinými, např. od slova punk, dederon či Štercl.

V literární příloze *Práva, Salonu* č. 203 z 1. 2. se na nás snaží Pavel Brycz ve svém textu *Děkuji za francouzský polibek* udělat ten známý trik z všech těch lesklých časopisů, totiž přesvědčit nás, že pokud ho neznáme, tak jsme úplně mimo, protože on je jedním ze sloupů současné literatury. Možná že se jednou ukáže, že tomu tak skutečně je, ale to by byla alespoň pro mne velmi hořká meducína, to by snad ani meducína nebyla. Ochutnejte: „(...) *Jistě pochopíte, proč jsem pět dní před oním literárním journéem opustil svůj rukopis a dal si pauzu. Psal jsem svůj proslav o české literatuře po roce 1989. Využil jsem podtitulu americké antologie současné české prózy Daylight in nightclub Inferno, v níž jsem také zastoupen, a to Postkundera generation. (...) Myslím, že pražská Obec překladatelů by mi vyhlásila vedetu, kdyby slyšela můj překlad slavné Krchovského básně Máš krásné kalhotky k Vánocům od mámy...“* Ale možná jsem jen mladým zastáncem staromódního názoru, že spisovatele „dělá“ dílo, a nikoliv taková trojitost předstírající neodpíchnutí Švejdové. V č. 205 z 15. 2. je pak rozhovor s Karlem Šiktancem a jeho nová báseň s názvem *Hodinový cimbal*: „(...) *Přes celé hřiště letí čechrany centrály do ohně před brankou, // kde z našich nikde nikdo.*“

V *Lidových novinách* 8. 2. přinesl přehled o současném literárním dění v Rumunsku J. Našinec, 15. 2. hovořil J. Slomek s A. Stichek, který překvapivě potlačil své sympatické emocionální nasazení a o staročeských památkách říká: „*Česká literatura nemá v tom období příliš mnoho titulů, které by čtenáře dodnes přímo uchvacovaly*“, 17. 2. pak byl v příloze *Orientece* přeložený rozhovor s Alainem Robbe-Grilletem (výborně!!!).



J. Vorel

# Román

## Kritická studie

(pokračování z minulá)

Posléze výklad etický, vymezení tendence, k níž dílo jest konkrétním dokladem. Jsou zde dvě skupiny spisovatelů romancierů. Jedni píšou pouze ze záliby, neinteresu, o nic než o pouhou rozkoš tvořivosti, o pouhou produkci formální krásy; jiní však mají nějaké aspirace a ideály na zřeteli. Použijeme-li názvosloví Sauvagostova, máme v prvním případě román **indiferentní**, v druhém **didaktický**, tendenční. Heslem románu indiferentního jest „l'art pour l'art“, svéúčelná, sobecká hra poznávání a reprodukování, didaktického zdokonalení studovaných věcí, jež např. u realistů anglických a ruských vykonává se umravněním bližních, a francouzských (Zola) vítězstvím člověka nad přírodou pod praporem pozitivismu a determinismu. Pojmenování didaktický vybízí k jedné poznámce. V úzkém smyslu didaktiky nevyžaduje se mravní účel v románě, určitým, vymezeným nátlaku na čtenáře totiž. Umělým a účelným zjevováním morálky by se nanejvýše sama pokozovala, protože právě morálce se lidé podrobují sami, beze všeho apelu a dále snížil by se román na prostředek propagandy, což odporuje jeho uměleckému poslání. Zde platí v celé nezkrácenosti výrok E. Hennequina: „Morálka děl uměleckých má být z nich pochopena a být samozřejma, má vyplývat, nevyjádřena a přece přesvědčivá, z divadel samých, jež nám předvádí.“

V resumé neukazuje román různost žánrů, jakou přežil úzus literární hájil. Jest to různost interní, odnášející se ku způsobu kompozice, kterým nejsou mezi jednotlivé romány postaveny pevné, nerozborné zdi speciálních pravidel. Stanovené rozdíly připouštějí úplně, aby uvedené „druhy“ románu splynuly v překrásnou jednotu, v jedno elektrum, ve svar vyslovených diferencí, román demotický. Kombinací jest mnoho. Ale nikdy tyto kombinace, nebo její prvky základné, nebudou vypadati jako škatulky, nikdy nebude se romancier exponovati v malichných a neuměleckých otázkách žánrů. Napíše román, dílo, které se bude čísti, studovati a chutnati jen pro jeho umění a ne pro nějaké vedlejší, podřízené zájmy.

Nejzávažnějším činitelem, románovou formou budoucnosti, jest román elementární a individuální.

Román **elementární** představuje bezpečně odražený život v celé jeho svázanosti, závislosti, příčinné a vývojové, jeho jevů a faktů. Nic není osamocené, jedinečného, svéúčelného, nepřísátého příčinnými vztahy jak na sledy předchozích, tak budoucích, teprve nově se vytvářejících stanovisek vývojových, jak na skupiny a hromady fenomenů, zahrnovaných obvyklým výrazem prostředí. Život není zbudován na přesné, vymezené svébytnosti, oddělenosti, které v uměleckém uplatnění nejlépe by odpovídala románská zahrada. Ostře federativní utříděnost a úplná oddělenost zákonů, samostatnost jevů rodila by mrtvý klid. Život netuhyne v mezích okleštěnosti, vymezenosti, setrvávající v okruhu narýsovaných čar a linií. Svou závislostí vzájemnou, svou zavilostí stále rozhoupanou a kvasící, přesouvá se podstatou do toku, pohybu, do mechaniky jednotlivých atomů, do jejich vzájemného tlaku a tření, jímž vybavuje se právě teplo rodícího se života. Román pak vystihuje a musí vystihovati zapjatou spleť, podmíněnou navázanost všech jevů životních. Stojí naproti románu individuálnímu opovrhující dokonale jeho předpoklady, aby činil zadost všemu sociálnímu a typickému spodobením práce velikých a obsažných sil spodních, jakož i výsledků práce té, které tvoří protoplazma pro útvary nové dalšího vývoje.

Jedna jest tedy známka románu elementárního. Nemá celá jeho kompozice pevného středu, hlavního hrdiny. Jedinec nemá tu privilegium, aby vymknul se z determinované spojitosti obecná, vystavoval na odív svou povýšenou, aristokratickou působivost na celek. Jeho podání a vystižení odpovídá na vlas skutečnosti: jest podmiňován ve svých ideových a citových znacích souborným obecnem. Pak uspořádání románu má svou formu. Nepodobá se vodotrysku, jehož šumivý ruch vytryskuje z jednoho ústředního bodu. Jedinec, hrdina románu, nerozpoutává na všechny strany pohybu a změny, v něm není jediné zahrnut život, děj; jemu nepostavil autor na hlavu aureolu, na ně nesoustředil všechnu svědomitost analýzy, švih a eleganci lícné, že všechno ostatní nemělo významu a bylo skresleno podružně, přitlumeně, šedivě. V románě elementárním podán a zachycen celý vír, hustý, energicky ku předu se deroucí pramen, v němž jedna částka tlačí bez ustání na druhou a celku tak dodává bystrosti, ruchu, rozvojové plynulosti, rozpinavé, ubíhající tekutosti. Tlak prostředí, vliv zvyklostí, ustálených názorů, síla veřejného mínění, vše, co na člověka působí, co jej formuje, za tím román elementární pílí s vytrvalostí ničeho jiného si nevšímající.

Jest přirozeně román tento odrazem života vnějšího, sociálního, nebo jinak řečeno úhrnným výrazem různých prostředí. Znamenává formační dílo nás obklopujících okolností fyzických, historických, politických, sociálních a j. v jeho evolutivním postupu. Vezmeme-li na pomoc přírodopis, objeví se výrok ten jako bezpečně pravý.

Jest jedna hmota, jedno stvoření: všechna ta bohatá, téměř nevystihlá členitost tvorstva dá se uvésti na základní, prvotní pratar, z něhož transformismem pozvolna se vyvíjela. Leibnitz nazývá tento pratar monadou, Buffon organickou molekulou, Needham silou vegetativní. Nic přirozenějšího, než že prajednotka se vyvíjí, člení, roztrhává plastickým vlivem různých prostředí. „Zvíře vegetuje stejně jako rostlina,“ napsal r. 1760 Ch. Bonnet. Zvíře jest princip, dokládá k tomu H. de Balzac, který běže svou vnější formu, nebo exaktněji řečeno, difference své formy dle prostředí, v nichž se vyvíjí. Z těchto diferencí pocházejí zoologické druhy, jak prohlásil a důkazy podepřel Geoffroi Saint-Hilaire. S použitím darwinismu dá se zákona toho užití na člověka. Totožnost všeho stvoření dovoluje nám říci, že různá prostředí formují člověka, že jest tolik různých lidí, tolik růzností ve společnosti, kolik jest růzností v zoologii. Existovaly a budou existovati druhy sociální jako zoologické. Rozdíl záleží v tom, že příroda obehala jednotlivé druhy jakousi pevnou mezí, které společnost naprosto nezná. Když Buffon líčil lva, mohl lvici doplniti několika slovy; ve společnosti však žena není pouhou samičí samce. V manželství mohou býti dvě bytosti dokonale si nepodobné, dvě čisté protivy, nedávající se jedna vyložití druhou. Pak popis druhu sociálního nedá se odbyti pouhým referátem o samci jako v přírodopise. Mimo to mezi zvířaty není dramati, konfusí se vzájemného poměru: v určité době je slepý pud sblíží. U lidí jest to v dobách primitivních zrovna tak, ale brzy mísí se do toho živly rozumové, vyšší duchové rozkoše, takže poměr obou pohlaví se komplikuje, naplňuje hustými zavíťmi procesy. Zvíře nemá dále ani vědy, ani umění, kdežto člověk dle zákona, jehož vysvětlení jsou nám vědci dlužni, tíhne vždy k široké, zevní reprezentaci svých **mravů**, svého života, své myšlenky. Nic se na věci nemění, že Leuvenhoec, Swammerdam, Spallanzani, Haller a jiní přírodopisci dokázali, že mravy zvířat

jsou zajímavé a jak mnohá jsou nadána jistou inteligencí. Zvyky zvířat jsou přece ve všech dobách tytéž, stejně, ve tvrdé nezměnitelnosti strnulé. Za to u člověka jsou v ustavičné střídavé změně, v pokračujícím, k účelnému vytříbení pádícím přerodu. Ve změně, která jest čistě vývojová, poněvadž v podstatě své jest přemáháním stanoviska nižšího, fáze méně dokonalé, stanoviskem vyšším, fází dokonalejší. Tento vývoj pokračuje buďto sám jako nevyhnutelný historický proces osudných sil, anebo jest v těsné příčinné odvislosti od evolučně se přetvořujícího prostředí. Prvému, silně fatalistickému názoru nelze přisvědčiti; neboť jest dokázáno, že výtvarné periody vývoje mohou se dle potřeby urychlovati, hlavně a ne nejvíce soukromou iniciativou. Nezbyvá pak než přijati vliv prostředí. Ať již podnětem jednotlivce, jeho myšlenkou, dílem, knihou, sochou, ať již vlivem společnosti, podnebí, okolností a podmínek zeměpisných, vždy se nám představuje formační nátlak prostředí jako hybná síla evoluce.

Nejmohutnější vliv provozuje fyzické prostředí, příroda, vesmír celou svou známou dostředivou působivostí. Člověk jest s všemírem v nepřetržitém styku, který útočně a výbojně se naň ze všech stran hrne. Není možno vymaniti se člověku z tohoto čistě poddanského vztahu k přírodě: vždy zůstává reflexí a fosforescencí její. Jakousi zhuštěnou miniaturou její, zrcadlovým odrazem makrokosmu v konečné individuálně obmezenosti mikrokosmu. Lidská slova a myšlenky utvářejí se z materiálu vlivů přírodních. Impulsivní síla přírody tvoří vjemy, vyvolává dojmy, ukládá do nitra lidského za pomoci tvrdé, neúprosné a neodolatelné sugesce své barvy, zápachy, rozměry, náladu; člověk absorbuje bezděky okolní přírodu a pomocí absorbovaného uskuetečňuje zevní projáždění své nálady, povahy, vlohy.

Není třeba hromaditi doklady. Každodenní zkušenost poučuje, že příroda utváří lidskou psychu. Cestovatelé to mohou dovtvrditi: příroda krajiny, jimiž projíždějí, vryvá se jim do duše a tato je jako resonanční deska opakuje. Amiel správně proto řekl: krajina jest stav duše. Pro román, kde krajina hraje významnou roli, – ukazují na přírodní malby Zolovy, Goncourtovy – nutno vytknouti z toho stanoviska jisté příkazy. Vyvolání tohoto „stavu duše“ podmíněno jest pevným vztahem mezi autorem a přírodou, percipujícím a percipovaným. Autor tvoří si iluzi přírody a tato iluze musí býti napita vůní a barvou jeho psychické dispozice. Tvář přírody vtiskuje se do hladiny duševní jemnými výchvěji smyslových dojmů a vytváří celé sledy náladových momentů. Skupiny mohutných hor, strmých obrů plodí úžas, ledovce rozrušují ducha, nesmírné výšiny sklíčováním dojmem spíše lehají na mysl než ji povznášejí. Příroda zharmonizovaná, oddychující zářivou jednotností svých složek, sladěnou barvitostí faktury osvěžuje, uspokojuje, naplňuje

duši arkádickým klidem. Tomuto vlivu děkujeme za několik čarokrásných čísel poetických. Vzpomeňme jen na básně Lamartina, nebo na poezii Kolcova. Jindy dojmy z přírody ohromují, unavují, zalévají nervy unaveností a ospalostí. Nejpůsobivější budou kraje, kde na menším, nepřilíš rozlehlem prostoru seskupeno jest co nejvíce krajinných krás. Tedy krajiny mírně kopcovité, na nichž budou rozmanitá překvapení čárového krásna a optický sloh atmosféry. Příroda jižní, kupř. Itálie jest ovšem barvitá, ale ovzduší jest málo sugestivní: vyleštěný azur oblohy s nepatrnými odstíny unavuje. Zcela jinak v krajinně kopečnaté. Zde rovněž příroda rozesměje se v půvabný den, jehož gracie rýsuje se na blankytné obloze, ale zde jest i temno po ruce, aby buď přirozenou stínovou reflexí vertikálního výšek nebo hrou mraků nad vrcholky hor zvýšilo, rozhojnilo krásu obzoru daného.<sup>4</sup> Nitro aperecipuje tuto krásu a nabytou psychickou náladovostí podmaluje její obraz. Nestalo-li by se tak, vytvářely by se obrazy vysáté, hluché, bezkrvé, ač-li by se to obrazem dalo nazvati. Nebo oč jde při reprodukci přírody? Je-li hlavní podmínka položena do osoby percipující, může podstatný zájem dotýkati se buď vnější plastiky linií, čárového krásna, anebo koloraturní senzace tónového souzvuku.<sup>5</sup> V prvním případě přijde k platnosti psychický ráz plastiků, v druhém auditivní, tu i tam jedná se o to, aby nechytlo se snad několik ostrých, hladově vyptjatých, ale nespojených čar nebo tónů, nýbrž celá harmonie světla a zvuku, optická nebo akustická nálada přírody jako konečná její manifestace. Není-li zachován tento požadavek širokého, jednotného, reprezentativního, nezbyvá než zakráceti dobrou pověst uměleckou, rozsekati přírodu na četné oddíly a tyto oddíly „podati“. Vzniká mozaika z drobných kamínků, z malých obrázečků, **toporamát**, představujících úzký, vyseknutý obzor a mnohdy sestoupí se ještě níže, že místo jednotného, mocně sugestivního, náladového skreslení předloží se suchý, inventární výčet, únavné, komisionelní vypočtení všech jednotlivostí a podrobností. Zde, přirozeně, není vyjádřen psychism vypočítavajícího, zde se nic nepřibarvuje, nepřioštuje, jen suše registruje: při úplné nepohnutosti a neobjektivizaci duševních stavů navenek podává se vyschlý, prázdný a studený referát.

(pokračování příště)

**Poznámky:**

<sup>4</sup> Vliv přírody zasahuje i za vytvoření nálady. Mimo to, že vybavuje dispozice usměvavé veselosti nebo trpké zasmušlosti, nutno přičítati povahu člověka obklopující ho přírodě. Odtud lze vysvětliti kretinism z nepřístupnosti hor alpských, jasnou průhlednost románskou z bezvadně švihnutého území, koncentrovaného v uzlu Alp, serióznost severního umění z vážnosti nordické přírody. Podepřel jsem ze široka tyto názory ve svých dvou studiích v Literárních listech: Panslavism v literární produkci, č. 17–18, 1893, Theorie prostředí, č. 1–5, 1894 a Vliv přírody na literaturu, č. 3–5, 1895.

<sup>5</sup> Možny jsou ještě vůně a zápachy, ale jen podřízeně. Pro větší obvodů krajinně není čich dost kompetentní.



Petr Lebl, foto Martin Špelda (k článku na str. 16)





## Ivan Binar: Sedm kapitol ze života Václava Netušila

### Románové zázrcadlení tragigroteskního světa

Striktně stanovit žánrovou specifikou svého románu Ivana Binara (nar. 1942 v Boskovicích), nyní vydaného v nakladatelství Hynek pod typicky „podtitulovým“ názvem *Sedm kapitol ze života Václava Netušila* a s podtitulem *S kolem kolem světa* (a s poznámkou, že tuto svou knihu autor dokončil 15. srpna 1999 v Praze), není ani trochu jednoduché. Možná by se s určitou nadsázkou a se zjevným hodnotitelským zjednodušením dalo hovořit o svérázném generačním výpovědi – a ještě přiléhavěji se zdá být nejobecnější konstatování, že tu máme co činit s (poněkud opožděnou) literární manifestací postmoderny.

Na nakladatelské záložce se ovšem praví, že autorova kniha je „svým vnitřním zaměřením blízká baroknímu nahlížení světa coby labyrintu, jak je u nás zavedl Jan Amos Komenský svým *Labyrintem světa a ráj srdce*“ a že tento model labyrintu byl později českou literaturou znovu adaptován „nejvýrazněji v *Osudech dobrého vojáka Švejka*“, jehož protagonist je prý obětí světové zmatenosti coby „bloudící bloud a boží prostáček“. Třebaže bychom v některých scénách Binara díla snad skutečně našli určité ozvěny Haškova arcidíla (které se ostatně správně jmenuje *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*), ze všech českých literárních labyrintů má „Švejk“ se spisovatelovou prózou nejméně společného: může zde plnit nanejvýš roli univerzální inspirace v groteskním nazírání světa.

Nejvlastnějším poselstvím *Sedm kapitoly* se zdá být již sám kompoziční záměr knihy, spočívající v hledání jakéhosi pravého a souběžně též nepravého světa, objevování tolik hodnověrné fiktivnosti a fantasknosti ve všech reálech a realích, veskrze nefiktivních a tím méně fantaskních. V tomto smyslu Binara román osciluje mezi pólem až ostentativní dokumentárnosti (biografické, sociografické, společensko-politické aj.), která se ovšem pokaždé záhy z vlastního přičinění demaskuje jako zhola nepřesvědčivá, neprůkazná a de facto nepodstatná, a mezi opačným pólem až exhibující rozpoutané autorské fantasknosti, cílevědomé umělcovy proti-autentičnosti, anebo provokativně ničím nevázané a možná až přespřilíši literárně přestylizované narativy a notně bujného fabulátorství. To všechno propojit v diskursu prózy, která si soustavně zachovává hlubinný podtext generačního svědectví, připomíná ze všeho nejvíce balancování na pomyslném románovém laně, nikoli pouze neutrálně obzíravé „labyrintské bloudění“.

Spisovatel tu totiž kdekteré lineární i nelineární zrcadlení světa téměř mechanicky či automaticky rozhojňuje nebo zpěstřuje (často ovšem zhola nelitostným) „zázrcadlením“ to-

hoto světa, jeho vystavováním do všelijakých fantastických, pohádkových, obecně mimo-přirozených souvislostí a okolností, v nichž se jeho bizarní protagonista pohybuje nikoli snad jako ryba ve vodě, nýbrž jako snivec v hektickém snu. Navíc si vytvoří hyperreálné ústrojenství v podobě prachobyčejné, zaprášené a zanedbané skříně, v jejíchž šterbinovitých útrokách a nepohodlných mikroprostorách může snově dolevitovat až do onoho „jiného“ světa, do rozmanitých kapitol a kapitolek „jiného“ života, v nichž se ovšemže nanejvýš zřetelně zrcadlí (leč přesněji řečeno: zázrcadlí) jeho vlastní traumata, vlastní svízelnosti a pochybnosti, spatřuje jak s „dobou“, tak i s onou fantaskní a téměř magickou „ne-dobou“ všech těchto tragikomických nebo tragigroteskních snových dobrodružství, dostatečně průhledně parafrázujících (či parodujících) leckteré opusy nejenom z naší starší i novější literární tvorby.

Jenže v dokonalé podobných, možná dokonce ještě identičtějších „skříních“ neboli generačních a psychologických modelech našeho novodobého bytí žije a přežívá ještě další protagonist autorovy knihy, jeho (možná) alter ego, navenek znovu absolvující Binara curriculum vitae se všemi životními zářeheli včetně věznění, výslechů, vypuzení do exilu a posléze návratu do polistopadové české society. Zde se při četbě pohybujeme jakoby v rovině samých reálných detailů a konkrétních prožitků, nakonec však právě ony jako celek odkazují vyprávěče, postavu i čtenáře (o kritičích ani nemluvě) do jinacího významového světa, do řečeného „zázrcadlení“ retrospektivních biografických partií. Tenhle mikrosvět je charakteristický tím, že v něm pokaždé nastává čas káčení iluzí a idolů, byť někdy k tomuto prozření dochází natolik pozdě, že o něm můžeme mluvit i jako o něčem generačně symptomatickém. To jen kdysi se totiž zdálo, jak připomíná Binar hned na začátku svého vyprávění, že se celý svět (totiž malý český svět) dělil na MY a ONI a nebylo nutné tuto delimitaci zpochybňovat.

Toto odpadávání slupek z očí, toto natolik bolestné a zároveň tolik úlevné a očistné prozření, že totiž naše vzory, že naši letití kamarádi či kamarádky, oni druzi našich her z mladšího i staršího věku mnohdy bývali anebo doposud jsou naplněním jakéhosi morálního či spíše veskrze ne-morálního „zázrcadlí“, ono prozření, vedoucí k samovolnému odhazování růžových brýlí mámení, většinou v románu není podněcováno nějakým klasickým poutnickým odhalením, jakoukoli svůdnou iluzí o alternativách svěprávného života-bytí „na cestě“. V prvé řadě se akt podobné „iluminace“ dovršuje až v okamžiku hrdinova (tudíž i vyprávěčova) pozvolného pronikání a proniknutí až někam do niterných hlubin a dálav, tj. až „za zrcadlo světa“, což ovšem znamená, že i do sféry bezudné románové fikce, ve které přece k tomuto nekonečně přítomnému časoprostorovému „zázrcadlení“ může docházet v maximální míře.

Z toho vyplývá, že všechny hrdinovy „kapitoly ze života“ mají tutěž platnost, všechny mají v rámci Binara nepřímo přitakání postmoderní estetiky své oprávnění a svou tzv. uměleckou pravdu, přičemž také všechny „svěžitopisné“ pasáže knihy jsou srozumitelné jedině ve svém úhrnu, v netušeném proplectení pravd a nepravd, snů a skutečností, touhy po životní identitě a nevědomého propadání osidlům neidentity. Z tohoto úhlu je však fiktivní a fantaskní biografie autorova protagonisty, labužnický se oddávajícího rozličným prášilovským, kafkovským a podobným mimo-skutečným požitkům a zážitkům, nakonec možná ještě přesvědčivější a „autentičtější“ než ony spisovatelovy příhody a příběhy autobiografické, zrcadlí životní pocit jednoho pokolení a jedné doby, tj. „doby“ stejným dílem se v knize zrcadlí i „zázrcadlí“. A možná by toto konstatování platilo v daleko větším stupni, kdyby autor dovedl najít větší cit pro míru a vtisknout své postmoderní mozaice zrcadlení světa a jeho zázrcadlení střednější a literárně účinnější vnitřní řád.

Jestliže se v textu záložky argumentovalo blízkostí Binaraovy knihy k filozofické problematice *Labyrintu* J. A. Komenského, sluší se podotknout, že tím se poselství *Labyrintu světa a ráje srdce* nevyčerpává ani nekončí:

Komenský přece v kontextu závěrečného poutníkovy rozpoznání onoho „elysia cordi“, ráje srdce, záměrně vyvrací úvodní alegorický obraz bezútesné marnosti lidského světa a apeluje na toho, „kdož doma v srdci svém sedě s jediným Pánem Bohem se uzavírá, ten sám k pravému a plnému myslí upokojení a radosti že přichází“. Nikoli náhodou je toto opus magnum světového písemnictví připisáno osvícenému Karlu st. ze Žerotína, jenž „i-sícerym způsobem zakusiv supění a úpění tohoto pozemského moře, přece spočívá v tichoučkém přístavu svého čistého svědomí“. Zdá se, že Binaraovy filiace s Komenským se naplňují především v souzvuku s touto dedikací, v nevtíravě neznačeném poznání, že tváří v tvář všem „kapitolám ze života“ se pouze naše zrcadlí se i zázrcadlí se svědomí může stát pramínkem člověčí identity, je-li ovšem tato identita tím, oč usilujeme a k čemu směřujeme. A je-li.

Zároveň ovšem stojí za to postmoderní Binaraovo románové dílo číst nikoli jako svědectví o „současné české společnosti, jež zůstává v labyrintním zmatení, protože se nedovede se svou nedávnou minulostí vypořádat“ (Zuzana Mirošovská), nýbrž jako retrospektivní varovné memento, vyslovené ve chvíli, kdy si naše společnost ze všeho nejvíce neví rady se svou budoucností. V době, kdy sotva odrostlí mediální publicisté rádi křičí, že spisovatelé již k tomu všemu nemají co říci, jim Ivan Binar svým fantaskním dokumentem i nefiktivním snářem přinejmenším cosi naznačuje.

VLADIMÍR NOVOTNÝ

### Netušil, kdo je to Netušil

Máme nyní možnost číst další z próz Ivana Binara (ročník 1942), kdysi učitele češtiny a výtvarné výchovy a dodnes poněkud samostřelého výtvarníka, který si své texty sám ilustruje, člověka s více méně typickým „osmašedesátíkovým“ osudem, spisovatele úsporného, racionálního a v jádru většinou autobiografického, přitom však s odvážnou fantazií. Zřejmě nejznámější je *Kytovna umění*, zachycující několik let autorovy práce v restauračnické dílně v rakouském exilu po podepsání Charty 77, možná naopak málo známé je nedávné (1996) „romaneto“ *Jenikova práce* – drobná kniha s jasnými motivy, ale poněkud temným závěrem, malý pokus o téměř antickou tragédii.

Sedm kapitol ze života Václava Netušila aneb *S kolem kolem světa* (nakl. Hynek) nese už přímo označení „román“, nebylo by od věci ani „velký román“, důvodů by se našlo více. Jednak téměř čtyři sta stránek patrně překoná souhrnný rozsah všech dosavadních Binaraových próz, jednak – a to hlavně – je to kniha, kterou napíše většina autorů až ve zralém věku jako určitou syntézu, výpověď o sobě a době nebo možná „jen“ o generaci či ještě přesněji části generace, která se proti své vůli stala obětí jiných generací či jiných částí a bylo s ní nepěkně cloumáno, zatímco ona měla ambice změnit svět. Jak? Někdo větší a soustavnou konzumaci alkoholu, někdo psaním, hraním, politikou, diskuzemi či tlacháním, pokud možno ne prací, a když už prací, tak určitě ne v nějaké továrně s pravidelným střídáním směn, dovolených, pětilétek a důchodů. A přece právě v takové továrně (zde elektrárně) Vítězný únor se odehrává dosti podstatná část tohoto příběhu nebo spíš příběhů zachycených Binaraovou rukou. Továrna „logika“ reálného socialismu sedmdesátých let je ale nejhorší v tom, že vedle ubíjejícího stereotypu stejně nezadržitelně deformuje životy lidí – „binarovci“ se ani po dobrovolném zdělničtění nestačí rozkoukat a už je tu válkuje bezejmenná masa „obyčejných“ lidí, z nichž se rekrutují „netušilovci“, lidé reprezentující titulní postava románu.

Václav Netušil je hodný člověk vyrůstající ještě za první republiky bez tatínka zavřeného v blázinci, sám později otec tuctu (!) dětí (některých zřejmě jen papírově), amatérský tvůrce hádanek a pak také majitel tovární šatny dvojskříňky s podivným „alenkovským“ vstupem do jiného světa, tedy do jiného příběhu. Především je to ale fyzik, donašeč StB, samozřejmě nedobrovolný a dlouho se vzpírající, chvilku švejkující, chvilku odmítající

a také za to zavřený. Sledujeme jeho život v sedmi kapitolách od narození až do smrti a je příznačné, že se směrem k přítomnosti, respektive k devadesátým létům jeho osudy jaksi vytrácejí, ti, o nichž měl informovat, jsou mezitím mimo továrnu nebo dokonce mimo zemi, není ani příliš jasné, komu a čím Netušil skutečně ublížil, Binaraovy vzpomínky na něho jsou spíše okrajové a neutrální. O to větší je šok, když se ukáže, že takoví a zřejmě mnohem záladnější a nebezpečnější Netušilové provázeli autora jak doma, tak v Rakousku jako na pohled věrní přátelé. Problém donašečství jako zřejmě hlavní motiv knihy má tedy více rovin, ale prakticky žádné řešení, vyrovnání – tak jako se česká polistopadová společnost s tímto fenoménem ani nevyrovnala, ani ho neměla chuť a vůli řešit či jen označit – v tom lze s Binarem jistě souhlasit.

Je zřejmé, že *Sedm kapitol ze života V. N.* je více méně „sedm kapitol ze života I. B.“ jako „očitého svědka“, který „do svědecké výpovědi zamíchá kus sebe, svou interpretaci, svůj úhel pohledu“ – Binar to konstatuje takto pregnantně na str. 47 i jinde. Část knihy je podobně jako *Kytovna umění* a *Rekonstrukce* autobiografickou výpovědí, tentokrát už bez autostylizace – Binar v podstatě řečně třetinu textu věnuje vlastním vzpomínkám, tady už se označení „román“ moc nehodí, to jsou přímo paměti s autentickými situacemi a jmény, které při líčení polistopadového vývoje nabývají hoře polemického tónu. Chápeme však společenskou naléhavost onoho „netušilovského“ tématu a Binar by patrně tak trochu popřel sám sebe, kdyby zároveň nebyl veden ještě čistě uměleckými, vypravěčskými i fantazijními pohnutkami.

Proto – i když ne jen proto – je třetí a možná nejnápadnější součástí této knihy také cestopis *S kolem kolem světa – Z pozůstatosti Věnceszlava Páva*, připsaný možná přímo Václavu Netušilovi, možná jen kouzlu oné tajemné dvojskříňky, každopádně jsou jednotlivé segmenty důsledně odděleny a vtištěny kurzivou. Bezpochyby je to tedy „kniha v knize“ či „román v románu“, chvilku nás může napadnout, že ji skutečně psal nějaký Netušil nebo Páv a spisovatel jen text převzal náhodou od pošťáka, ale je to jen iluze, byt hojně živěna přímo autorem. Marná sláva, on je pod (nad) knihou podepsaný, on to všechno jaksi dal dohromady, on tím sleduje jistý zá-  
měr.

Na záložce knihy se mluví o labyrintu, podobnosti, barokním románu – mně osobně tento fantastický cestopis připomíná klasické Gulliverovy cesty, jen trochu víc šmrncnuté absurditou a erotikou, každopádně se tu autor (= Binar?) docela stylisticky vyřadil, představivostí meze nekladl, ironii nebránil, ba i básním a alegoriím místo ochotně udělal.

Jaká je spojitost s onou „binarovskou“ a „netušilovskou“ větvi románu? Na to není lehká odpověď, kromě přímých odkazů a vysvětlení, které nakonec nejsou důležité a snadno je přehlédneme, tu musí existovat spojitost vnitřní a podle smyslu a poslání. Musí? A je čtenářovou povinností je při vši alegorii a zašifrovanosti odhalit? V české moderní próze to není nijak extrémní zjev, takto a ještě důsledněji psal například dnes již zesnulý Jan Křesadlo – a někdy prostě pro radost ze psaní a z kombinačních a kompozičních schopností.

Nejoriginálnější, nejčtivější, ale také nejzbytečnější součástí tohoto „velkého“ Binaraova díla – s odstupem času barvitě a lechtivě scény přehlušují v paměti dojem z reálnosocialistických realii i autentického osobního vyprávění a už vůbec se ztrácí spojitost s „fyziklovským“ motivem. Možná autorovo riziko, možná čtenářova (kritikova) otupělost z dlouhého a poměrně složitěho textu, možná je to obráceně...

Binaraových „Sedm kapitol“ je nesporně velkým románem s velkým tématem (spíše tématy), psaným s nasazením a poctivostí. Taková díla vskutku napíše autor až v určitém věku a po důkladné přípravě. Nebo z druhé strany – možná právě vyšlo jedno z nejzajímavějších „klasicky“ disidentsko-exilových děl, byť v jakési druhé vlně návratů k normalizační minulosti a jejím dozvukům. Nebude ale zřejmě přijato tak jednoznačně a s takovým ohlasem jako *Kytovna umění*.

VLADIMÍR PÍŠA



## Knihy

## Vieweghové hody

Michal Viewegh připravil svým čtenářům švédský stůl. Předložil na něm drobné sondy do každodenního života Čechů, přičemž využil různých způsobů jejich servování (např. fejeton, glosu či sloupek, částečně také dialog a monolog, telefonát, bajku, dopis, reportáž, interview, scénář divadelní hry, libreto opery). Ačkoli o exaktnosti termínu *národní povaha* je možno diskutovat, přesto právě o její *charakteristické rysy* jde v jeho nové knize *Švédské stoly aneb Jaci jsme* (nakl. Petrov). V souvislosti s texty Michala Viewegha je třeba připomenout, že její *typologie* lidských povah již dlouhodobě *provokuje* (vzpomeňme např. na *Báječná léta pod psa* či *Účastníky zájezdu*).

Devátá spisovatelova kniha je výběrem fejetonů (v první části knihy najdeme fejetony z let 1999–2000, v druhé části fejetony starší – z let 1994–95), které vycházely v *MF Dnes*. Pokud bychom chtěli rozšířit jejich náměty, pak bychom mohli zjednodušeně hovořit o několika tematických celcích: politice, kultuře (se zvláštním zřetelem k bulváru) a ženě.

Politické glosy se někdy pohybují na hranici intelektuální inzultace – např. texty *Nováček na internetu aneb Klikněte na Klause, K zdravotnímu stavu příštího prezidenta* či *Klausův sen* (ale „Václav Klaus fejetony neče“). Ráda bych ocenila autorovu snahu o názorovou nepředpojatost – jeho vztah k jistým politikům a jisté straně je sice zřetelný, přesto jej však nezbavuje schopnosti empatie a nezabíráje mu v hledání nezáužených pohledů (*Šperky paní Livie, Ich bin ein Zombie!*). V zorném úhlu posledních událostí v ČT došly nové aktualizace stati *Televizní apríl?* a fiktivní rozhovor *Langer volá Chmelíčkoví*; jiným ovšem (domnívám se) uskodilo vytržení z přímé vazby na politickou situaci (např. *S podnikatelem Markem Němcem hovoříme o ochranných známkách, Mnozí naši přední politické se ve volném čase věnují krásné literatuře*). Vtírá se pak neodbytná otázka, zda fejetony, které mají přímou souvislost s aktuálním politickým děním a nepřesahují příliš do jiných oblastí lidského života, patří do knižního výběru (obzvlášť když byly otištěny v denním tisku a jsou tedy v případě zájmu dohledatelné). Jinak je tomu ovšem v případě, kdy se autor vymaní jakýmkoli způsobem (např. použitými stylovými prostředky) ze sevné aktuálnosti (*Klausův sen /shakespearovská variace/; Koaliční čtyřka aneb Vypravuje Pilip z chudobince* – využití poláčkovské poetiky).

Žena je ve fejetonech převážně buď objektem mužské touhy (*Dějiny nádra vám, pánové, otevřou oči; FKK aneb Zklidňující připravenost pro vstup do Evropské unie; Svou odpovědnost, pánové, neseme už opět sami*), nebo bytostí, která se rozhoduje téměř výhradně pod tlakem podnětů přicházejících z okolního světa (*Mladé ženy, odpočítejte si!, Konec světa: dojatá intelektuálka!*). Vyskytnou se i výjimky (*Zravá naděje z pošty na Hlavním nádraží*), ale většinou je žena pro Michala Viewegha neuchopitelným objektem, který je právě proto vhodný k parodii či ironii.

Co se týká již zmíněné národní povahy, nemůžu se zbavit dojmu, že zredukování „průměrného občana“ na pana Nováka (zjevná souvislost nejen s nejfrekventovanějším českým příjmením, ale i TV Nova – explicitně to je vyjádřeno ve fejetonu *7 čili Sedm dní občana Nováka*) je poměrně nefér vůči ostatním „průměrným občanům“ ČR. V novinovém sloupku je takový „pan Novák“ provokací, morálním apelem na zbylé „průměrné občany“, jestli chtějí a dokážou být jiní. V prostoru 164 stran textu jedné knihy je jich však, jak jsem předsvědčena, poněkud mnoho (maskují se pochopitelně i jinými příjmeními). Signalizuje to, že autor se vzdal cíle postihnout „národní povahu“ v celé její šíři, že se mu zúžila na víceméně jeden charakterový typ (koneckonců přečtete si úvodní fejeton, podle nějž je kniha nazvána, a uslyšíte tu resignaci přímo od autora).

Mezi vrcholy autora vypravěčského eskamotérství patří *Když si rozepnu kalhoty, mám ji přesně ve výšce očí* (hříčka aliterací se samohláskovou a inspirovaná rekla-

mou na firmu AAA Auto Praha) a bajka *Jak si zvířátka předplatila bulvární časopis* (parodie časopisů typu *Story*).

Pokud byste od zatím poslední knihy Michala Viewegha očekávali něco jiného než vtipné glosování naší současnosti, v němž se realizoval autorův tolikrát diskutovaný vypravěčský talent, nečtěte ji. Jako relaxace je ovšem skvělá.

JANA VRAJOVÁ

## Jak mládenec z Vrchoviny přes Prahu do Ostravy přišel

Představovat autora nedávno na různé způsoby reflektovaného hornicko-emigrantského románu *Ivana Landsmanna* by bylo jistě zbytečné. Jeho první román *Pestré vrstvy* bezpochyby disponuje jakýmsi snad trochu prašným, možná dost nevyrovnaným, třeba i poněkud kamenouhelným, někteří tvrdí, že i naivním, ale přesto jednoznačným kouzlem. Myslím, že mají pravdu ti, kteří říkají, že něco takového se v české beletrii už dlouho nevyšlo, ergo už dlouho scházelo.

I Landsmannův druhý román, *Fotr* (nakl. Torst), disponuje určitým kouzlem, byť mnohem složitěji definovatelným. Neboť stavba a jazyk této prózy připomínají rovným dílem milostný český film z dvacátých let, pohádku, červenou knihovnu, jakož i nadroz ruální *Stín kapradiny* od Josefa Čapka. Avšak co Čapek z důvodu dobových estetických ideálů, to Landsmann zcela natvrdo. Nemíním to jako invetivu. Jeho kniha je přinejmenším opravdu dosti odlišná od všeho, co se u nás za poslední léta napsalo a vydalo. Už proto stojí za pozornost.

Přímočaře a bez oklik vyprávěný prvorepublikový příběh začíná na travnaté stráni v Lukách nad Jihlavou, kde jakýsi výrostek pase kozy. Je to Slávek, hlavní postava románu. Už od začátku je charakterizován jako svěhlavý mládenec, který se s ničím příliš nepáře. Poté, co ve rvačce zmrzačí vlastního bratra a uteče do lesů, kde prožije zasněný románěk s Boženou, odjíždí do Prahy na studia. Ve vlaku potkává Miladu, rozmarnou pražskou paničku. Slávek se od ní jaksi vztekle nechává hostit a o něco později svěst. V Praze je ubytován u jakýchsi měšťáků, v jejichž domě se od začátku chová s odpuštěním jako postava z třídní uvědomělé agitky. Jí a pije, co se do něj vejde, nezdraví a neděkuje. Hned první den na technice přizabije nesympatického, povýšeného spolužáka, zjevně příslušníka velkoměstské tenisové hi-society. Ve škole je Slávek ze všech nejlepší, ale nedbá. Užívá si i nadále s Miladou a nechá ji, aby se o něj starala. Dostane se do „vyšší společnosti“. Ale zůstává svůj. Posléze se zaplete se služkou z domu, kde bydlí. Dá se na pití. Pak přijde tragédie, která Slávkovi otevře oči. Vrací se z velkého města do rodné vsi. A tak dále.

Autorův jednoduchý, zemité vypravěčský styl, který v *Pestrých vrstvách* přinejmenším nepřekážel, neřkuli naopak posiloval energetické pole příběhu, mu však v případě románu *Fotr* prokazuje poněkud medvědí službu. Neb si při četbě tu a tam není možno nevzpomenout na to nejhorší z povinné školní četby, ba hůř, na různé romány o služkách pro služky. A to ani při nejlepší vůli:

„Co to s ním dneska je?“ ptala se Květa sama sebe. »V poslední době je vůbec nějak změněný, až ho někdy nepoznávám. Pokaždé mi přinese nějakou sladkost, chová se ke mně jako k panence, a když nemusí, nevychází vůbec z domu. Je hodný. Vždycky jsem to říkala.«

(...)  
Odtáhl se od ní, vzal její tváře do dlaní a díval se jí do očí. »Je krásná jako princezna z pohádky. Čím dál krásnější,« říkal si. Usmál se, dal jí pusku na čelo a posadil se.

Dostal chuť na alkohol a cigaretu. Rozhlížel se po kuchyni, jestli neobjeví nějakou flašku.

»Hledáš něco, Slávku?« zeptala se ho Květa a posadila se naproti němu.

Najednou ztratil odvahu jí říct, co hledá. »Vždyť ze mě se stává srab!« uvědomil si. »Nemůžeš být zase takový slaboch. Rád ji mám, to je pravda, taky se tak k ní chová, ale žádně přecitlivělostí.«

»Mám strašnou chuť napít se!« vyhrkl řízně jako dřív.

Květa se usmála a šla k přiborníku. Otevřela skleněná dvířka a sáhla dovnitř. Rychle se otočila a s rukama za zády šla pomalu k němu.

»Z které ruky chceš?« zeptala se ho Šibalsky, když stála nad ním.

Slávkovi svítily oči jako baterky, protože už se nemohl dočkat.

»Z pravé!«  
Správně se trefil. Květa před něj postavila flašku rumu a pohládla ho po vlasech.

Román jsem otevíral s nadějí, že si zase po dlouhé době přečtu něco, co se bude lišit od neosobní, vykonstruované a nad rozum ulice povýšené současné české beletrie. *Pestré vrstvy* takové byly, navzdory možným připomínkám k různým stylovým lapům.

Při četbě *Fotra* se mi však neustále vtírala fixní idea, že hlavní postavu knihy, pokud by došlo k jejímu převedení do trojrozměrného světa, by měl a musel hrát Josef Bek. Ovšemže zamlada. Což by v dnešní digitální době, kdy je možno vyvolat ze záhrobní kompletní brontosauri rodinu a nechat ji chodit po Manhattanu, nebyl zas až takový problém. Mám představu i o tom, kdo by to jedině musel režírovat. To však už do recenze rozhodně nepatří.

EMIL HAKL

## Inu, antologie...

Je jistě vždy obtížná práce vybrat texty do antologie tak, aby byly skutečně reprezentativní, podávaly nezkrácený obraz určitého autora, období nebo žánru. Nejprve je potřeba definovat cíl, který chceme vydáním takové knihy naplnit, a na jeho základě určit kritéria výběru. Chybí-li již na počátku konkrétní záměr nebo je jen vágní, výsledek bývá neuspokojivý.

Série antologií, kterou vydává nakladatelství *Host*, pokračovala v loňském roce publikací *Příběhy lásky v české literatuře od počátků k dnešku* (ve skutečnosti jasně převládá dvacáté století). Třicet sedm povídek, počínaje středověkou *Kronikou o Pirámovi a Tysbě*, konče *Maruškou* Michala Viewegha, spojuje... kdo ví co? Napsat, že téma lásky, je stejně jednoduché jako nicnefajkající, ba chybné. Snad – motiv lásky, nejrůznějších podob lásky, ale motiv využitý pokaždé jiným způsobem a s jiným úmyslem. Tematicky, žánrově, myšlenkově, ale i kvalitativně se jedná o povídky zcela disparátní.

Proč existuje antologie v této podobě? Podle jakých kritérií byly jednotlivé texty vybírány a zařazovány? O tom čtenáře nikdo neinformuje. Jediné, co se dozvíme z ediční poznámky, je to, že antologie vznikla přepracováním sbírky *Mámná noc* (ed. M. Suchoň, *Odeon*, Praha 1970) a pokračuje „v intencích souboru *odeonského*“. Intence souboru *odeonského* jsou ovšem naprostou záhadou. Určitá snaha o jejich vysvětlení se nalézá jen na záložce; ta však sugeruje mylný dojem, že se jedná o příběhy s tématem lásky. Ve skutečnosti zde nalezneme pseudofilozofickou grotesku, psychologickou sondu, tematiku křesťanskou, sociální, existenciální atd. atd., bez ladu a skladu, jeden velký mišmaš, který měl ve své době snad ten význam, že zřejmí i texty takových autorů, jako byli L. Klíma, J. Durych a d.

Nová antologie vynechává devět textů „z důvodu rozsahu a komplikovanosti autorskopravních vztahů“. Budiž. Přidává dva nové současné texty: za třicet let asi ty nejzajímavější(?). Každý čtenář si v ní jistě nalezně své texty. Celkový obraz (trakování erotické problematiky v různých historických a kulturních obdobích, proměny literárních žánrů a co vše se ještě nabízí) však nezíská o nicem, ani tu není žádná vodítka, podle kterého by si ho byl mohl utvořit sám. Škoda. Vydávat jen vnitřně nestrukturovaný (pomineme-li ryze chronologické hledisko) chumel (i zajímavých) děl je příliš malý cíl.

ZDENĚK SMOLKA

## Z kasemat spánku

V roce 1939 Jindřich Štyrský píše: „Čel jsem skoro všechny sbírky básní mladých básníků, ale nenašel jsem nic jiného než kon-

venci, hudbu slov a slazení sacharinem. Tito mladí se považují za bojovníky, ale nikdo jim neřekne, že bojují za něco, co naše generace již dávno vybojovala a také opustila. (...) Znáám jen jediného mladého básníka, Jindřicha Heislera, znám jeho básně a texty, který jediný odolal v dnešní době vůči tiskařské černi.“ Když Štyrský psal tato slova, byl už Heisler členem Skupiny surrealistů v ČSR a měl za sebou soukromé vydání publikace *Les Spectres du désert*, kde jeho básně doprovázejí cyklus kreseb Toyen, a sbírky *Jen poštolky chtějí klidně na desatero*, opět s kresbami Toyen a Štyrského koláží na obálce.

Jméno **Jindřicha Heislera** (1914 až 1953) je těsně spjato se surrealismem. Ke konci třicátých let začal spolupracovat hlavně s Toyen, Štyrským a Teigem, kteří patřili ke skupině surrealistů v ČSR. Vzájemná spolupráce, básnická a výtvarná činnost pokračovaly i za války, kdy byl Heisler nucen ukrývat se před nacisty. Po válce vyšlo v různých publikacích několik jeho básní a kniha obou Jindřichů, Heislera a Štyrského, *Na jehlách těchto dní* (1945). V roce 1947 se stal spolu s Toyen členem pařížské surrealistické skupiny, organizačně i autorsky se významně podílel na přípravě Mezinárodní surrealistické výstavy (1947), jejíž část byla ve stejném roce představena i v Praze. Po roce 1948 zůstal s Toyen natrvalo v Paříži, kde se až do své smrti ve věku osmatřiceti let aktivně podílel na činnosti tamní surrealistické skupiny.

První souborné vydání básnického a výtvarného díla Jindřicha Heislera přináší až nyní kniha **Z kasemat spánku** (Torst, Praha 1999). Obsahuje básnické sbírky *Přiznaky pouště* (1939), *Jen poštolky chtějí klidně na desatero* (1939), obě s kresbami Toyen; dále samostatnou sbírku *Neznámé cíle* (1939); knihu realizovaných básní *Z kasemat spánku* (1940), na níž s ním spolupracovala Toyen; sbírku *Daleko za frontou* (1940–41); knihu *Na jehlách těchto dní* (1941), v níž jeho texty doprovázejí fotografie Jindřicha Štyrského; básnické a výtvarné příspěvky do sborníku *Život začíná ve čtyřiceti* (1942) věnovaného Toyen; oddíl *Objekty 1942–45*, který obsahuje fotografie objektů, koláží a samostatných fotografií; cyklus fotografik *Ze stejného těsta* (1944–45); sbírku *Zase se střídají roční doby* (1944–46); oddíl *Samostatné a příležitostné básně* (1941–53); stránky pěti čísel prvního poválečného surrealistického časopisu *Neon* (1948–49), na kterém se Heisler redakčně i graficky podílel; oddíl *Objekty 1950–1951*, který obsahuje především knihy-objekty; soubor *Abeceda* (1952); oddíly *Filmové scénáře* (1951–52), *Eseje* (1946–47) a *Dopisy* (1947–48). V knize dále nalezneme doslov od F. Šmejkal, který připravil soubor Heislerova díla k vydání už v roce 1969, k tomu však tehdy nedošlo. Do oddílu *Jindřich Heisler očima současníků* jsou zahrnuty nekrology a vzpomínkové texty od A. Bretona, F. Listopada, G. Goldfayna, L. Kundery, E. Jaguera, J.-L. Bédouina, R. Ivšiče a rozhovor s Heislerovou sestrou, v oddíle *Jindřich Heisler očima inženýrů* pak nalezneme stati věnované samotnému Heislerovu dílu od P. Krále, A. Le Brun, V. Linhartové, J. Tomana, K. Srpa a A. Nádorníkové. Na konec knihy je zařazen *Chronologický přehled Heislera života a Bibliografie Jindřicha Heislera*.

Dochované Heislerovo dílo tvoří spíš jen část jeho tvůrčích projektů a průzkumů v oblastech poezie, v jejichž realizaci jej přerušila předčasná smrt. André Breton v nekrologu napsal: „*Pouhý věčný výčet titulů jeho básní, objektů, nejrůznějších výzkumů a filmů by právě a zejména u něho zdaleka nevystihoval velikost jeho přínosu, neboť on chtěl být především hybnou silou kolektivní aktivity*.“ O Heislerově vlivu na tvůrčí i životní osudy účastníků surrealistické aktivity, jakož i na celou tuto aktivitu přelomu čtyřicátých a padesátých let v Paříži se můžeme dovědět ze zmíněných vzpomínkových reflexí jeho současníků. Pokud jde o jejich zpětné hodnocení Heislerova života a osobnosti, poskytují jejich subjektivní výpovědi jen úlomkovitý obraz.

Podobně úlomkovitě může působit Heislerovo dílo. Heislerova tvorba se vyznačuje značnou různorodostí. Podobně jako před ním Štyrský nebo Teige, pokud zůstaneme u autorů, kteří ho ovlivňovali v počátcích jeho básnické činnosti především, je schopný se vyjadřovat více výrazovými prostředky (básně, objekty, koláže, film, esej). Celá jeho



tvůrčí aktivita v sobě nese vůli k básnickému experimentu, v němž je tento básník odhodlán jít „za novými příznaky kamkoli. Třebas až do tygří tlamy.“ Právě v této vůli experimentovat a probídat básnickými prostředky skutečnost tkví inspirativní působnost jeho díla.

Určitý jednotící moment jeho básnických či tvůrčích záměrů by se snad dal vidět v rozvoji a prohlubování „tendence k sjednocování vizuálního a psaného projevu“, v touze objevovat a zakoušet „zvláštní a záračně napětí mezi slovem a obrazem“ anebo ještě jinak ve sblížení verbální a vizuální obraznosti. V tom svém vlastním způsobem navazuje na snahy mnohých svých surrealistických předchůdců. Toto konstatování podle mě docela dobře koresponduje s charakterizací nejvladnější polohy Heislerovy poezie jako jakéhosi „hypnagogického lyrismu“ (P. Král) a stejně tak s některými závěry obsáhlé studie J. Sedláčka věnované Heislerově dílu a osobnosti, v nichž autor dokládá blízkost Heislerových básnických postupů se stavy usínání a s přechody mezi stavy spánku a bdění strukturální analýzou jeho realizovaných básní (viz *Analogon* 28 a 29). Jsou to právě hypnagogické, případně hypnagogické stavy, při nichž při usínání a při probuzení zakoušíme zrod potenciálních básnických obrazů, které mají jednu verbální a podruhé vizuální charakter, případně vizuální a verbální moment přechází střídavě jeden v druhý – a právě taková je povaha Heislerovy poezie a tvorby vůbec. Evokuje, vyzývá či inspirovat k básnickému (ale konečně i k teoretickému) snění a svou otevřeností, neukončeností, vnitřní pohyblivostí a znepokojivým podpovrchovým děním uniká všem pokusům o estetickou katalogizaci a statickou kategorizaci.

ROMAN TELEROVSKÝ

## Pavel Švanda, roub (i) na kmeni Liliově...?

Už názvem své nové sbírky **Noemův deník** (*Atlantis*, Brno 2000) **Pavel Švanda** signalizuje situaci lidského rodu: žijeme ve stavu permanentního ohrožení, proto Noe jako architekt možné záchrany... V této službě ocitá se však zástupně každý, kdo vyjevuje kontinuitu svého konání jako nevyčerpatelný sled poznávání souvislostí, jež obnažují možnosti takové záchrany právě v okamžiku nějaké mezní – u Švandy vždy důsledně „lyrické“, tedy nesyžetové – situace. Zdůrazňují záchranu, nikoli spásu, jak by se dalo u křesťanský orientovaného autora čekat. To platí stejně u reflexivně zdánlivě banálních vjemů přírodní povahy (téměř třetina čísel sbírky – *Jarní osení*, *Lípy u vozovky*, *Ranní dešť*, *Leden v lese* etc.), tak u pocitů z často jen nonpersonální komunikace s bytostmi, jejichž pečet obtiskuje se v podobných „přírodních“ transkripcích – viz *Mladistvý* (str. 45): „*Nehty do čelistí, / prozatím se svírajících / s mírností teplého jitra. / Těžký krok / slůněte, / jež by se vlastně chtělo pořádně vyspat. / Plnosti letního odpoledne / nechybí pokřik / z nepřítli vzdáleného koupaliště.*“

Poetickým protimodelem takovýchto textů mohly by stát *Tváře*. Nedá se na ně nasadit norma „programového odpoetizování“, jak bývá básník charakterizován v literárních slovníkách a příručkách s poukazem na jeho filozofické eseje a nesyžetové prózy. Sémantické zászvěti *Tváří* nevykazuje totiž nějakou vykalkulovanou racionalitu, míří naopak k pointě vyslovené emocionální ražby – ba právě, oscilace mezi smyslovým prohatem tématu a jeho exaktní metaforickou konturou, to je možná přesnější definice této Švandovy nesporně originální kreativity. Od „*Úzkosti tvář Dolorosa*“ až k „*Čekání na vinobraní bez rtů*“ vine se řada tvář-ikon v pocitové galerii kontaktů, snů a představ: „*Tvář zabíjác*“, „*Tvář rozhodování, jež nebude dokonáno, a rty tváře, která nevykřikne*“, „*Tvář, která patří k modlení, a tvář rána v pátém roce života*“, „*Tvář svédivé vlahosti, líného přisedícího soudu, ukvapených slibování*“, „*Tma bez tváře*“ (str. 56, *Tváře*).

Poněkud rouhavěji jeví se básnický subjekt Švandy v lyrických prózách. Prorůstají Deníkem jako poměrně nezávislá tkáň s někdy jen mimoděčně biblickým (*Ráno před obětováním*) podtextem, zato s naost-

řenou aktualizací motivů nejen starozákonních. Apokryfní *Klanění Tří* je britickou politickou satirou a mohlo by klidně rozmnožit Švandovy povídkové cykly, jak je známe třeba z knihy *Libertas a jiné sny*.

Musím přiznat i jistou zaujatost, s níž jsem přistupoval k nové Švandově sbírce po první letmé čtenářské excerpici. Esencialita jeho poetiky přivála mě až k tradici, v jejíž posloupnosti Noemův deník má své logické místo. Což nikterak neumenšuje básníkům myšlenkový řád, jehož složité spektrum pokusil jsem se vyložit. Otevřel jsem totiž knížku na dvojstraně 36–37 a užasl. V archetypálním modelu souzněla mně s poezií jednoho z našich polozapomenutých básníků, jehož sbírky vydolovával jsem kdysi z polic antikvariátů jako jednu z nejceněnějších kořistí. Pak, po edici Ivana Slavíka v tiscích Spolku českých bibliofilů, bylo dílo „tajného básníka“ Hermora Lilii poněkud dostupnější, nicméně nevěřím, že by i po posledním vydání Liliových básní před pěti lety nějak prolomilo průzory obecnějšího vědění o existenci tohoto typu básnění. Enigmatické ezoterično, prýšticí snad z každého verše, podivně metafyzické ústrojenství, jež do sebe dokázalo vstřebat krajinná zátiší, melancholie neodvratitelného konce všech lidských prožitků, u vědomí, že zároveň vnímáme a ihned ztrácíme, pronikání k odvráceným vrstevnicím niterného zákulisi – to hlavní znaky této esteticky tak výlučné poetiky, která našla jen málo dobových blíženců. Jméno Richarda Weinerja by nemělo být opomenuto v řadě první. Čas od času se některý z básníků nebo kritiků přiblížil ke kmeni stromu Liliova a vyvolal jménem jeho sadaře, v české poezii však jako by tato stopa končila básnickým odchodem.

Proto onen úžas, když jsem otevřel Noemův deník a četl: „*Byla to známost / se střídou úzkostí chladného podvečera / za opuštěností rážové novostavby / při milování / ve větru kropeném slzami / šedivých moří na nebesích. / Je to vzpomínka / porostlá pichlavým rákosem / tísň / a drobounkým bílým hmyzem / studu / na mladistvé tváři / slasti*“ (str. 37). Ano, roub na kmeni Liliově, ať už ho Švanda zapustil spřízněnou intuitivní řezbou nebo jen podvědomým přitakáním tomuto mechanismu duchovní sklizně, to je v současném českém literárním kontextu výtěž skutečně solitérní.

Pavel Švanda nepatří mezi „lehké“ básníky. Imaginativní opar jeho poetických zátiší nevyvolává sice emfatické reakce, ale ani alergické animozity. Je básníkem zvláštní všeobjímavé horizontální empatie, zahrnující člověka, krajinu v celku i detailch, vesmír v nekonečných proměnách jako prodloužení duchovní domény lidské, vyjevující ovšem i nepřestávající přítomnost Boží. Jako zkušenost vlastního osudu nabízí v posledních slovech sbírky i neviditelné paprsky kontemplativní radiace: „*Teprve opuštěný dům / chátá k děsivé cti / mlčením.*“

MIREK KOVÁŘÍK

## „Za chodci v ulicích uvidíš málem mokrout pomník času...“

Básnická sbírka **Petra Krále Pro anděla** (nakl. *Klokočí a Knihovna Jana Drdy* v Příbrami) představuje poněkud jiný autor-ský pohled na svět, než jaký čtenář mohl získat po přečtení sbírky *Právo na šedivou* (1991). Oba celky vznikly na počátku devadesátých let minulého století a jsou jakýmsi dovršujícím (prozatím) aktem Králových poezie.

Několikrát již byla zmiňována zejména barevná odlišnost obou sbírek (*Právo na šedivou* si ponechává svou šed a *Pro anděla* přibírá další barvy, asi nejvýrazněji zelenou), ovšem daleko důležitější odlišnost spatřuji v přesunu smyslu slovesných tvarů užívaných v Králově poezii: *Právo na šedivou* je dynamické, neustále se tu cosi děje, stálý vzruch je tu vyjadřován především slovesy s významem pohybu, aktivního děje. *Pro anděla* je také plně slovesných tvarů, ovšem jejich těžiště se přesouvá ke slovesům vyjadřujícím volní a smyslové pochody. Pokud je užíváno „dějových“ sloves, jejich subjektem bývá často abstraktum. I proto se tento soubor jeví jako zastavení, rekapitulace, ohledávání vybojovaných nebo prostě získaných jistot.

S tím velmi úzce souvisí chápání času a dějů minulých: tato poezie chce být jakýmsi (zejména k sobě samé) skutečným účtováním: „*(...) V podvečerním tichu ted na chvíli snad / ani vrah jiných / se nekrade naší zahradou, i z někdejší bolesti je / jen jízva po něčem, / co není. Přesto se ozývá, cuká zas a ukazuje někam / jako prst líhu v čerstvé ráně.*“ Vše, co tu bylo, zůstává, ač třeba neslyšně: „*Navždy v nás mlčí / dávno vyhaslé neděle / Před ránem do šedé mátožného dne / skanduju němě sloky z popele.*“

Tyto básně, ač psané volným veršem, nejčastěji připomínajícím rozčleněný prozaický proud, mají schopnost ustrnout v konkrétní chvíli a dokonale z ní vytěžit cosi, co je pro ni charakteristické, ale zároveň ji přesahující. To je případ jedné z nejkrásnějších básní celé sbírky, básně *Hodina*: „*A vánek zas mýchá zapomnění do stránek knihy / Zimnicí okolního křoví nás bez konce udržuje / ve střehu.*“

Petr Král si ovšem i v této sbírce pěstuje některé své výdobytky z dob dřívějších a precizuje je. Jednou z nich je ona schopnost spojovat věci profánní s těmi slovesnými, kterými se evropská kultura sytí už po staletí: banální vlásenka se tak v básni *Vypadlá* dostává do nečekaných souvislostí: „*(...) Z jaké až tajné / kapsy / pustého vesmíru – Tenká vlásenka nic neubere / ani nepřídá, sotva kovovou pomlčku mezi dnem / a nocí, / (...) Bez ní tu však chybí / čárka ke spáse.*“ Podobně se z běžné momentky dvou lidí u moře vyloupne dvojverší, ve kterém mořská voda stoupá k nohám „*a klade k nim pocuchané balíky znovu / vznikajícího světa.*“

Ještě mnoho slov mohlo by se připsat o této poezii. Raději ale ujišťuji čtenáře, že zřejmě nejpodstatnější a největší hodnotou této poezie je její opravdovost: „*Ještě být ranní naháč bydlet zas v třaslavé kapce / dnes s nejistou tužkokresbou stromů.*“

JAKUB CHROBÁK

## Proč nedostáváme pokyny

Když se Rogera Scrutona zeptali, jaké tři věci nejlépe vystihují charakter Anglie, odpověděl: „*Ostych, výstřednost a snašenlivost. Bohužel se všechny tři vytrácejí.*“ Právě nade vše ostýchavá, výstřední a snašenlivá Jeho Milost je hlavní postavou románů **Micka Jacksona Muž z podzemí** (*The Underground Man*, 1997), který v překladu Tomáše Hrácha vydalo *Argo*. A nemohlo udělat lépe. Mick Jackson se inspiroval životem pátého vévody z Portlandu (1800–1879), podivína, jenž si na svém nottinghamshirském sídle, Welbeckém opatství, nechal vybudovat síť podzemních chodů. Jackson nechává charakter vévody vysvitnout z jeho deníkových zápisků z posledního půlroku života, a to v celé jeho dojemnosti, směšnosti i smutku. Jeho Milost je „*náladový a bláhový stařík*“, hypochondr a paranoik, který málem nepřežije konfrontaci se zlovlnou vránou; je to monstrum, které se navlečené do několika kabátů a se strašlivou bobrovcí na hlavě prochází po panství a klade lidem matoucí otázky; je to šílenec prohánějící se celé dopoledne v kočáře podzemními chodbami, a navíc zloděj sady trepanačních nástrojů, jimiž se sám vytrepanuje; je to blázen, který se v noci nahý, ověšený břechtanem vydává tančit do Divočiny. Vévodou podivinství je tragikomická směs rozmarů, slepých skvrn, důmyslných vhladů do povahy věcí i odmlk. Člověka napadá: Přestane se podivín jevit podivínem, jakmile v nás vyklíčí zárodek jeho vášni? Není podivín především svobodně myslící a svobodně se cítící člověk? Neplatí to i naopak, zejména ve společnosti, z níž se ostych, výstřednost a snašenlivost vytrácejí? Maně dáváme za pravdu stavitelé choděb panu Birdovi, že vévoda není o moc potrhlejší než my, pouze má vše, co obyčejným smrtelníkům k uskutečňování všelijakých nápadů chybí: čas, peníze a věrného sluhu Clementa. Jeho Milosti, zdá se mi, rozumíme, protože je v jádře ryzí diletant, jehož „*představivost je vždy hotova vyrazit do trhlíny Nevědomosti*“, kdykoliv se setká s něčím, co ho zaujme, aniž by měl po ruce patřičně (či nepatřičně) vědecké vysvětlení.

Nejvíce Jeho Milost oslovuje jeho vlastní stárnoucí, bolavé, neprůhledné tělo, které se záhadně nadýmá a vyprazdňuje, tuhne a vr-

že, a hlavně vychládá. Vášnivě rád pozoruje a pečlivě zkoumá povrchy věcí, ať už jde o vlastní obličej v zrcadle ve chvíli hlubokého utrpení, mapu anebo vodu v kádi v okamžiku (v jedné z nejkrásnějších pasáží), kdy se stane „*svědkem neslyšného rozpadu mydlinek na chladnou hladině*“. Mimo to však nekale touží po zvnějšnění tajemství skrytých uvnitř – paměti, bolesti, kostry, dění uvnitř stromových kořenů – a zároveň se možnosti objevu hrozí. Nevědomost není stavem blaženosti, ale bezmocí zachycené ve slovech umírajícího zahradníka: „*Mám to všechno uvnitř, ale nemůžu k tomu.*“ Co když se ale uvnitř skrývá cosi hrůzného? Neméně vévodu děsí skutečnost, že se „*trezor*“ jeho paměti začíná otevírat.

Jeho Milost je diletant na poli vlastního života, kde jsme diletanty všichni. Proč si píše deníky? Člověk musí sám sebe zkoumat, protože není jablono. „*Taková jablono – zná své místo ve světě. Stojí na něm a plodí. Ví, k čemu je dobrá.*“ Nevíme, k čemu jsme dobří. O kostech, osrstěném nosorožci a hvězdách toho snad víme víc než Jeho Milost, ale v tom, co nás zajímá na sobě samých, tápeme v temnotách – ani my bohužel nedostáváme „*po příchodu na tento svět úplný návod na své vlastní použití*“.

„*Proč nemáme žádný návod?*“ Tak se ptáme s Jeho Milostí. „*Proč nedostáváme žádné pokyny?*“

ALENA DVORÁKOVÁ

## Konečně Strindberg

**August Strindberg** je bezpochyby nejvýznamnějším moderním švédským spisovatelem. Světový dosah jeho tvorby je nesporný a ve Švédsku samotném se většina autorů jen těžko může vyhnout jeho vlivu, ať už přímému, či zprostředkovanému. O mnoha literátech se říká, že jejich dílo je rozsáhlé a žánrově pestré, ale ve Strindbergově případě by takováto formulace byla téměř eufemismem (v souvislosti s jeho autorskou osobností se mi vždy vybavuje ono cimrmanovské „*sopka, která svou činností zasypala sama sebe*“) – úplné kritické vydání jeho tvorby s názvem *Souborné dílo. Národní edice*, které ve Švédsku vychází od r. 1981, je rozvrženo do 55 svazků. Přesto je zřejmé, že Strindbergův světový věhlas se zakládá především na jeho divadelních hrách, jeho prózy (nemluvě o poezii) se mimo Skandinávii přece jen těší menší pozornosti. Strindberg a Ibsen jsou jednoznačně nejhranější a nevlivnější severští dramatici a je proto tristní skutečností, že na rozdíl od Ibsena, jehož vybrané *Spisy* – jakkoli neúplné a v jakkoli dnes již vesměs zastaralých překladech – v češtině již vyšly (*SNK-LHU a Odeon*, 1958–1975), Strindberg dramatik u nás dosud takovéto štěstí neměl. Jeho her v moderním českém překladu bylo dosud velice poskrovnu a do běžných knihkupectví se nikdy nedostaly, neboť vyšly pouze v *Dilii*, případně jako součást programu Národního divadla (*Tanec smrti*, 1993).

Z těchto důvodů je třeba považovat dvousvazkový výbor ze Strindbergových dramát, jehož první část **Hry I** loni na podzim vydal pražský *Divadelní ústav*, za nesporně významný vydavatelský počín, a to jak z hlediska literárních a divadelních vědců, tak z hlediska široké obce čtenářů a divadelníků. Přestože recenzní stránky denního tisku věnovaly prvnímu svazku minimální pozornost, je jasné, že toto vydání zůstane na dlouhou dobu standardním pramenem Strindbergových dramát v češtině. Jeho autoritativnost podtrhuje jednak to, že překlady vycházejí z již zmíněného švédského kritického vydání, jednak to, že se o výslednou podobu projektu zasloužili naši přední překladatelé ze švédštiny. Dva z nich, Libor Štukavec a Josef Vohryzek, se již bohužel vydání nedožili. Zbylé překlady prvního svazku jsou dílem Františka Fröhlička, Dagmar Hartlové a Ireny Kunovské. Tento tým se postaral nejen o kvalitní a moderně znějící překlady, ale také o doprovodné historické poznámky k jednotlivým hrám, ke kterým čerpal materiál ze *Souborného díla*. Svazek doplňuje doslov strindbergovského znalce Gunnara Olléna. Lektoru může jeho esej *Strindberg dramatik* z roku 1962, jenž v první verzi vyšel již v roce 1948, připadat na dnešní dobu přece jen poněkud příliš biografický, ale ve Strindbergově případě je volba takového doslovu poměrně opodstatněná, neboť má-



lokeré spisovatelské dílo vychází z autopsie jako právě Strindbergovo; je často velice těžké hovořit o jeho díle, aniž by byl současně brán v potaz jeho život.

Strindbergův přínos světovému dramatu se týká především jeho her naturalistických a expresionistických, méně již jeho dramatiky historické. První svazek přináší výbor především z tzv. naturalistických a historických her. Z prvně jmenované skupiny jsou to především tři klasická Strindbergova dramata *Otec*, *Slečna Julie* a *Věřitelé* z osmdesátých let 19. století, z nichž zvláště první dvě patří k jeho nejznámějším dílům. Ve všech těchto hrách posunul Strindberg výdobytky ibsenovského realistického dramatu ještě dále – jeho líčení mezilidských vztahů je ještě intimnější, syrovější a brutálnější, formálně jsou jeho hry ještě úspornější a koncentrovanější (minimální počet postav, soustředění se na jádro psychologického konfliktu), jazyk dialogů fragmentárnější a nesouvislejší. Je třeba říci, že základ těchto her je sice naturalistický (mimo jiné v aplikaci Darwinova na lidskou psychologii, v důrazu na pudovou podstatu lidského jednání), hranice naturalismu ovšem částečně překračují. Tato neortodoxnost je vlastní i Strindbergově slavné programové předmluvě ke *Slečně Julii*, která je v českém svazku také otištěna a která je často považována za jeden z hlavních manifestů naturalistického divadla, avšak obsahuje i zárodky Strindbergovy pozdější poetiky expresionistické.

Jestliže zmíněná tři dramata patří k nejhranějším a jejich význam pro moderní drama je všeobecně známým faktem, méně se již ví o Strindbergově novátorském přínosu v žánru jednoaktovky, což je téma i mezi odborníky dosud málo probádané. Vedle *Slečny Julie* a *Věřitelů*, jež jsou vlastně formálně také jednoaktovky (přestože první z nich se často hraje ve dvou dílech), obsahuje český soubor hry *Ta silnější*, *Hra s ohněm* a *Pouto* z přelomu let osmdesátých a devadesátých. Většina ze Strindbergových kratších aktovek se dříve příliš nehrála, případně byly inscenovány spolu s jinými dramaty. Ovšem zvláště s rozkvětem nových médií – rádia, televize a videa – byly některé z nich znovuobjeveny a stále se potvrzuje jejich životnost, zvláště ve formě televizních inscenací.

Svazek uzavírá pět historických dramát *Mistr Olof*, *Gustav Vasa*, *Erik XIV.*, *Karel XII.* a *Kristina* (u nás známější pod názvem *Královna Kristina*). Vyjma první z nich, pocházející z roku 1872, je autor všechny napsal těsně kolem přelomu 19. a 20. století. Strindbergovy historické hry vycházejí ze švédských reálií a předpokládají jejich znalost, proto je tato odnož jeho dramatického díla za hranice Švédska z větší části těžko přenosná. Přestože srovnání se Shakespeareovými historickými hrami, které občas někteří strindbergologové nabízejí, z mnoha důvodů pokulhává, jisté je, že i v tomto žánru se Strindbergovi podařilo vytvořit velkolepou řadu dramát z domácích dějin.

Zbývá nám tedy se jen těšit na druhý svazek Strindbergových her, jenž by měl přinést značně odlišné symbolistické a expresionistické hry, které již autor napsal po hluboké duševní krizi, již prožil v polovině 90. let a kterou mimo jiné zpracoval v částečně autobiografické próze *Inferno* (česky v nakladatelství *Volvox globator*, 1998). Tato krize zapříčinila nejen metafyzičtější orientaci některých Strindbergových pozdních her, ale i změnu v jeho přístupu k formálnímu ztvárnění zvolených témat.

MARTIN HUMPÁL

## Deníky a dopisy Franze Kafky

V rámci edice Dílo **Franze Kafky**, vycházející v *Nakladatelství Franze Kafky*, byly vydány v loňském roce – s vročením 1999 – takřka současně dva svazky: **Deníky z cest** (jako 9. svazek) a **Dopisy Felici** (jako 11. svazek).

Deníky z cest doplňují dva v rámci zmíněné edice Kafkova díla již vydané tituly: *Deníky 1909–1912* a *Deníky 1913–1923*; na konci přítomné knihy Deníky z cest se také nachází jmenný rejstřík ke Kafkovým *Deníkům I–III*. Publikaci, rozšířenou o *Deník Maxe Broda* ze společných cest přátel do

Lugana, Milána, Paříže a Výmaru, připravila Věra Koubová.

Celkový dojem z této knihy by mohl být shrnut do jednoho slova – detaily. Na Kafkových leckdy značně strohých a na některých místech i torzovitých zápiscích, čínečných obvykle až po návratu domů, tedy s jistým odstupem na základě stručných poznámek, lze pozorovat jeho podobu vidění světa a lidí, kteří ho obklopovali. Jsou to detaily lidských tváří a postav, budov, ulic, vagonů, poznámky týkající se uměleckých děl, divadelních a operních představení atd., někde jsou zaznamenána pouze jména výtvarníků a názvy jejich děl, nejednou v chybné podobě. „*Titian Le concile de Trente 1477–1576 / Rafael: Apollon a Marsyas / Velasquez 1599–1660 Port. de Philippe IV roi d'Espagne / Jakob Jordaens 1593–1678 Le concert après le repas / Rubens Kermesse / (...) Nejistota, jak chápat postavu stojící na jevišti před oponou a dirigující kapelníka / zkouška (často přerušovaná) před publikem. Na jaké představení se zkouší / podlaha s kamínky*“ atd. (str. 36–38) Kafka si získal tak velkou úctu (německých i českých) editorů, že jsou respektovány jeho zjevné omyly v psaní jmen, názvů, při užívání cizího jazyka (zejména francouzštiny), vynechávání interpunkčních znamének, ponecháno je rovněž omylem zapsané stejné slovo dvakrát za sebou apod.

Na rozdíl od trapných Kafkových a Brodových návštěv bordelů, které stojí (snad?) za zmínku jen proto, že se několikrát opakují, mají dnes stále půvab zápisky týkající se pařížského metra. Těžko lze nyní hovořit o tom, že by bylo velmi prázdné, avšak pořád platí – po devíti desetiletích – jeho snadná srozumitelnost, strašný lomoz metra či otevírání dveří (samozřejmě s výjimkou v současné době již nových vozů s automatickým otevíráním dveří).

Kniha je doplněna stručným životopisem Franze Kafky, v němž je mimo jiné uvedeno, že koncem června 1922 Kafka „*odjíždí za Ottlou a její roční dcerkou Věrou na letní byt do Plané nad Lužnicí na Šumavě*“ (str. 219), což zní podobně, jako kdyby se říkalo, že například Kladno je v Krušných horách.

Obsáhlý svazek Kafkovy korespondence Felici Bauerové (jsou zde též dopisy Gretě Blochové nebo Sophii Friedmannové, v nichž se Kafka zabývá svým vztahem k Felici Bauerové, byl leckdy toliko vztahem korespondenčním, když se nějaký dopis od jeho přítelkyně ztratí nebo když mu ona na nějaký dopis ihned neodpíše) má 968 stran. Sestává z Kafkových psaní – odpovídá Felice Bauerové jsou považovány za ztracené – z let 1912 až 1917, úvodního textu o adresátkách, z komentáře Evy Pátkové, rozsáhlých poznámek (je jich 424 – kniha je bezesporu pečlivě vybavena), z časové tabulky a třicetistránkového doslovu Eriha Hellera, jednoho ze dvou editorů německého vydání *Dopisů Felici* z roku 1967; E. Heller především obhajuje skutečnost, že tyto dopisy byly vydány. V otázce, zda tyto texty vydávat či nikoli, dochází pochopitelně ke kladnému závěru, jinak by se nestal spolueditorem německého vydání; musel počítat s možností nejednoznačného přijetí faktu takové edice: vyslovil-li patrně Kafka přání, aby po jeho smrti byly zničeny jeho knižně nevydané beletristické texty (některé povídky a všechny romány), v případě korespondence se snoubenkou lze zřejmě očekávat podobnou reakci. Hellerova argumentace vychází z názoru, že Kafka nemyslel své přání vážně, je možno je zpochybnit jinými dochovanými poznámkami a zpochybněna je i Kafkova svěprávnost, hlavně ve vztahu k vlastním textům.

Tato korespondence ovšem přináší ještě jeden problém: dopisy v jistém smyslu predestinují výklad Kafkovy beletrie, Kafkův umělecký text je interpretován na základě soukromé korespondence, receptor vbíhá do pasti Kafkovy autointerpretace (byť stručné a útržkovité). Dopisy tedy zužují interpretační možnosti, protože v nich mnozí kritici vidí prostředek výkladu, cestu k němu. Kolikrát se již objevila hodnocení Kafkových dopisů jako „*jednoho z nejdůležitějších klíčů ke Kafkově*“, ačkoli i u Kafkových povídek a románů (jako u díla každého autora) je jisté možné mluvit o autonomii uměleckého textu. Nejsm si jist, zda tento způsob vyjádření muže, které je adresováno ženě, jejíž pozornost chce (anebo také ne-

chce) upoutat, zda takovýto způsob komunikace mezi mužem a ženou je nejlepším klíčem k „pochopení“ člověka a dokonce k interpretaci uměleckého díla.

MICHAL BAUER

## Heerovy Duchovní dějiny

V polovině minulého roku vydalo nakladatelství *Vyšehrad* bezmála osmistránkové **Evropské duchovní dějiny Friedricha Heera**. Toto monumentální dílo spatřilo světlo světa téměř před padesáti lety a jeho český překlad (Martin Žemla) je nutné vnímat jako další z řady podstatných titulů, které s odstupem téměř padesáti let konsolidují reflexi kontinuity evropského kulturního a myšlenkového vývoje. A protože se skutečně jedná o nepřehlédnutelný spis, je nutné vyčinit nakladateli, že neprovedl české vydání studií o autorovi díla. Něco podobného se v minulém roce stalo i v případě *Moci a tajemství jezuitů* René Fülöp-Millera (*Rybka Publishers*, Praha 2000), o němž se čtenář také nic nedozvěděl. Uvědomme si, že nejen konkrétní dílo, ale i biografii autora a jeho profesní zaměření i ostatní vědeckou činnost je nutné zařadit do kontextu zkoumání dané vědní disciplíny nebo i evropských duchovních dějin. Příkladem kvalitní editorské práce by naopak mohlo být vydání stejné objemné knihy *Evropská literatura a latinská středověk* Ernsta Roberta Curtia (*Triada*, Praha 1998), již přeložili a obsáhli studií doprovodili Jiří Pelán s Jiřím Stromšíkem. Taková studie je u všech zmíněných titulů o to důležitější, oč je český překlad časově vzdálenější vydání jinojazyčného originálu.

Obsahový záběh Heerovy studie je nebyvalý. Shrnuje myšlenkový vývoj evropského lidstva od zániku římského impéria po polovinu dvacátého století. Laik by proto mohl naivně usuzovat, že v rámci jednoho svazku nalezne přehledně uspořádaný učební materiál vhodný k získání základního povědomí o evropských kulturních dějinách. Věc však není tak jednoduchá. Četba Heerova spisu totiž vyžaduje již předem získané znalosti z dějin filozofie, náboženství, umění, literatury, architektury, ikonografie apod. To je základní předpoklad úspěšného vnímání obsahu a smyslu duchovních dějin Evropy, jak je Friedrich Heer předkládá. Vzhledem k omezenému rozsahu této poznámky nemůžeme vykládat, jak autor knihy charakterizuje jednotlivá dějinná období, učiníme tedy jen několik poznámek o tom, jakým způsobem si počíná.

První, čeho si všimneme, je celkové rozvržení látky. Friedrich Heer nevyužívá školským drilem prezentovanou periodizaci evropských dějin. Kritériem pořádku jednotlivých částí knihy jsou mu myšlenkové impulzy, které svou intenzitou ovlivnily budoucnost evropského myšlení, a dějinné činy jejich nositelů. Tak vžitou představu o periodizaci dějin značně rozvolňuje, aby získal prostor pro vytvoření povědomí o nadčasovosti jednotlivých myšlenkových koncepcí a aby zvýraznil jejich dějinný charakter. Trvalost působení myšlenky a z ní odvozená duchovní stratifikace dějin tvoří kostru spisu.

Dalším konstruktivním principem výstavby díla je pozornost věnovaná střetávání a vzájemnému ovlivňování duchovních a politických koncepcí. Heer zvažuje zejména význam kontaktu mezi východem a západem (v první fázi reprezentovaný byzantskou kulturou a západním křesťanstvím), kontakty latinské kultury s rostoucím významem kultur národních, anglický myšlenkový svět kontra tradiční kontinentální filozofie atd. Střetávání a vzájemné ovlivňování duchovních konceptů se mu v širších souvislostech stává základní příčinou konstituce evropských dějin a Heer sleduje její projevy především v konfliktech myšlenkové ortodoxie a nejrůznějších herezí, jež se táhnou celými dějinami. Tento dějinný impulz však nenachází jen v širokých politických a společenských hnutích, ale cíleně jej vyhledává také v individuálním jednání významných myslitelů – chceme-li – na bázi každé individuální existence. Pak se celou knihou nese myšlenka střetu svobody vůle a Boží milosti. Máme-li nějak charakterizovat Heerovo pojetí dějin, musíme říct,

že vůle a milost jsou ve svém souhlasném působení krystalickým jádrem dějinného vývoje lidstva. Dějiny se pak vyvíjejí ve větších či menších odchylkách od dějin lidstosti (jakési antropologické dějinné konstanty) podle toho, jak jejich představitelé vládnou sami sebou, jak jsou ve svých činech určování sebekázní, sebeovládáním a řečneme askezí, a také tím, jak jsou ve svém rozhodování inspirováni duchem, chceme-li milostí.

Jedním z nejfrekventovanějších pojmů Heerových dějin je proto pojem humanita. Heer jej nevztahuje k dějinám humanismu, neuznává jej v souvislosti s renesancí, humanitu vnímá daleko širěji, totiž jako latentně přítomný prvek lidského chování. V tomto smyslu mu přisuzuje i jistý historický étos, jež je možné vnímat jako měřítko dějinných i jen konkrétně lidských proměn a transformačních procesů. Nebudeme snad příliš vzdáleni pravdě, když řekneme, že význam pojmu humanita a humanismus mu místy volně přecházejí do významu pojmu hominizace, jímž bychom mohli myslet proměnu konkrétního jednotlivce v rámci vývoje evropských dějin. Co se pak týče svébytně vystavěného terminologického aparátu a značné volnosti v užívání jinak školsky unifikačních pojmů, věnuje se jim překladatelova poznámka. Z našeho pohledu je práce s vžitými termíny dokladem autorova sugestivního průniku evropskou minulostí a musíme zdůraznit, že nejde o manipulaci pojmy ani o zkrácení a svévolnou interpretaci historické skutečnosti. Přesnosti Heerových soudů takový postup jen prospívá.

S otázkou přesnosti je spojena i otázka objektivnosti Heerova díla. Zde přičiníme jen krátkou poznámku: po přečtení celých desítek stran tohoto objemného spisu není čtenář schopen nalézt za autorovými soudy žádný dopředu hotový a jednou provždy zformovaný názor. Proto bychom jen stěží mohli knize vytknout zaujatost či tendenční zpracování. Hlavní principy duchovního vývoje evropské civilizace shrnuje jaksí pro pořádek Heer až v krátkém doslovu, kde uvažuje o evropském vývoji ve dvanácti bodech.

Celé pojednání je postaveno na charakteristikách nejrůznějších duchovních proudů. Mnohé závěry jsou natolik překvapivé, že se z četby stává dobrodružství. Co je však podstatnější: vnímání světa je založeno na vidění jeho celistvosti. Dílčí informace, jež nám v řadě specializací podává moderní škola, jsou konfrontovány s celistvějším pohledem na komplex evropských dějin a jsou tak zbaveny deformací, které jim specializace ustědřila. Tento konfrontační přístup k dějinám pak vytváří i významovou hierarchii jednotlivých událostí a nezřídka se stane, že události, které jsme dosud považovali za marginální, zahlédneme v novém světle a přisoudíme jim zcela jiný, podstatnější význam. V tomto smyslu se může stát překvapení či úžas z objeveného kritériem objektivnosti, ač se jedná o zcela subjektivní prožitek. Řečeno jinak: pozitivistické třídění dat a událostí nabývá smyslu jen tehdy, pokud je v konečné fázi díla podřízeno duchu syntézy. Jen tak mohou být nastřádané informace adekvátně využity.

Učinit tak lze hlavně takovým způsobem, jenž klade důraz na souvislostní vidění světa. Pak se i rétorika díla stává nástrojem odhalení dějinných vazeb. Aniž by se Heer utápěl v sáhodlouhých filozofických exkurzech a aniž by předkládal čtenáři řadu objemných medailonů, vystihuje podstatu významných a dějinně působících nauk a svůj dějinný exkurz zpravidla doloží vhodně vybraným citátem. Tak můžeme hodnotit celou práci jako črtu, tedy esej, aniž by byla devalvována hodnota pojednané látky. Plastičnost vykreslení jednotlivých osobností jen dokumentuje souhrn formálních a myšlenkových aspektů díla a odhaluje hloubku pochopení dějinných okamžiků.

Shrnutí: Heera čte dobře jenom ten, kdo zvládl trivium svého vlastního vzdělání a kdo v předložení průniku evropskými duchovními dějinami dokáže nalézt smysl své vlastní existence. Tato kniha je psána tak, že má neobyčejný vliv na konstituci lidského poznání, dává mu smysl a cíl a uvádí člověka do světa souvislosti, kde se poznání mění v bytí, kde se z člověka shromažďujícího stává člověk vědoucí.

IGOR FIC



## Úskalí komárkovského surfingu nezpochybňují jeho smysl

Svou poslední knihu nazval **Stanislav Komárek Příroda a kultura** (nakl. *Vesmír*), což je už desítky let oblíbené a často varírované téma jisté části vědců, intelektuálů včetně ekologů či některých politiků (za to poslední se intelektuálům omlouvám) – a budejí by ne. Žijeme v období velkého tlaku lidstva na životní prostředí a můžeme si klást otázku, zda to, co jsme vždy pokládali za své přednosti, ne-li přímo vynikající vlastnosti, neurychluje náš sestup do světa velkých obtíží právě s tou *přírodou*. Pojmeme či kategorií sice již v antice operovaným, leč řekněme teprve od devatenáctého století vzývaným a snad i poněkud idealizovaným.

Komárek jako obvykle míchá svůj koktejl ze tří základních ingrediencí: z jungiánského světa archetypů a vůbec různě pojímaného vědomí a nevědomí, z vlastní erudice přírodovědce a z postřehů, které bychom snad mohli označit za jakýsi předstupením filozofování. Oproti některým předchozím knihám v této podle mého názoru přibýlo témat vyloženě sociologických. Na rozdíl třeba od Jana Šmajse nemá Komárek tak jasno v nějakém antagonismu mezi přírodním a umělé člověkem vytvářeným. Některé pasáže knihy spíše se zalíbením poukazují na společné rysy přírody a kultury, aniž by autor vyvozoval – jako Šmajš – že kultura je nebezpečným konkurentem přírody, ba přímo jejím nepřitelem, což Šmajš zdůvodňuje – myslím, že nikoliv nepochopitelně – nesrovnatelně většími nároky kultury na spotřebu energie špatně či vůbec obnovitelné.

Co se geneze textů týče, vycházejí podle Komárkovy předmluvy z některých témat esejů uveřejněných v dřívějších knihách a také z přednášek na Přírodovědecké fakultě UK po roce 1990. Jako u minulých knihy také tentokrát je text zatížen určitým (nemalým) počtem chyb z rodu „překlepů“, poněvadž publikace neprošla jazykovou úpravou (řekl bych přímo nezbytnou kontrolou) v nakladatelství. A jako u předešlé knihy i tentokrát mi to vadí a neodpustím si, abych to znovu nezdůraznil! Oceňuji však přehledný seznam literatury (str. 171–175), který ve *Hlavou dolů* chyběl; snad proto, že šlo o „pouhé“ eseje, kdežto zde se má jednat spíše o kvaziučební texty nebo lépe řečeno studijní materiály? No dobře, že tam ten seznam je.

V úvodní kapitole Komárek poměrně široce objasňuje svůj přístup k problematice jako nezbytně psychologický (přesněji řečeno jungiánský). V dalších kapitolách se pak jako obvykle zabývá vším možným. Od úvah o jazyce a o percepci (smyslovém přijímání a zprostředkování okolního světa) přes úskalí jevu zvaného interpretace až třeba po mýtus a evoluci a ovšem i etnologii (viz např. kapitolu *Artefakty a jejich evoluce*). Už pro tuto šířku svých zájmů nemůže pronikat v žádném ze zmíněných tematických okruhů do hloubky a předestírá nám svět jako proměnlivé spektrum typicky komárkovských postřehů, které ovšem nejsou ani tak bonmoty, spíše neustálou zábavnou hrou právě s výše zmíněnou interpretací, takže to nejlepší, co čtenář může udělat, je inspirovat se k podobnému způsobu uvažování, k jakémusi surfování, na rozdíl od toho internetového přece jen konzistentnějšímu a reprodukovatelnému. A s konstantním koeficientem zábavnosti (ne příliš nízkým, dodávám honem).

Některé kapitoly mne zaujaly podstatně, i když jejich obsahem je diskutování problémů publikovaných již v dřívějších Komárkových knihách, o časopisech nemluvě. Tak např. *Nauka a její nositelé* (str. 66–76). Autor má představu, že zatím vždy v dějinách existovala nějaká skupina, která jakožto nositel vůdčí nauky regulovala činnost a vliv skupin víceméně podřízených. Nejdříve to byla církev, která určovala, co si může dovolit věda nebo přesněji řečeno bádající část vlastních údů církve. Potom se tyto údy postupně vymaňovaly z regulujícího dohledu církve, až naopak novověká věda aparát církvi odkázala k neškodnému kontrolovanému (?) živoření. Nakonec v současnosti, na úsvitu třetího milénia finanční elita blahosklonně připouští (jistě nejenom podle Komárka) živoření vědy

v jakýchsi rezervoárech udržovaných podle momentálního rozmaru bankéřů, neboť ony i u nás po listopadu tolik skloňované granty pochopitelně mají zásadní vliv na existenci a neexistenci vědecké činnosti a realizaci či zamrznutí (až vyschnutí) nejrůznějších výzkumných projektů.

Komárek určitě jako vědec i vysokoškolský učitel může shledávat toto uspořádání poněkud pochybným, ale na druhé straně je sám nepřitelem vědeckého fundamentalismu a dogmatismu. Připomíná nebezpečí úplné fossilizace těch vědních disciplín či jejich odvětví, která se pro svou narůstající izolaci (a malou komunikaci s ostatním světem) podobají středověké scholastice. V tomto případě se prý dnes někdy mluví o *sciolastice*. Komárkovi ukázání na řadu projevů špatné komunikace či úmyslného embarga na informace v různých typech vědeckých škol slouží jím oblíbený model tzv. eklesiomorfni struktury, v jehož fungování nalézá i řadu rysů dobře známých předním současným zastáncům vídeňské školy psychoanalýzy jako *příznaky*, jako kdyby si neuvědomoval, že i toto je pouze názor jedné „školy“, a snad i budoucí (?) eklesiomorfni struktury.

Ovšem to, v jaké překérní situaci se dnes věda a vědci nacházejí, je jistě důvodem k úvahám nad příčinami takového jejího, snad úpadkového ustavení. Tak např. francouzský historik Edgar Morin se domnívá, že podle některých přírodovědců se pojem člověka rozložil a sama vědecká praxe nás vede k totálnímu nevědomí a k totální neodpovědnosti. Nastává to podle něj zejména v případě eliminace života ve prospěch molekul, genů, chování apod. Rovněž Komárek alespoň nepřímo zpochybňuje vize takových neodarwinistů s jejich „papězem“ Dawkinsem, neboť ten tvrdí, že nějaký úsek DNA si „usmyslí“, že se bude replikovat, a tím je vše dané bez ohledu na to, co by tento záměr onoho či podobného úseku měl znamenat pro hostitele jím „parazitované“ (a z tohoto hlediska „zbytečně“ rozmanité co do svého vzhledu a např. i složitosti chování, že). V případě škol a nauk jde o šíření mémů chovajících se stejně jako zmíněný sobecký gen, tedy především ve smyslu dosahování úspěšnosti za každou cenu. V titulní kapitole *Příroda a kultura* (str. 117–124) Komárek mj. píše, že starost o znečištěné vnější prostředí je projekcí obavy ze znečištění vnitřního, duševního světa. A také přisuzuje televizi preventivní úlohu, co se vypuknutí světového válečného konfliktu týče. Proplachuje prý divácké duše svinstem, a tím je jaksi „očkuje“, takže jsou imunnější vůči nákazě „nevirtuální“ agresí. Myšlenka o projekci vnitřního znečištění do vnějšího prostředí i o preventivní roli televize je myslím docela ošemetná a ukazuje (zřejmě nikoliv překvapivě) na úskalí mnohých Komárkových nápadů.

Komárek-zpochybňovatel je nesporně užitečnější nežli Komárek-objevitel. Ale nějakou syntézu a nějakou pozitivní koncepci zřejmě potřebujeme stále víc. Je otázka, jak k jejímu případnému zrodu Komárkovy myšlenky pomohou. I když si je dobře vědom nezvladatelné rozřístnosti současných poznatků v přírodních i humanitních disciplínách a jeho texty to citlivě reflektují, navrhuje spíše akceptovat méně vyhraňující a méně separující pojetí téměř čehokoliv. A tak vidím i nadále jeho přínos především ve schopnosti a chuti podívat se na přírodní, pro něj původně „mateřské“ vědy zvenčí a neváhat se pohybovat v mezprostorech, tam, kde fossilizující vliv jakéhokoli nauky ještě příliš nezpomalil výměnu informací mezi jednotlivými obory lidského bádání.

PETR HRBÁČ

## Encyklopedie tvůrčích týmů?

Koncem minulého tisíciletí vyšla reprezentativní publikace Divadelního ústavu **Česká divadla – encyklopedie divadelních souborů**, léta připravovaná jako jeden z hlavních vědeckých projektů této instituce. Zmapováním veškeré podstatné, byť především necizojazyčné divadelní produkce na našem území od 2. pol. 17. stol. slibuje současně nový pohled na dějiny divadla – místo na dějiny divadelních budov nebo přínosy výjimečných osobností se pro-

gramově soustřeďuje na dějiny divadelních souborů. Autoři se domnívají, že tímto přístupem zohlední fakt, že divadelní inscenace bývá povětšinou dílo kolektivní, a zároveň zdokladují specifikum místního divadla, tj. „*existenci stálých ansámbľů s personální i programovou uměleckou kontinuitou, jež je pro české divadlo příznačná*“. Pokud by se autorský záměr zdařil, byla by Encyklopedie v důsledku nejkvalitnější agitací proti západnímu stagionovému systému, který se v našich zemích pomalu počíná rozmáhat. Zdařil se však opravdu?

Většina hesel je pojednána typicky „badatelsky“ a „historiograficky“ se všemi negativy takového přístupu. Jejich autoři se ve snaze po objektivitě vyhýbají zásadnějšímu hodnotícímu přístupu, a to i přesto, že v úvodu výslovně avizují, že jim jde o „*slovník výkladový*“ a „*charakterizování tvorby souboru, podíl významných umělců na ní a vymezení místa souboru v kontextu českého divadelnictví a vývoje divadelního umění*“. Charakterizace se ale bez hodnocení neobejde, ačkoli neřiká explicitně, je-li jev dobrý či špatný, významný či nevýznamný, musí jej vždy vymezit nezaměnitelně, tj. dostatečně odlišit, jaký jev je a jaký není. Obecné nenapadnutelné závěry jsou sice nadčasově všepřátelné, lze z nich však ve skutečnosti usoudit velmi málo. Zkusme si úvodem malý test. Pokuste se sami dosadit jména režisérů, o kterých se v Encyklopedii píše:

„*Režie K. se vyznačovaly emocionálním vyhrcoáním konfliktů a akcentováním mravního a politického patosu...*“

„*H-ovy citlivě temporytmicky vystavěné inscenace se vyznačovaly pregnantní atmosférou jevištního obrazu, civilním hereckým výrazem a intimní dramatičností.*“

„*S. vedl herce k výrazově jemnému a citově obsažnému ztvárnění postav.*“

„*S. ... režisér poeticky odlehčeného rukopisu.*“

„*Dynamické režie D. ... bohatě rozvíjející veškerý arsenal jevištních prostředků.*“

„*B. v řadě inscenací projevil porozumění pro úzkostné stavy individua a vyjádřil i bolestný prožitek existenciálního údělu člověka.*“

„*F. inscenace ... se vyznačovaly básnivou obrazností, zřetelnou obsahovou výpovědí a silnou emocionální působivostí.*“

Správné odpovědi zní: Kurš, Hofbauer, Smoček, Salzer, Dudek, E. F. Burian a Frejka. Jenže – a v tom je právě ta potíž – by klidně mohly znít i jinak. Žádná citovaná charakteristika není nepravdivá, je však natolik obecná, že ji lze v podstatě použít na jakéhokoli schopnějšího režiséra. Minimálně na Krejču, a dokonce i na stárnoucího Hilara. Autoři zobecňují přesřilí, podle oněch vymezení jsou významní tvůrci zaměnitelní a rozdíly smazané.

Stejná tendence se v Encyklopedii projevuje i o patro výš. Jak si např. představit specifitnost souboru, o kterém se dočteme, že pro jeho „*inscenační poetiku byl charakteristický brutálně komediální projev směřující k demystifikaci konvencí a k smyslu plnému převrácení hodnot*“ (jedná se o *Dilnu 24*). Snad jen to slovo „*brutální*“ naznačuje cosi dalšího než pouhou, jakkoli kvalitní obecnou charakteristiku každého dobrého komediálního i jiného projevu. Stejně tak o *Divadle na okraji* je málo říci, že přinášelo „*ucelený scénický tvar využívající elementárních divadelních prostředků – světla, prostoru a slova*“. Těch prostředků užívá každé divadlo, at je na okraji nebo ve středu. Ale zanechme na chvíli přisnost, ve slovníku je samozřejmě také řada hesel, která obsahují charakteristiky nejen pravdivé, ale také nezaměnitelné. Hesla o *Činoherním klubu*, *Huse na provázku*, *D 34* či třeba o *Národním divadle v Praze* patří k těm nejlepším. Ta však byla většinou pro autory Encyklopedie jaksí předpřipravena – shodou okolností jsou to (s výjimkou posledního) všechno soubory, které se průběžně teoreticky sebevymezovaly a sebereflektovaly, stačilo tedy citlivě citovat, aby byl výsledek zaručen. Největším systematickým přínosem jsou naopak původní rozborů lehčích žánrů z pera V. Justa. Kabarety si snad konečně přestanu plést.

Ostatní hesla přinášejí především faktografii: nekonečné jmenné seznamy účastníků divadelního provozu – stávají se cenným referátem z prostudovaných divadelních ročenek, které se nikomu celé pročítat nechce. Neexistuje lepší informační zdroj, než je

právě vydaná Encyklopedie, chcete-li zjistit, kde všude mohl být angažován herec XY, režisér Z či scénograf R. Jediný zpracovaný jmenový *Rejstřík* v závěru.

Encyklopedie ostatně právě k takovému využití publikace vybízí. Neexistence rejstříků jiných, absence seznamu zpracovaných hesel a naprosto chybějící minimální systém odkazů je nejvíce záležející chybou publikace. Hesla často končí informací, co se s členy souboru po jeho zániku stalo, že např. založili soubor nový či odešli do jiného divadla. Čtenář však nemá šanci poznat, zdali se o nových štacích dočte v nějakých samostatných heslech (a stačilo by tak málo – třeba obvyklé použití velkých písmen nového názvu pro grafické označení, pokud je heslo dále samostatně zpracováno). Problémy činí i neexistence přehledného seznamu hesel, tj. *Obsahu* Encyklopedie, nejlépe rovnou s uvedením jmen autorů. Tím by se usnadnila orientace v bezpochyby obtížně jednoznačně strukturovatelném materiálu (např. herecké společnosti jsou někdy řazeny podle jména principála a jindy podle slova „*herecké*“ a čtenář-amatér také těžko odhadne, které z oblastních divadel si ještě v názvu ponechalo adjektivum krajské, městské či přímo oblastní atd.). Trestuhodné je rozhodně, že chybí rejstřík místní, podle nějž bychom si mohli vyhledat např. všechny zpracovávané soubory z Brna, Liberce nebo Příbrami. A neškodil by dokonce ani rejstřík zmínovaných inscenací – pokud by někdo potřeboval zjistit, kde byla nějak mimořádně provedena jedna konkrétní hra. Tato vnitřní neprovázanost slovníku zaráží o to víc, že dnes, v éře počítačů, je systém odkazování zcela běžným způsobem komunikace člověka s médií a bez jeho existence bychom třeba na internetu nikdy nic nenašli. Snad by se to dalo ještě „napravit“ vydáním celé publikace elektronicky, neboť použití jedné jediné funkce najdi udělá z Encyklopedie mnohem operativnější příručku, než jakou je doposud v tištěné podobě.

Přes úctyhodný objem zpracovaného materiálu i nebyvalý záběr Encyklopedie se ukazuje, že není možné zpracovat vyčtené téma a priori bez kritické hodnotící ambice. A přes rizika případných omylů je nutné hodnotit i v „čisté“ historiografii, a o to více, chce-li být výkladovou. Pokud by tvůrci o kritické analýze v Encyklopedii koncepčněji usilovali, nebila by tak do očí jejich nevyrovnanost: Lze např. těžko prohlásit o stávce zpěvohy 1919 v *Divadle na Vinohradech*, že „*v medializované aféře podpořila Hilara a činohru kulturní veřejnost...*“ (heslo DnV), když se ve skutečnosti táž veřejnost, jen jiná její část, postavila za zpěvohu – a budit tím ve čtenáři dojem, že naše česká prozřívající veřejnost podpořila činohru, jež „*pod vedením K. H. Hilara dosahovala pozoruhodných výsledků*“ (jak se píše v samostatném hesle *Vinohradská činohra*, jež v Encyklopedii také existuje – pochopitelně bez varování jakýmkoli odkazem). Unáhleně také působí jednoznačné stanovisko k poslední, v mnohém sporné inscenaci *Divadla za branou II.*: „*S mocnou jevištní imaginací a naléhavostí tu Krejča tendenčně vyhroutil zápas s malostí a pragmatičností polistopadových poměrů o velké umělecké gesto.*“ (L. Pirandello: *Obří z hor*) O závěry typu dobré-špatné, velké či malé gesto v Encyklopedii tolik nejde – důležitější by byl v celém hesle pokus o mnohem pregnantnější popis a analýzu Krejčovy specifické poetiky, než jaký je zde činěn. Pokud se ovšem nehodláme spokojit s oznámením, že „*Krejčovy režie se vyznačovaly hlubokým ponorem do autorova textu, který s přiznáním sbebytnosti divadelní reality jevištně konkretizovaly s výraznou lyrickou a dramatickou silou*“ a místní „*herectví soustředěné k vnitřnímu obsahu postav se vyznačovalo plastickým teatrálním výrazem*“. To je sice opět neoddiskutovatelná pravda, ale *obecná pravda nestačí*. Mělo by také jít o vymezení dalších specifík týmu Krejča–Kraus–Svoboda, či ještě lépe kolektivu Krejča–Kraus–Svoboda–Tomášová–Triska a celého jejich souboru. Jenže to by se Encyklopedie musela systematicky zabývat tvůrčími týmy, ne jejich existencí pouze konstatovat. Zjišťujeme např., že „*názorově spřízněný*“ režisér Kříž spolupracoval s dramaturgyní Gallerovou a scénografem Malinou, aniž bychom se kromě dramatických titulů dozvěděli, co vlastně spolu dělali, a hlavně *jak* to dělali. A to je to nejdůležitější, co nám Encyklopedie divadelních souborů neřiká.

KATEŘINA MIHOLOVÁ



# Bezpříkladné dobrodružství Alberta Mohyly



n a p s a l  
**F. LORENC**

**VI.**

„Hele, Alberte, víš, co se stane z chlapa, když mu vodřežeš nohy a dáš mu sukni?“

„No to nevím, Fando.“

„Zvoneček, vole!“

Pumpa se začal strašně nahlas smát a otíral si do ručníku čelo. Vypadal jako člověk, který se dobře vyspal, ale věděl jsem, že má stejně jako já starosti s rodinou, takovou malou a stáložárnou pekelnou výheň. Jeho vnučka nechťela prát ručníky a navíc si chtěla vzít nějakého ne úplně pravého černocha. Pumpa byl ale rezolutně proti. Docela jsem ho chápal, ale na druhou stranu bych byl docela rád, kdyby si moje holky přivedly domů alespoň toho nepravého černocha. Tahle nejistota mě ničila, ta jejich právě přítomná léta hledání vlastní identity, svého místa ve společnosti...

Když jsem se nezasmál tak, jak Pumpa čekal, podíval se na mě dost pátravým pohledem, že bych už už v něm viděl vyzvědače nebo konkurenci, ale pak jenom vytáhnul cigarety, ustříhl si půlčeka z Petry a zapálil si.

„Starosti?“ Nečekal jsem, že bude až takhle naladěný. A najednou jsem se slyšel, jak mu to všechno říkám. To o Ericu. I chlap, i opravdickej chlap by se měl občas někomu vypovídat. Říct o svých problémech, opravdových problémech, ne nějakých bolístkách, těm, kteří ho budou moct pochopit. Pokývají hlavou. A v duchu se budou radovat, až to pustí dál. A to jsem potřeboval.

„Víš, seš dobrej kluk, že mi to říkáš, a mě ti zrovinka nejkčko napadla věc, kerý bysme se měli chytit a držet se jí jak hovno košile. Poďvej se, já pomůžu tobě, jo, a ty mně. Takovýdle heslo sme už měli v dvaapadesátim...“ Najednou si to Pumpa uvědomil: „Se nám nák zatáhlo, né?“

Pochopil jsem za ta léta praxe, že je nutné respektovat pravidla hry, a tak jsme asi dvě hodiny rozebírali klima. Pumpa byl viditelně překvapen, po dvaceti minutách už neměl co říct a na konci druhé hodiny už jen otráveně sledoval naháče v bazénu a občas řekl jen nezávazně: „Totíž...“ nebo „Hmmm...“ nebo „Kundy zasraný, zase tam lezou, dete vod těch šaten!!!“ a rozběhl se za skupinkou mladých hošů, kteří se kupili u dámských šaten. Když jsem dokončil myšlenku o kupovitě oblačnosti, Pumpa mi začal vyprávět něco úplně jiného, aby se po chvíli vrátil k tématu načatému před dvěma hodinami.

„No hele Berte, vidíš támdlencten plot? Tak přes něj lezou většinou takový vošousti,

kerem je líto dát peníze v kase. Já bych je klidáčko nechal přeležat, ale voni si většinou berou svý ručníky, svý froťáky a to mě jako podnikatele v týdle vobchodní voblasti sere. Takže bys moh do chvíle, než se to uklidní s tvojí starou, hlídat tady ten kus zdi.“

„Nojo, Pump...“ Málem jsem se přefekl a Pumpa varovně zvedl obočí, „...Pumpo, ale dyž já bych potřeboval sledovat tu ženckou.“

„A jak tě bude hlídat ta tvoje?“

Na to zazvonil telefon. Byla to Erika. Jen úplně nenápadně se zeptala, jak se řekne německy „úhoř“. Že to potřebuje do křížovky. Když jsem jí řekl, že nevím, poděkovala a položila.

„No asi takhle.“

„Tak já si nechám k sobě vytáhnout vod správce tvuj telefon a budu ho zvedat. Dyž budeš tři dni hlídat plot a já budu zvedat telefon a vobčas tě zavolám, vona se zklidní. Dej slepici zrní a vona pude za tebou. Párkrát jako narafičim, že seš zrovna v plavčičku nebo v Tyranoj a bude to. No, co ty na to?“ A najednou jsem pochopil, že je opravdu bystrý. Uznal jsem, že bych mohl alespoň dva tři dny sedět venku a užívat si pohodlí Podolí.

Tak jsme si plácli a já se vydal obhlédnout zeď, která mi byla přidělená. Koupil jsem si zmrzlinu a díval se na primární, ale i sekundární pohlavní znaky dovádějících lidí v plavkách. Bylo to příjemné. Ale jen do chvíle, kdy jsem uviděl primární i sekundární pohlavní znaky, které mířily přímo k plotu. Dělal jsem, že se sluním, ale prozradil mě oblek.

„Kampa dete?“

„Co je ti do toho?“ řekla ta paní a podívala se na mě tak nevražlivě, že jsem musel

chtět nechtě vytáhnout průkaz detektiva a legitimovat ji.

„Sem v plavkách, nevidíš, ty vygumovanéj policajto? Jak ti můžu dát vobčanku?“

Trochu jsme se přeli, protože Lojza Klavaňa, můj bývalý kolega u policie, mi nedávno říkal, že už je to na pováženu, protože Američanky nosí v Praze pas v kalhotkách, aby jim ho jen tak každý nemohl ukrást. Najednou se ale z místního rozhlasu ozval hlas, který jsem ihned poznal. Byla to Erika a to, co jsem slyšel – a zároveň všichni sluníci se lidé v Podolí – byl rozhovor mezi ní a Pumpou. Nevím, jakým nedopatřením se stalo, že při přetáhnutí mého telefonu byl zapojen i okruh místního vysílání. Byl jsem u Pumpy dřív nežli Paavo Nurmi, ale ještě jsem mezitím slyšel, jak se spolu baví o tom, že jsem zrovna na obhlídce plotu, kde „všechny ty zpíčený hajzly, kerý chtěj lízt do vyhřátýho koupaliště v Podolí zadarmo, vymiškuju, milostivá“.

„Dej to kurva sem...“ řekl jsem Pumpovi dost neurvale a snažil jsem se ukonejšit Eriku nějakým teplým slovem, jaká jsem slyšela v Křesle pro hosta. Ale ona se chtěla vybavovat, chtěla si to všechno vyjasnit, připomenout své zásluhy i své prohry. To všechno mi najednou začala říkat, zatímco já jsem pomalu, ale jistě zjišťoval dvě věci: měl jsem v ruce z neznámých důvodů vrchní část plavek té dámy, kterou jsem legitimoval, a docházelo mi, že náš rozhovor slyší celé Podolí. Vedle mě stál Pumpa a smál se, jako kdybych byl smontovaný z Ivana Krajčíčka a Jardy Štercla. Ale je možné, že se smál jen tak, z čisté radosti.

(pokračování příště)



Komu lézti do zelí? Těm, co chtějí přeřvat pupiční šňůry.

Bez zbytečného mediálního harašení, bez machrování, tiše a odpovědně, napříč politickým spektrem, funguje u nás těsně za politickou scénou organizace PoliHelpo.

Jistě jste si také říkali, jak to musí být pro odcházející politiky nedůstojné, když jim, kteří byli dennodenně se svými voliči, kteří prožívali jejich životy, drobné radosti i strasti, kteří žili reálný, opravdickej život, od raního vstávání k večernímu uléhání (i s nočním močením), zbývá nakonec jen psaní memoárů, nezáživná přednášková turné či v nejhorším případě někde na americkém vystrkově živořit jako hostující profesor. To umí, s dovolením, každý Karel Gott.

Ale naši politici přece mají právo zůstat dál s prstem na pulzu života. PoliHelpo se proto snaží vyhledávat důstojná pracovní místa pro tyto naše spoluobčany. Viditelným důkazem jeho přínosné práce je „umístění“ Jana Stráského jako turistického traséra do čtvrtiční MF Dnes, kde bývalý několikanásobný ministr a v jednu chvíli i první muž státu precizně pracuje s kilometrží a odpovědně stanoví tempa chůze.

Přestupem roku je pak chystaný nástup Václava Klause do ekonomického zpravodajství Obchod, trh a finance, kde již dlouho unavený J. Velebný čeká na střídání. Odborná erudovanost a jazyková ekvilibristika, založená až na rokokovém smyslu pro opakující se detail, již dopředu deleguje pana profesora na

nejsledovanější televizní program zemí visegrádké skupiny. I v nejvyšších kruzích ODS, které si už zkoušejí cvičně říkat sirotci, má tento plán výraznou podporu. Podle nejmenované ekonomické odbornice J. B. by ve viditelném časovém horizontu mohl tento pořad fúzovat s druhým kanálem ČT a vytvořit stanici NJN (Nikdy jsem nepochyboval). Jediné stinné místo představuje Klausova zatím nezvládnutá práce s imaginárním ukazovátkem.

Další plánovaný přestup, už vuprecizovaný projekt inspektora veřejného pořádku na toaletách Nádraží-Holešovice pro Miloše Zemana, byl shozen baráží od Disney – post tzv. druhého helfra v oddělení revizit se prostě nedá, ale opravdu nedá odmítnout.

JAKUB ŠOFAR

## Obnovené premiéry

⑬ Záchod

- splachovací v bytě
- splachovací mimo byt vlastní
- splachovací mimo byt společný
- splachovací mimo dům
- bez splachování

(Bytový list; sčítání lidu, domů a bytů k 1. 3. 2001)

Však on vám, kacěřům, ty novoty ještě nakonec Pánbůh pěkně spočítá!



Dáblova past, 1961, režie František Vlčil (V. Vejražka, M. Macháček)

## Spiritistický koutek aneb Jak by kdyby...

Myslím a vím, že musíme neustále zdůrazňovat a připomínat základní znaky metody socialistického realismu – stejně jako v realistickém umění vůbec – stranickost, ideovost, pravdivost, typizaci, umělecké mistrovství. Tyto rysy však v souvislosti se socialistickou skutečností a komunistickými perspektivami nabývají nových kvalit, přičemž se zejména zvyšuje jejich estetická působnost.

Stranickost v umění, která je uvědomělou, nejvyšší formou tendenčnosti, je objektivní konkrétně historickou kategorií. Kategorii stranickosti se podrobně zabýval V. I. Lenin ve svých předrevolučních statích (zejména Stranická organizace a stranická literatura). Lenin rozvíjí Marxovu a Engelsovu tezi o tendenčnosti umění. V čem však je tato zásada stranické literatury zásadní? Nejen v tom, že pro socialistický proletariát nemůže být literatura nástrojem k dosahování zisku jednotlivců nebo skupin, nemůže být vůbec individuální záležitostí, nezávislou na naší proletářské věci. „Pryč s nestrannými literáty! Literární činnost se musí stát součástí organizované, plánovité, sjednocené sociálně demokratické práce,“ napsal V. I. Lenin. Platné tehdy jako dnes.

Dodnes se léčíme z dozvuků prokleté liblické „kafkovské“ kvazikonference, z Chvatíkova překroucení Václavka, z radikálních maloměstáků, kterým kápl do noty francouzský renegát Garaudy se svým rozředeným

„realismem bez břehů“. Falešný výklad, karikatura pojmu socialistický realismus, byl pokusem přetnout organickou kontinuitu s nejlepšími odkazy národní minulosti, se zdroji a impulzy, které naší literatuře zároveň dávala nejlepší díla literatury sovětské, nejlepší díla pokrokového humanistického, demokratického a socialistického umění.

Píše-li mladý, ani ne čtyřicetiletý autor Kahuda ve svém hanopisu: „Nikdo si nechce přiznat, že není jasně, kdo vyhrál válku, kdo ji začal, ...ba ani kdo a proti komu ji vedl“, a tak dál a tak podobně, pak se musím ptát: Či stranu Kahuda zastupuje? Kde je břeh jeho realismu? Na které straně kterého břehu stojí tento Kahuda? Jak kdo pozná, který břeh je správný a z které strany se na to máme dívat? Není snad Kahuda sám sobě břehem, sám sobě realismem? Nemyslí si snad Kahuda, že svou bezbřehostí je on sám proudem? A kde jsme potom my podle něho? Kde je potom socialismus? Člověk se rozvíjí a mění se společností, to je bez diskuze. To uznávají i kapitalističtí, demokraticky zaměření vědci. Ale jak můžeme interpretovat to, že někdo celý život žijící v „plodové vodě“ dialektického materialismu neví, kdo a proti komu vedl válku. Že může být někdo tak bezbřehý a nestranný. Ano – toto je pozdní sklizeň z liblické konference, červivé ovoce z jakési plané dřeviny!

Ze seminární práce J. B.: Kahudovy břehy bezbřehosti čili Sklizeň červivé ovoce (kritická kniha V. Kahudy Technologie dubnového večera, 2000), napsané pro seminář: Úvod do literární kritiky (prof. J. Hájek), zimní semestr 1982–1983, FF UK Praha, katedra estetiky.