TVAR

17
2001

LITERÁRNÍ OBTÝDENÍK

18. října 20 Kč

Bible nic nenamítá proti používání břichomluvectví ve formě zábavy.

Probuďte se (8. září 2001)

OBSAH:

Dvakrát Nebe, peklo, ráj J. Cortázara

Aleš Haman Fikce a imaginace v próze 90. let

Rozhovor s K. Srpem

Jiří Staněk a Radim Kopáč o J. Štyrském

Zdeněk Lorenc Až budou naše prsa jako zem

Z archivu PNP: Cenzura vzpomínek Fr. Kubky

Petr Hanuška Prozaické novinky ze střední Moravy

existují nové alternativy vývojového románu?

Vladimír Novotný

Pokud se při typologické analýze nové české prózy z let devadesátých objeví taková klasická žánrová pojmenování, za něž můžeme považovat termíny jako například vývojový román, event. výchovný román, může to vyvolávat nebo zanechávat zdání, že se reflexe soudobé knižní produkce uskutečňuje v téměř starožitných teoretických pojmech anebo že naše vnímání současného literárního života přetransformováváme do nemálo anachronických forem a tvarů, a to zvláště tváří v tvář nepopiratelné specifičnosti a netradičnosti, ba antitradičnosti žánrových charakteristik literárního díla za našich postmoderních časů.

Zdaleka to však není pouze problém uplatnění nebo také znovuvnášení zastaralých, ne-li dokonce už úplně antikvovaných žánrových pojmenování a žánrových atributů. Některé naše novější encyklopedické příručky se o takových odborných termínech jako zmíněný „vývojový román“ nebo „výchovný román“ ostatně nezmiňují ani tam, kde velmi důkladně vypočítávají různé modifikace románového žánru, když kupříkladu uvádějí takové žánrové typy jako román detektivní, fantastický, historický, psychologický, životopisný, společenský, později též esejistický, lyrizovaný, nebo od padesátých let 20. století román honosící se nadmíru lapidárním označením – totiž „nový román“. V této alternativě moderní francouzské literatury se ze syžetového pohledu nedá o někdejším fenoménu „vývojovosti“ či „výchovy“ již mluvit.

Kromě toho se zdá, že pojem vývojový román z encyklopedií v průběhu desetiletí nenápadně vymizel. Namátkou v naší první polistopadové všeobecné slovníkové příručce, tj. v *Encyklopedickém slovníku* (1993), se ještě píše nejen o humoristickém románu atp., ale také o vývojovém románu, a to v bezprostřední souvislosti s tvorbou Fieldinga a Goetha jako o románu zcela typickém pro 18. století. Ale v později vydaných encyklopedických kompendiích (např. *Všeobecná encyklopedie* ve čtyřech svazcích, 1997) tu místo něho figuruje kupříkladu termín vývojový diagram, který se již pochopitelně vztahuje k nejrůznějším aktuálním civilizačním počítačovým problémům, nikoli ovšem k základním antropologickým vývojovým konstantám a jejich někdejšímu zrcadlení v uměleckém díle.

Pravděpodobně se však u nás především obecně přitaká konstatování, že v českém písemnictví de facto vývojový román jako samostatný žánrový typ vůbec neexistuje. Například v hesle o románu ve *Slovníku literární teorie* (2. vyd. 1984) se praví, že „*v české literatuře se v. r.* /rozuměj = vývojový román/ *jako zvláštní románový žánr příliš nerozvinul a setkáváme se tu vlastně jen s jeho určitými postupy, např. v Jiráskově F. L. Věkovi nebo v Majerové Nejkrásnějším světě*“. Nikoli náhodou se zde neodkazuje k žádné tuzemské odborné literatuře, zabývající se problematikou tzv. vývojového románu. O alternativním typu, výchovném románu se v tomto doposud základním manuálu literární teorie dočteme, že je v českých zemích také výsostně vzácné zboží: „*V české literatuře – vzhledem k opožděnému vývoji zvláště románových žánrů – se s v. r. klasického typu nesetkáváme, jeho funkci plní zde až novodobý román tendenční.*“ Ani v tomto hesle, ani dále v hesle o didaktické literatuře, na něž se v tomhle konkrétním lexikografickém kontextu odkazuje, není uvedena žádná původní specializovaná literatura. Zato se v příručce výslovně píše o „*opožděném vývoji*“, což je diskutabilní moment: především s přihlédnutím k němu se ale postmoderní románová praxe může dostat do určité konfrontace s dosavadními, i nadále přežívajícími představami o žánrech a o možnostech jejich proměn.

Jestliže postmoderní literární myšlení v tvůrčí praxi ze své nejvlastnější filozofické podstaty mnohotvárně uplatňuje žánrovou pluralitu, ať již jednotlivé žánry aplikuje, parafrázuje nebo kupříkladu paroduje, může přece moderní spisovatel vynalézavě užívat i zdánlivě anachronických žánrových typů, tudíž stejnou měrou namátkou románu pastýřského (nejsou ostatně jeho pitoreskní obdobou takového idylizujícího, selankovitého vypravování třeba i literární sny o beatnických, hipsterských či undergroundových a jiných komunách?) jako řečeného románu výchovného nebo vývojového. A to zvláště v těch případech, když připustíme možnost, že v českém písemnictví skutečně nemáme souměřitelnou obdobu ani *Viléma Meistera let učednických*, ani *Viléma Meistera let tovaryšských* – a je sporné, existuje-li český román, jejž bychom mohli označit za myšlenkové naplnění fiktivních Viléma Meistera let mistrovských.

Zřejmě tedy skutečně nemáme k dispozici žádný takový příkladný typ vývojového románu, onoho tzv. Bildungsromanu, ve kterém by nechyběla jak naprosto nezbytná vývojová kategorie zasvěcení, tj. iniciace, a kde by tedy nastávalo ono prolnutí vývojového románu s románem iniciačním, o kterém sugestivně píše Daniela Hodrová v teoretické monografii *Román zasvěcení* (1993), tak ani ono erbovní intermezzo ve vývoji osobnosti (neboli v jeho rozumové a citové výchově), spojené se stavem *odříkání*. Tento pojem totiž nalezneme v úplném názvu legendárního Goethova arcidíla: *Viléma Meistera léta učednická. Viléma Meistera léta tovaryšská aneb Odříkání* (v originále: *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*). Budeme-li pokračovat v analogických úvahách na tomto poli, nenajdeme v našem písemnictví pochopitelně žádného existenciálního hypervývojového *Stepního vlka*, ale nevykazujeme se namátkou ani obnovováním starých žánrů v duchu tolkienovských novodobých variací prehistorické iniciační epiky.

Zato však do tohoto svébytného žánrového vakua může zejména současný tvůrce, který dnes, včera nebo zítra přísahá na postmoderní estetiku anebo s ní všelijak spekuluje a kalkuluje, kdykoli tvůrčím gestem či tvůrčím aktem vstoupit, zvláště když v novodobé světové próze jsme už řadu let účastni procesu, v jehož průběhu se rozpadá normativní románová forma, ať už její lineární, nebo kvazilineární podoba, a kdy se stále častěji postupně nebo přímo exemplárně proměňuje v románový traktát. Zvláště tento žánrový typ, ať si ho už spojujeme s knihami Milana Kundery, anebo s na konci osmdesátých let žel již uzavřeným epochálním souborem

(Pokračování na straně 4)

Zdeněk Lorenc

Fragment

A
Pak piši ještě tento odkaz

Odkazuji sobě sama sebe
Protože nikdo se mnou nejednal
lépe než já sám
Dudáckou odkazuji vlčkovi
Protože Dudácká i on jsou výmysly
mých horeček
a vstřebají se po mně
Modrou éru odkazuji času
Aby se vtiskla do nicoty jako prvý
trvalý obraz
A suché květiny odkazuji prašnému vání
Vání podobnému šelestu na saharských
pouštích
Vání jsoucnosti a neskončení
Vání návratů obtěžkávaných výskyty
přízraků žití

Skončil jsem
Barva květů se kalí a vlček se tratí
v zlatisté zeleni
Je téměř již nakrásně
Protože poetika končí
Už je to tak

(21. 1. 1950)

(*Ze sbírky Pít z kterékoliv strany, Periplum, Olomouc 2001*)

9 770862 657001

Dějiny v písemnictví

Ve dnech 4. a 5. září se konala v Hronově k 150. výročí narození Aloise Jiráska literárně historická konference Dějiny v českém krásném písemnictví. Organizovalo ji město Hronov s občanským sdružením Kruh a knihovnou, Okresní muzeum Náchod, jehož pracovník dr. Ladislav Hladký byl jedním z organizátorů konference, Pedagogická fakulta Technické univerzity Liberec, jejíž katedru českého jazyka a literatury vede dr. Eva Koudelková, hronovská rodačka a iniciátorka konference, a Společnost Aloise Jiráska, jejíž předseda doc. dr. Miloš Zelenka úvodním slovem zahájil.

Účastníci vyslechli dvě desítky odborných referátů, zhlédli výstavu k Jiráskovu jubileu, několik dokumentárních filmů a představení Jiráskova *Emigranta*.

Referáty prvního dne se zabývaly dílem Jiráskovým a dalšími jiráskovskými tématy, druhý den byly na pořadu referáty o dalších autorech historické prózy minulých dvou století. Příspěvek doc. dr. Viktory z plzeňské univerzity se zabýval Jiráskovým výtvarným viděním jak krajiny, tak postav, student pražské pedagogické fakulty Jiří Havlík se zabýval ohlasem Jiráskova *Temna* v historické kritice 30. let. O kvalitě a významu ilustrací Adolfa Kašpara k Jiráskovým knihám zasvěceně mluvila dr. Ryšavá z Národního muzea. Dr. Věra Brožová z PF UK se zabývala beletristickou tvorbou Wintrovou, pozoruhodné srovnání Třebízského *Bludných duší* s Balzacovými *Šuany* provedla doc. dr. Plánská z hradecké fakulty. O rodině Knahlů-Kalinů v realitě a u Jiráska mluvila Mgr. Baštecká, ředitelka náchodského archivu, dr. Hladký o projektantu hronovského Jiráskova divadla arch. Freiwaldovi.

Z dalších námětů připomeňme alespoň doc. dr. Doupalové z Ostravy o historické literatuře pro mládež v díle M. V. Kratochvíla, k současné historické (i pseudohistorické) próze směřovalo zamyšlení Aleše Fetterse nad knihou *27 popravených českých pánů očima 27 /nepopravených/ českých spisovatelů*.

Všechny příspěvky budou ve sborníku, který by měl vyjít v příštím roce.

AF

TVAR

OBJEDNÁVKA
na předplatné literárního časopisu pro ČR

Závazně objednávám 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. Odešlete na adresu redakce.

Nejtěžší případ (XV.)

Rozhovor s Roccem

Kreslí Michal Jareš

Napsali do TVARu

Vážená redakce.

V létě byly odvysílány na druhém televizním programu ČT v pořadu „Cizí slovo poezie“ básně Vladimíra Křivánka. Na Křivánkovo bluesové básnění jsem reagoval záporně, možná až posměšně, ovšem při recitaci výběru básní ze sbírky Masky jsem uznale přikyvoval hlavou. Laicky hodnotím tuto tvorbu jako zdařilou výpověď zralého muže. Tedy ještě jednou, lidově řečeno, Vladimír umí.

S pozdravem čtenář Tvaru

LUDVÍK KŮS

• • •

Dovolte nevzdělanému...

Snažím se sledovat literární produkci a jak je zmnožována a času ubývá, zredukoval jsem ji – vědomě – už jenom na poezii. A teoretické práce s ní související. Porovnat vlastní vnímání s názory ostatních, přitakat, polemizovat, poučit se. Nebo pochybovat, hledat znovu. Jinak.

Česká literatura ve zkratce 4 *s podtitulkem* Období od poloviny 40. let 20. století do současnosti, *vydaná nakladatelstvím* Brána a Knižním klubem, *je dozajista důležitým pramenným zdrojem, mapujícím nám to nejméně vzdálené, to ještě kvetoucí a zrající, to ještě ve stadiu zrodu. Snaha o uchopení živoucího organismu je odvážná, zasluhující obdiv, ale přináší s sebou větší riziko, než je-li zkoumáno něco už petrifikovaného. Fosilie.*

Cením si na Vladimíru Novotném věcnosti a objektivity, s níž se do práce pustil. Jeho pohled byl i mým pohledem. Nepřel jsem se s ním o jména: na ta je příliš brzy. Mohou být velmi ovlivněna malou mírou odstupu. Ale přec jen – cosi podstatného mi chybělo: nenalezl jsem totiž v rejstříku ani Miroslava Kováříka, ani Zelené peří. Takže, rád bych doplnil. Vím, že mi bude vyčítáno, že jde o subjektivní pohled, velice subjektivní. Nicméně: čtené klubové pořady zejména v pražském malostranském Rubínu, ale i v Brně a Českých Budějovicích fungovaly – a fungují – po velmi dlouhé období, počítané už nejméně na dvě dekády let. V sedmdesátých a osmdesátých letech pak představovaly jednu z mála možných platforem, kde se mohla poezie (a v menší míře i próza) veřejně realizovat. Kde se mohla potkávat, ovlivňovat a inspirovat. Věřím tomu, že básníci Miroslav Huptych, Lubor Kasal, prozaička Alexandra Berková, mající v České literatuře ve zkratce *samostatné odstavce, i dnes budou pokládat Zelené peří za svou nejdůležitější startovní dráhu. Věřím tomu, že k Zelenému peří se přihlásí i Petr Hrbáč. Zelené peří a jeho protagonista Mirek Kovářík se tak stávají důležitým fenoménem, bez jehož existence by – možná – česká literatura posledního dvacetiletí vypadala poněkud jinak. Dostalo-li se na* Weles, Aluzi, Divoké víno, Iniciály, *rád bych věděl, PROČ ne na Zelené peří. Záměrně?!*

JIŘÍ STANĚK

•

Co na to říci? Především děkuji básníku Jiřímu Staňkovi za věcnou a korektní polemiku. Jenže v tomto případě, stejně jako v mnoha jiných, jde o reakci na žánrové úskalí posuzované publikace: nejsou to přehledné dějiny novější české literatury, nýbrž toliko její shrnutí „ve zkratce“, při kterémžto shrnování jdou stranou rozlehlé literární masivy, mj. téměř celá poválečná literární věda, esejistika a kritika! O významu Zeleného peří a obdivuhodné úloze Miroslava Kováříka při kultivování nové české poezie nepochybuji ani v nejmenším, leč v této „Zkratce“ bylo minimum prostoru pro tzv. reálie literárního života (k němuž patří nejenom literární časopisy, které Staněk cituje). Právě tak se kvůli zkratkovitosti textu nedostalo na nejednoho autora, který by v knížce mohl nebo možná měl figurovat, u mnoha literátů však lze mít za to, že své místo nechť mají nanejvýš v zevrubných akademických dějinách let sedmdesátých až devadesátých. Žánr „Zkratky“ je totiž ošemetný: když v České literatuře ve zkratce 3 (z pera literárního historika Bohumila Svozila) nenajdeme kupříkladu ani takové „petrifikované“ veličiny jako J. Š. Baara, A. Breiského, J. Knapa, F. Křelinu, J. Palivce nebo M. Součkovou, mezi časopisy ani zmínku o Hostu nebo Tvaru, není to dáno zlou myslí badatelovou či jeho neznalostí, leč poučenou nezbytností redukovat a redukovat. Za tenhle zákon redukce se není dáno omlouvat, budiž však aspoň dodatečně touto cestou vzdán hold Miroslavu Kováříkovi a jeho Zelenému peří.

VLADIMÍR NOVOTNÝ

Soutěž Jiřího Levého

Obec překladatelů ve spolupráci s Českým literárním fondem pořádá pro začínající překladatele (do 35 let) soutěž, jejímž smyslem je podpořit talenty. V letošním 9. ročníku jsou tyto kategorie: 1 – *umělecká próza* (15–20 normostran), 2 – *poezie* (150–200 veršů), 3 – *kritika a teorie překladu*. Překládá se do češtiny, jazyk originálu není rozhodující. Vyloučeni jsou ti, kdo byli dříve již dvakrát oceněni. *Uzávěrka soutěže 24. 1. 2002.* Soutěž je *anonymní*, účastník volí heslo, k příspěvku přiloží zalepenou obálku jím označenou, kde je uvedeno: heslo, plné jméno, rodné číslo, adresa a telefon. Text se odevzdává ve třech exemplářích a přiloží se (rovněž ve třech vyhotoveních) oxeroxovaný (bibliograficky definovaný) originální text. Hodnotí porota jmenovaná výborem OP, vyřadí příspěvky, které nebudou splňovat formální podmínky. Výsledky soutěže budou vyhlášeny v druhé polovině roku 2002. Kategorie 1 bude vyhodnocena v případě dvaceti účastníků, kategorie 2 v případě deseti, kategorie 3 v případě pěti. O výši odměn rozhodne OP podle aktuálních finančních možností. *Adresa: Obec překladatelů, Pod Nuselskými schody 3, 120 00, tel./fax: (02) 225 640 82.*

TVAR sháněl...

...knihu **Josefa Škvoreckého: Velká povídka o Americe a malá o Kanadě.** 11. 10. ji mělo *Knihkupectví Fišer, Academia, Kanzelsberger* (Václavské náměstí). Nebyla v knihkupectví *Prospektrum* (Na Poříčí).

Oprava TVARu

V minulém čísle byl **SoftTVAR** č. 79 omylem označen jako č. 13. Autorovi i čtenářům se omlouváme.

Kreativní kvíz poezie

TVAR

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 nejkrásnější – 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 sice bod kreativní, tj. červený, získá však bod modrý, poznávací.

Původní znění „cvičné“ básně spolu s informacemi, jak si vy, studenti, vedete, budeme 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 nejméně 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.

Drazí moji.

Již patnáctý úkol jsme spolu vyřešili, šestnáctý je v tuto chvíli v tiskárně a sedmnáctý dnes ode mne dostanete. Pomalu se nám to chýlí, ještě jeden úkol vám příště zadám, a pak už budou pršet jen samé diplomy, ceny za nejlepší výkony, obdivné pohledy od manželek a milenců a podobné sladkosti. Usnesl jsem se, že jako tým odborníků jsem kolektivní až až, takže nezávislá porota, která z vašich studijních básní vybere tři nejlepší, bude stačit jednočlenná. Co říkáte? Nebojte se, nebude to žádný zmanipulovatelný, úplatný ouřada, který nerozumí ničemu. Naopak, bude to neúplatný básník, mimořádně pevný jako skála, takový, který rozumí skoro všemu. Uhodli jste, bude to Lubor Kasal. Ale ještě o tom neví, tak ne abyste mu to vyžvatlali, nejdřív to s ním musím prodiskutovat já, náš tým odborníků.

Patnáctý úkol byl moc těžký, původcem úryvku nebyl totiž nikdo menší než

Ivan Diviš
Nausea

Stvořen a rozhořen k radosti! Permanentně však
zvracím. Kudy chodě, záchody a kachle.
Valoun nenávisti zavalil zvon. Zvalněla tak,
že v noře pohrdám sám sebou, nedoveda
vzchopit se ani k ponoru, ni k stati podstatné.
Slepec v orchestře líže trus.
Přilnavě osmotující hnus.
Mroži, hroši, lež.
Blábol nacákaný na zeď –
hadráři a spřež.

(Noe vypouští krkavce)

Uvítal jsem od Vás celých pět dopisů. Je zajímavé, že družstvo divišovců má zcela jiné složení než například minulé družstvo hrubínovské – až na neměnného kapitána Petr Odehnala, který vzal studium opravdu poctivě. Zdalipak si všímáte, moji zlatí, ke kterým básníkům Vás srdce táhne (ve chvílích, kdy je rozum vyřazen nedostatkem informací a nemůže spekulovat o tom, která slavná jména jsou následováníhodná a která ne)?

Ale Vy teď už jistě netrpělivě čekáte na Vaše návrhy a návrhy Vašich kolegů – zde jsou ty podle mého názoru nejzdařilejší:

Marek Čáslavský
A chybějí slova Marie

Kudy chodě záchody a kachle
Den s mraky temnými much
Valoun nenávisti zavalil zvon
Zvalněla tak že v noře pohrdám
sám sebou nedoveda
vzchopit se ani k ponoru ni k stati podstatné nehledajíc
ta slova hozená do ulic
překročená silou lidských jazyků kována
v pramenech obutí bez čárek a háčků
Promrhaný den když život se rozstříkl
Do tvých opuchlých očí
Marie

Petr Odehnal
Je to má vina?

Kudy chodě, záchody a kachle.
Valoun nenávisti zavalil zvon. Zvalněla tak,
že v noře pohrdám sám sebou, nedoveda
vzchopit se ani k ponoru, ni k stati podstatné.

Prý, Vstaň a pojď se mnou! Ale
jak je toto možné, že špinavý se očistí
hanou jiného? Shodím oděv
a nahý vstoupím do stromu. Až doroste k rakvi,
pohřbí nás. Z hřebenů střech steče rozcuchaný pláč.

Modliáš Průvan
Kudy chodě, záchody a kachle,
valoun nenávisti zavalil zvon.

Zvalněla tak,
že v noře pohrdám sám sebou, nedoveda
vzchopit se ani k ponoru
ni
k stati podstatné.
K užitku všelikému neužitečný
splachovadlo táhnu jak
brzdu záchrannou
před předposledním soudem.
Žestěmi stropy pobité,
už ani
trubka mě
tak nedojímá
a nemoha vstát ni klečet
(neschopna sebe sama zdvihnout)
visím!
A
kudy chodě, záchody a kachle...

Mimochodem, napadlo Vás někdy, studenti moji, že nejen Vy jste tady v našem kurzu zkoušeni, srovnáváni, konfrontováni s autoritou? Že „u tabule“ jsou tak trochu i básníci, jejichž verše si bez dovolení ke studijním účelům půjčujeme? Co když to nedejbože někdo z vás dokončí lépe? Co když někdo, neuveden jménem autora do správných kolejí, přečte verše špatně a zhodnotí je nesprávně? Všimněte si, kteří autoři takové znejistění vydrží bez zachvění (jako např. Ivan Diviš), a kterým se pomník rozdrnčí. Možná by nebylo marné střihnout si také jeden ročník kreativního kurzu literární kritiky, najde-li se dostatek odborníků do týmu, který by bylo nutno k takovému účelu sestavit. Chtěli byste? Zatím pá.

Váš Náš tým odborníků

17.

Ohrada pro nic za nic.
Ani nehlídaná.
Dosti kostí,
dosti mramoru.

://TVAR.staže.no/=…

= (Z dopisů Františka Stárka manželce z vazby v Litoměřicích)

„...*Jinak se mnou není nic nového, až na to, že jsem překonal určitou krizi, která byla zřejmě patrná z minulého dopisu. Byla asi způsobena nedostatkem tvůrčí činnosti. Teď jsem si už našel prostor k realizaci, to jsou vzpomínky. Nechci říkat paměti, spíše vzpomínky, protože těmi se tady dá žít. Tak tedy: Moje tyjátry.*

‚Děláte tu pěknej tyjátr,' říkávala nám máma, když viděla, jak hrajeme loutkový divadlo. Nebyla to pochvala naší umělecké činnosti, ale výtka, protože v jejím slovníku bylo slovo ‚tyjátr' synonymem pro ‚rambajs', což vše dohromady znamenalo prohřešek proti pořádku a klidu. To, že tyjátr má něco společného s divadlem, jsem se dozvěděl až při hodině ruštiny ‚těatr, eto značiť divadlo'.

Když ale chci vzpomínat na dětství ve spojitosti s divadlem, musím se vrátit do věku předškolního, kdy v divadélku ‚na šikmém rohu' hráli loutkové pohádky: ‚Píše, píše, Carypíše', ‚O babce chňapce' a jiné.

Tu posledně jmenovanou hru jsem viděl ještě jednou, a to asi po dvaceti letech. To už byl se mnou místo mámy Renek, kterému byly právě tak čtyři roky jako předtím mně. Vlastně jsem si ho k tomu účelu ‚vypůjčil' od Jarky, protože se jaksi nehodilo, abych šel na loutkovou pohádku sám ve čtyřiadvaceti.

Renek však nebyl nijak překvapen, považoval to za jakýsi druh televize a zajímala ho spíš copatá holčička před námi. To já v šestapadesátém jsem byl jinak unešen. Nepamatuji se už na svoje reakce během představení, ale živě si vzpomínám, jak jsem jednou řval, když divadélko z nějakých důvodů nedohrálo. Této mojí příchylnosti k loutkám si všiml i můj starší brácha, a tak jsem asi v pěti letech dostal k ježíšku maňáska ‚Míšu'. Na mou malou ruku byl sice trochu velký, ale kam nedosáhly prstíky, stačila fantazie. Sedával jsem pod stolem, Míšu na ruce a rozmlouval jsem s ním. Dialog byl jednoduchý, ale Míšova gestikulace bohatá, kýval nebo vrtěl hlavou či rozhazoval tlapkami. To byl moment, kdy jsem začal přistupovat aktivně ke všem věcem kolem divadla..."

> Na osobní stránce Františka Stárka (Čuňase), legendy českého undergroundu a zakladatele časopisu *VOKNO*, je i oddíl *Vlastní tvorba*, který se dělí na *Publikované práce* a *články a rozhovory*. Zde je uveřejněna část dopisu z vazby, která byla otištěna v *Infochu*, roč. 5, č. 3, 20. 1. 1982. Mimochodem je patrné, že Stárek pracuje ve vedoucí funkci na vnitru, neboť i v jeho *Životopisu* jsou úhledně a přehledně vypracovány tabulky manželství a zaměstnání. Na **www.cunas.cz/dopis01.htm**

Oznámili TVARu

• **Ústav dějin umění AV ČR, Ústav pro českou literaturu AV ČR** a **Národní filmový archiv** pořádají 18. 10. k významným životním jubilejím představitelů české umělecké avantgardy jednodenní kolokvium *Akrobat na laně času - proměny, dogmata a experimenty české meziválečné umělecké avantgardy.*

• **Národní muzeum** zve na výstavu *Pražská ZOO včera, dnes a zítra.* Na obrázku Prof. Jiří Janda, zakladatel pražské ZOO.

• **Nakladatelství Franze Kafky** a **Goethe Institut Praha** zvou 25. 10. v 19.00 do Goethe Institutu na představení putovní výstavy a německo - české publikace *Steffena Höhna a Věry Koubové: Nesmrtelní smrtelní / Sterbliche Unsterbliche*, věnované zániku česko-německo-židovského společenství. Autor přednese *Slovo o bohemismu*, zazní *Po zarostlém chodníčku* od Leoše Janáčka, písně Wolfganga Korngolda a básně od Rilka, Holana, Goetha, Hrubína a Halase z uváděné knihy.

• Nakladatelství **Atlantis** a **Knihkupectví Fišer** zvou 30. 10. od 17.00 na autogramiádu knihy *Ludvíka Vaculíka Cesta na Praděd.*

• Nakladatelství **Academia** uvedlo knížku *Ivana Krause* a *Adolfa Borna Medová léta*.

• **Slovensko-český klub** a **Československý ústav zahraniční** zahajují činnost jediného denně aktualizovaného internetového magazínu českých a slovenských krajanů po celém světě *Český a slovenský svět / Český a slovenský svet*, který startuje s úvodníky prezidentů Václava Havla a Rudolfa Schustera, v redakční radě je i jméno Josefa Škvoreckého. Adresa časopisu je svet.cz-sk.net.

• **Vzdělávací a kulturní centrum Židovského muzea** a **Rakouské kulturní fórum v Praze** zvou 24. 10. v 18.00 na přednášku *M. Dirka Rupnowa: Vyhubit – a uchovat v paměti: Ústřední Židovské muzeum v Praze – cílová stanice „konečného řešení" a paměť „Třetí říše"*. Následující diskusi moderuje Dr. Miloš Pojar. Simultánní tlumočení zajištěno.

• **Rakouské kulturní fórum v Praze** zve 24. 10. v 16.00 do Violy na setkání se spisovatelem *Christophem Janacsem*, jehož uvede Dr. Václav Maindl. Český překlad básní Josef Hrubý.

• **Goethe Institut** ve 4. čísle magazínu *Kulturchronik* přináší rozhovor s maďarským spisovatelem György Konrádem, čerstvým nositelem ceny Karlspreis 2001, článek o běloruské autorce *Světalně Alexijevičové*, která obdržela mírovou cenu města Osnabrück za knihu *Černobylská modlitba*, a rozhovor Jürgena Habermase s šesti čínskými spisovateli, nositeli různých světových cen.

• **Moravské zemské muzeum** a **Muzeum Kroměřížska** (Velké náměstí 38, Kroměříž) zvou na výstavu *Nech brouka žít*, která je určena pro širokou veřejnost. Po telefonické objednávce mohou skupiny vidět speciální program. O hrdinech z Karafiátových *Broučků* a knížek Sekorových budou vyprávět biologové, lze si vyzkoušet i práci s mikroskopem. Do 30. 11.

• Časopis **Mosty** č. 40 přináší recenzi Libora Svobody na historickou knihu *Pavla Kopečka Se smrtí na dosah.*

• Město **Brixen** za spolupráce s městem **Havlíčkův Brod** pořádá ve dnech 19. a 20. 10. v Brixenu vzpomínkové dny pod názvem *150 Jahre Exil Karel Havlíček in Brixen.* Vystoupí Dr. G. Morava, který představí Havlíčkův život, Prof. Demetz promluví o „České knihovně", pozdrav pronese velvyslanec ČR Jiří Gruša. Na programu je i exkurze po havlíčkovských místech.

• **RAS/ART**, společný klub návštěvníků divadla Archa a Galerie Rudolfinum, přijímá další členy, jimž nabízí řadu výhod, např. 90% slevu v galerii a 10% v divadle i v baru, různé exkurze atd. (www.rasart.cz).

• **Pražský hrad** zve 20. 10. od 9.00 do 19.00 na *Den otevřených dveří na Pražském hradě.*

• **Galerie Hlavního města Prahy** vystavuje v Domě U Kamenného zvonu na Staroměstském náměstí 13 dílo *Emily Medkové*.

• **Galerie města Plzně** vystavuje *Ohlasy kubismu v Plzni* do 2. 12. a *Petra Nikla + Jaroslava Kořána* (v podzemí) *Nástroje okamžitých her* – spojeno s performancemi: 18. 10. 13.00 *Koncert – Orloj snivců,* 19. 10. 12.00 Akční žalmy, 20. 10. 12.30 *Říjnové tance* – vždy za účasti obou autorů.

• **Muzeum Kroměřížska** uvádí *Egyptské umění v moravských sbírkách* s doprovodnou expozicí grafik *Jřího Sojky* v Galerii Portál. Součástí je doprovodný cyklus, který pokračuje 24. 10. v sále muzea přednáškou PhDr. Wolfa Oetnera: *Koptové, nástupci starých Egypťanů*.

Móda – jako neverbální komunikační systém – má v kultuře své místo. Umělecký tvůrčí i obchodně podnikatelský rozmach české módy v posledních letech a výstavní činnost Uměleckoprůmyslového muzea v Praze v oboru historie české módy podnítily myšlenku obnovení tradice módních přehlídek českých tvůrců na Bertramce. Tato situace je podmíněna zejména společenskou změnou, která nastala po r. 1989. V předcházejícím období byly prezentovány výsledky invence českých tvůrců bez možnosti jejich další realizace a uplatnění. Současní módní návrháři mají aktivní návrhářské ateliéry, vlastní dílny a prodejny se širokou klientelou. Česká móda dnes stojí přede dveřmi vedoucími na světovou scénu.

*Projekt pod názvem „**Hledání ztracené elegance**" zahrnuje pět ročníků v rozmezí let 1997 až 2001. Pro každý ročník bylo zvoleno odlišné téma: 1997 Zahradní slavnost, 1998 Elegance všedního dne, 1999 Přírodní materiály a uměleckořemeslné techniky v soudobém oděvu a designu, 2000 Otisky pražské architektury v oděvních kreacích a designu, 2001 Móda a design třetího tisíciletí. Hlavními pořadateli jsou občanské sdružení Cultura in Forma Bohemia ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, Společností Comenius a Czechoslovak Models.*

Na fotografii Olexandra Zlenka model Bedřicha Pavlačky z kolekce „Oheň – vzduch – voda", papír. Ručně šité boty Zuzana Jirsová.

TVAR ze světa

• **Organizace italských spisovatelů** uspořádaly ve dnech 9.–11. 10. v Milánu mezinárodní konferenci spisovatelů na téma *Nastávající válka.*

SLOVENSKÉ DROBNICE (96)

V Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v Bratislave 21. septembra odovzdal predseda SAV Štefan Luby Medzinárodnú cenu Slovenskej akadémie vied za rok 2001 českému historikovi Vilémovi Prečanovi za „*významné dielo z oblasti vied o spoločnosti a kultúr*".

Podľa štatútu Medzinárodná cena SAV sa udeľuje cudzím štátnym príslušníkom ako osobitný prejav uznania za významné dielo v oblasti vied o spoločnosti a kultúre, ktoré má vzťah k Slovenskej republike, alebo za významnú vedeckú prácu v oblasti prírodných vied vykonanú v spolupráci s vedeckovýskumnými pracovníkmi zo Slovenskej republiky, alebo za významné technické a urbanistické dielo realizované na Slovensku. Cena je udeľovaná Predsedníctvom Slovenskej akadémie vied raz do roka ku Dňu Ústavy Slovenskej republiky na základe návrhov inštitúcií, alebo jednotlivcov pôsobiacich v oblasti kultúry, vedy a techniky.

Vilém Prečan je piatym nositeľom Medzinárodnej ceny SAV a prvým z Českej republiky. Dosiaľ boli cenou poctení vedci z Rakúska, Nemecka, Talianska a zo Švajčiarska.

V laudácii pri odovzdávaní ceny podpredseda SAV Ján Slezák zdôraznil, že „*Vilém Prečan ako vedec i ako občan dokázal, že historiografia ako vedný odbor môže zohrávať významnú úlohu nielen vo vlastnom a nikdy nekončiacom procese poznávania, ale aj pri riešení aktuálnych spoločenských a politických problémov.*" Ďalej spomenul, že Vilém Prečan začal svoju profesionálnu dráhu historika na Slovensku a celý život sa venoval popri iných témach aj slovenským dejinám. Prečan je autorom dvoch rozsiahlych a dodnes neprekonaných vedeckých edícií dokumentov k problematike slovenskej protifašistickej rezistencie v časoch druhej svetovej vojny *Slovenské národné povstanie – Dokumenty, Nemci a Slovensko.* Aj v období, po roku 1970, keď bol Prečan zbavený možnosti pracovať ako historik a živil sa manuálne, a potom po roku 1976, keď bol donútený odísť do emigrácie, žiadne seriózne dielo o Slovenskom národnom povstaní sa nemohlo vyhnúť citáciám z jeho kníh, ale meno editora bolo zamlčané. Prečan nepatrí medzi akademických vedcov, ktorí ostávajú v slonovinovej veži svojho vedeckého záujmu. V šesťdesiatych rokoch sa v českých a slovenských médiách zapojil do diskusie o širších spoločenských a morálnych problémoch, najmä o stále citlivejšej otázke štátoprávneho vzťahu Čechov a Slovákov. V tejto súvislosti nemožno nespomenúť aj vydanie takmer päťstostránkovej edície dokumentov *Sedem pražských dní, 21–27. august 1968*, ktoré pod Prečanovým vedením vydal kolektív pracovníkov Historického ústavu ČSAV v Prahe. Editori tu zhromaždili autentické dokumenty a materiály o spontánnej reakcii obyvateľstva hlavného mesta, ktoré reprezentovalo celú republiku, na obsadenie Československa. Toto dielo, ktoré bolo krátko po svojom vydaní napadnuté sovietskou nótou, vo verejnosti je skôr známe ako *Čierna kniha,* malo obrovský ohlas v zahraničí a doma aspoň načas pomáhalo udržiavať protiokupačnú morálku obyvateľstva. *Čierna kniha* sa zároveň stala signálom pre normalizačnú politickú moc, aby umlčala autora a vystavila ho profesionálnej odbornej i občianskej perzekúcii. Prečan má viacero tém, ktoré celoživotne spracováva a tu niet priestoru na ich rátanie, ale jednu vec nemožno nespomenúť: keď odišiel do emigrácie, miesto toho, aby v zahraničí usiloval o vlastnú akademickú kariéru na niektorej zo západoeurópskych univerzít, venoval všetky svoje sily zmapovaniu domáceho vývoja v normalizovanom Československu. Zhromažďoval a publikoval materiály o porušovaní ľudských a občianskych práv, ale aj o občianskych aktivitách vo vtedajšom Československu, ako bola Charta 77. Prof. Slezák upozornil, že tieto materiály publikované vo svetových jazykoch informovali svetovú demokratickú verejnosť o dianí v Československu, ale „*zároveň boli morálnou oporou pre disidentské sily doma, vrátane tých nie početných slovenských intelektuálov, ktorí sa otvorene vzopreli praktikám, totalitného režimu, či už ako občania, vedeckí pracovníci, alebo umelecký tvorcovia*".

V zaujímavej prednáške, ktorú po udelení ceny SAV Vilém Prečan predniesol, okrem iného povedal, že cenu „*prijíma s vedomím, že nepatrí len jemu, ale že je predovšetkým ocenením závažnej témy, na ktorej strávil dlhé roky práce – Slovenského národného povstania*".

Nebol by to Prečan, keby nevyužil takejto príležitosti, keď mal za poslucháčov slovenských historikov všetkých troch generácií, a neprehovoril aj o tom, aké úlohy stoja pred slovenskou historiografiou len v oblasti spracovania dejín Slovenského národného povstania. Patrilo by sa nielen si zapamätať, ale aj osvojiť jeho slová, že aj na medzinárodnom poli treba tiež niečo urobiť pre to, aby „*história povstania sa stala súčasťou dejín európskej antifašistickej rezistencie, čo za nás zahraniční slovakisti neurobia*".

Vilém Prečan je v súčasnosti predsedom správnej rady Československého dokumentačného strediska, obecne prospešnej spoločnosti, ktorú založil ešte v exile a pred dvoma rokmi presťahoval do Českej republiky, a predsedom českej časti česko-slovenskej komisie historikov, ktorá sa v roku 1994 konštituovala aj z jeho podnetu.

Rád by som spomenul, že prof. Slezák vo svojom prejave sa nezabudol zmieniť o slovenskej manželke vyznamenaného, pani Helene Prečanovej, neoceniteľnej a obetavej spolupracovníčke, ktorá s vtipom i nadhľadom stojí pri svojom manželovi viac ako štyridsať rokov. I Vilém Prečan vo svojej prednáške vtipne poznamenal, že bola jeho jediným reálnym výdobytkom dvojročného pobytu v Bratislave.

VOJTECH ČELKO

existují nové alternativy vývojového románu?

Vladimír Novotný

(Pokračování ze strany 1)
románových esejů rakouského spisovatele Thomase Bernharda, může přece mimo veškerou pochybnost plnit rovněž roli novodobého, tedy i postmoderního vývojového románu.

Přitom, jak se zdá, v kontextu literárního života existují utěšené předpoklady pro to, aby se nějaká novodobá varianta vývojového nebo výchovného románu prosadila v našem kulturním myšlení, a to samozřejmě nejen v bulvární podobě dehonestikované kvazirománové idyly. V tomto směru se totiž rozvíjejí i některé tendence v literární vědě a teorii, kupříkladu i obecně známé akcentování recepční estetiky v stati Hanse Roberta Jausse *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*, podle jejíchž postulátů – odkazujeme zde zejména na shrnující formulaci Jiřího Holého z kompendia *Průvodce po světové literární teorii* (1988) – doposud živá a inspirativní role literatury je dána *„možností vstupovat do horizontu očekávání životní praxe čtenářů, formovat jejich chápání světa a tím zpětně působit na jejich společenské chování*“. V pojmu „horizont očekávání“, spjatém i s moderním sociologickým pojetím literatury, a vůbec v natolik „otevřeném“ žánru, jakým je vývojový román a jeho rozmanité modifikace, zejména román autobiografický nebo sémiautobiografický, inklinující k fiktivní románové biografičnosti, se v souladu s komentářem k Jaussově pohledu ukazuje, že celá rozrůstající se scenerie konkretizací a interpretací, ať čtenářských nebo z per kritiků, nemůže být v žádném případě ani normativně uzavřená, ale ani libovolně manipulovatelná.

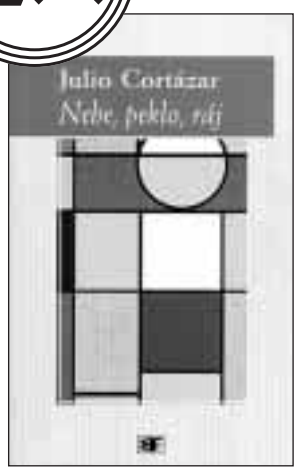
Koneckonců i maďarský literární teoretik György Lukács se ve své klasické *Teorii románu* (1916) v kapitole *Pokus o typologii románového hrdiny* domnívá, že osou tzv. výchovného románu, jak badatel vykládá *Viléma Meistera*, je *„smíření problematického, prožitým ideálem vedeného individua s konkrétní společenskou skutečností*“. Jde zde tedy podle něho o Bildungsroman, tj. o román „*nesený ideou »sebevymezení«*“, o román mužné zralosti: nepřijímá svět konvencí, ani se nevzdává implicitní stupnice hodnot. Lukács záměrně rozlišuje mezi Erziehungsroman (výchovný román) a Bildungsroman (užívá se též pojmu Entwicklungsroman) a právě proto chápe Goethova *Viléma Meistera* jako román „vzdělávání“ či „formování“, nikoli jako nějaký vágní román „zrání“, neboť ten je údajně *„příznačně založen na opačném pólu přírodního chodu, jímž je vzdělávání, vytváření, prostě kultura*“.

Také v kontextu české postmoderní knižní kultury devadesátých let se ovšem můžeme pokusit uplatnit žánrové určení „vývojový román“, a to zejména v součinnosti s dominantním vyzvedáváním osobního zřetele nebo s charakteristickým zaměřením žánru na horizont životních osudů hrdiny nebo antihrdiny. Tyto momenty vesměs symbolizují buď tzv. obraz doby, nebo obecně vzato celistvý, dlouhodobý, anebo také nedovršený a nenaplněný proces formování hrdinovy psychiky, ať už v souladu, nebo častěji v nesouladu s novodobou podobou světa, společnosti, ideologie, morálky atp. Zpravidla jde při literárním ztvárnění tohoto problému o záměrný nesoulad, a tudíž i o důrazně uplatňovaný moment hrdinovy konfrontace s časoprostorem, jejž volky nevolky obývá, tj. takového střetávání, v jehož průběhu dochází k evidentní transformaci nebo relativizaci počáteční autorovy vize světa.

Při typologickém klasifikování naší novější a nejnovější literární tvorby za takový postmoderní vývojový román potom můžeme – s určitou hypotetickou nadsázkou – považovat hned několik významných novějších prozaických opusů, třebaže jejich geneze a zejména jejich pozdější kritická a čtenářská recepce byly shodou okolností nemálo odlišné. Pro dnešní alternativy klasického románového žánru je zřejmě nejpříznačnější prolínání, dokumentaristického pojmenovávání životních reálií se zastíranou či naopak demonstrovanou subjektivní existenciální problematikou, přičemž způsob tohoto prolínání, jeho ladění a jeho dramatické stupňování je pokaždé diktován oním nestejnorodým spisovatelským naturelem. V podobě modifikované románové biografie se „vývojovost“ projevuje v próze Vlastimila Třešňáka *Klíč je pod rohožkou*, v charakteristických existenciálních meditacích se toto žánrové směřování uplatňuje v reflexivních obloucích vypravěčových cest vědomím v knížkách Lubomíra Martínka, zvláštní retrospektivně koncipovanou variantou „vývojového románu“ je také *Houština* Václava Kahudy. Tendence k nově pojatému „románu výchovy“ se však projevovala i v nezávislé tvorbě osmdesátých let, byť k jejímu uveřejnění došlo až v polistopadovém kulturním kontextu.

Teprve v roce 1997 totiž konečně vyšlo prozatím vrcholné dílo básníka a výtvarníka Ivana Matouška, tedy jeho román *Ego*, ačkoli tato próza byla dokončena již v roce 1988 a od té doby kolovala mezi důvěryhodnými přáteli literatury. Podle Jana Šulce jsme v této próze především svědky *„hledání ideálních podob všech věcí v lidském životě, při němž se postupně ukazuje tragikomická podoba každého úsilí o dosažení nemožného*“.

DVAKRÁT 2x



Julio Cortázar: Nebe, peklo, ráj

Ahasveři novodobého světa

V roce 1963 vyšel v nákladu 5000 výtisků román Julia Cortázara *Rayuela*, jeden z nejdůležitějších poválečných románů vůbec, novodobý *Odysseus* nebo *Zámek*, iniciační kniha pro všechny experimenty a experimentátory. Její český překlad Vladimíra Medka vyšel poprvé pod názvem Nebe, peklo, ráj v roce 1972 v „cenzurované“ podobě a v letošním roce se kompletního textu dočkali čtenáři díky nakladatelství *Mladá fronta* s předmluvou Jiřího Kratochvila a s doslovem Hedviky Vydrové. Rayuela je v překladu skákací panák, název Nebe, peklo, ráj by se tedy mohl zdát mírně zavádějící pro dnešní generace, která za tím vidí spíš dětskou skládačku z papíru.

Cortázarův experimentální román se skládá ze 155 kapitol, přičemž prvních 36 tvoří část nazvanou *Odtamtud*, 20 druhou část *Odtud* a zbytek je pojmenován jako *Odjinud* s podtitulem *Postradatelné kapitoly*. Jde o to, že Cortázar vychází z možnosti volby – buď čtenář bude číst román na přeskáčku, jednotlivé kapitoly z první části doplní podle autorova návodu kapitolami z části třetí, nebo si román může přečíst tak, jak jdou kapitoly za sebou: obraz tak jako tak získá stejný a je pravděpodobné, že při „normálním“ čtení, tj. tak, jak jdou kapitoly za sebou, bude víc překvapen, protože si daleko intenzivněji uvědomí návaznost a propracovanost Cortázarova díla. Cortázar zřejmě psal román normálním způsobem a teprve při jeho strukturaci se rozhodl různé části textu osekat a vytvořit možnost dvojího čtení.

O co vlastně v tomto románu jde? Podobně jako ve zmiňovaném *Odysseovi* je hlavní zápletka vlastně primitivní, týkající se vztahu muže a ženy. Hrdina Horacio Oliveira je Argentinec a žije na začátku padesátých let v Paříži. Zamiloval se do uruguayské ženy Lucie, kterou nazývá Bosorka a s níž žije až do chvíle, kdy se při jednom z „intelektuálských“ setkání u nich v bytě zjistí, že Bosorčin syn Rocamadour, o nějž se Bosorka s opičí láskou stará, zemřel. A toto zjištění je protahováno bez Bosorčina vědomí až do neúnosného čekání, kdy celá společnost, tzv. Hadí klub, čeká, až to Bosorka jako poslední zjistí. Oliveira pak odjíždí do Argentiny a tam se setkává se svým přítelem z dětství Manúem Travelerem a jeho ženou Talitou, působí s nimi v cirkuse a později v blázinci, kde se Oliveira stále více propadá do svých stesků, představ, bludů. Druhá část končí (?) čekáním, jakýmsi stavem nudy, nehybného sledování dvora, kde je na zemi nakreslený skákací panák. Kdesi cítíme Oliveirovu únavu a neschopnost dorozumět se a jeho touhu skončit život skokem z okna. To však už přechází kniha do možností výkladů.

Třetí část je, jak už jsem psal, doplňková. Přesto se tu setkáme s postavami, o nichž bylo v původním textu mluveno (pařížská milenka Poly a zejména spisovatel Morelli, kterého Oliveira s přítelem z Klubu navštíví v nemocnici.) Morelli je kultovní spisovatel, jakési další alter ego Cortázara, který vysvětluje svou poetiku a snahu vyvést román jako takový ze slepé uličky.

Takto vypadá Cortázarův román spíš jako Dostojevskij – konečně na něj se několikrát hrdinové odvolávají. Co z něj ale činí kultovní artefakt? Za prvé je to určitě ona montáž románu, kdy se teprve po přečtení celku dokážeme jakž takž orientovat v citech a nenávistech hrdinů. Cortázarův experimentální proud se objevuje ještě jinak, na dnešní možná dobu trochu umírněně, ale přesto živě. Střídání vypravěčů, ich-formy s er-formou, zdánlivě zdlouhavé popisy dějů, vzpomínek, myšlenek nebo citace z neznámých „nalezených“ pramenů na jedné straně nepřekvapí: kolik následovníků vědomých i nevědomých od té doby bylo, se nedá spočítat. Další vrstva experimentu však vystupuje nečekaně: kapitola 34 se musí číst ob řádek, aby dala smysl. Oliveira si prohlíží knížku, kterou našel v nočním stolku Bosorky, a přemýšlí nad ní, čte si v ní a zároveň to komentuje. Stejně tak kapitola 68 je psaná v tzv. glygličtině, zaumném jazyku, v němž se skrývá milostný akt: *„Sotva se vzepřeli navzájem, cosi podobného síhodě je nahřeblilo, převedilo a pahýbalo, naráz z toho byl sváhal, stáčivá bažiřina mateří a supošlapná ustiprška hrdění, rozměny zákřeče v nadtrouchajné výmlce.“* Oříšek pro překladatele, stejně jako hyperdlouhé rozhovory, ve kterých se ani posluchač, ani vypravěč neposlouchají a každý mluví o něčem jiném. To něco je možná vnitřní prázdno, potřeba říct, ale zároveň nedůvěra ve vyslovení čehokoliv, strach před slovy. Tomu se vyhýbá Bosorka, která do Klubu nepatří, je to přirozená a trochu romantická bytost, která by chtěla rozumět tomu, o čem se mluví: neví ale, že se nemluví vůbec o ničem, že vše je tak prázdné a že ona jako jediná dokáže ještě udržet kontakt s přirozeným. Je trochu jako dítě, jako zasvětitel do světa, ve kterém se rozumí a slova mají váhu. To si ale všichni v Klubu (Číňan Wong, sbírající informace o mučení, dvojice Američanů Ronald a Babs, žijící vlastně jen díky jazzu, malíř Etienne, emigrant Osip a další) uvědomí až po smrti Rocamadoura. Podobně jako Bosorka se k přirozenému „žití“ chce dopracovat i Horacio: proto se jeho pařížské potulování stává hledáním něčeho ztraceného, proto jde na klavírní koncert bláznivé Berthe Trépatové nebo se spustí s bezdomovkyní Emmanuęle. Jeho hledání „ztraceného času“ se ovšem míjí s úspěchem a možná jen zešílení mu dopomůže k tomu, aby se stal normálním.

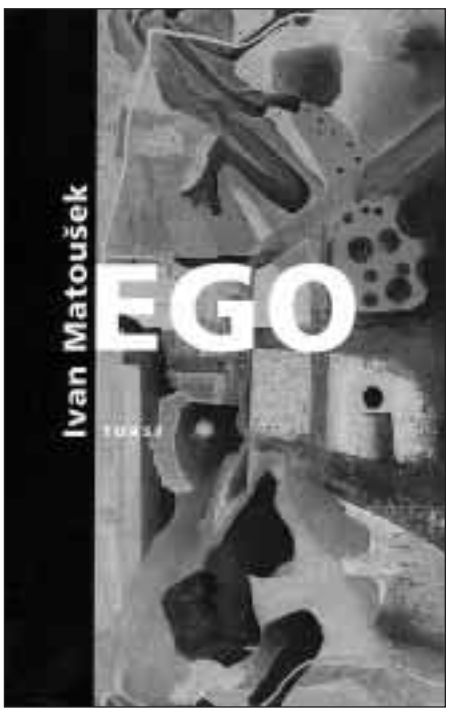
Oliveira se stává novodobým Ahasverem, poutníkem, který nenachází klid ani rozhřešení: jeho bloudění po světě jasně ukazuje, že cíl této nudy neexistuje, že bourání frází frázemi nejde. Přesto neumí (nemůže) žít jinak, hledá a mluví, příliš mluví, místo aby se učil mlčet. Je tady totiž tradice knih a filozofií, které už zná, které nemůže samozřejmě zapomenout. Proto je jeho cesta marná, osudová. Do toho ovšem spadá i velmi jemný Cortázarův humor, onen „ruský“ humor s pistolí na spánku.

Intelektuální břemeno všech zúčastněných se projevuje například i v tom, že za neskutečných veder přelézá Talita v Buenos Aires přes lávku složenou ze dvou prken k Oliveirovi do bytu, aby mu hodila maté a hřebíky. Místo aby se tato bezvýznamná nicotnost stala jen součástí jednoho odstavce, Cortázar vyždímá ze situace maximum. Oliveira přitom zajede do svého komunikačního kanálu s Travelerem a mezi nimi nad ulicí sedí Talita na vyrobeném můstku a čeká, až se „rozhovor“ skončí. Ten se ale neskončí nikdy, pokračuje mezi oběma „dvojčaty“, jak se nazývá Oliveira s Travelerem, až téměř do vyčerpání: Traveler je potom tím, kdo si nezvolí šílenství na rozdíl od Oliveiry, nýbrž se vrací k Talitě. Vyprázdněnost, samota a vedle nich snad už jen hudba, která se dá přehrávat na gramofonových deskách do nekonečna. Ona jako jediná má možnost se vracet. Lidé nikoliv a pomíjivost a strach z ní určuje bezmocnost hrdinů. Anebo lépe antihrdinů, aby se rozbití románové formy dosáhlo v dokonalé symbióze.

Ačkoliv se tato forma rozbije, vzniká nová, inspirativní. Přesto svým způsobem neopakovatelná, zacyklená do sebe. Pokud za jednotlivými kapitolami je vždy uvedeno číslo kapitoly, která by se měla číst podle Cortázarova návodu (například 31 – 32 – 132 – 61 – 33 – 67 atd.), nakonec se dostaneme do bludného kruhu, ze kterého zdánlivě není východisko (repetice kapitol 58 – 131 – 58 – 131). Ovšem je tu skryté „slepé střevo“, východ ven, ukončení této mandaly Západu: kapitola 55. Na ni není žádný odkaz, nepokračuje nikam ani odnikud. Je to místo, ve kte-

Neméně výstižně interpretoval tento fundamentální Matouškův román Michal Schindler roku 1998 na stránkách *Tvaru* (ve své úvaze *Ego – románový monument Ivana Matouška*) jako *„příběh muže, jemuž se rozpadá smysl světa*“, přičemž příběh umělcova protagonisty podle Schindlera *„získává i rozměr záznamu postupného rozbíjení románového tvaru za účelem hledání co nejpřesnějších slov, formulací, jazykových gest. Stejné hledání trýzní však zároveň i hrdinu.*“

Právě v románu *Ego* postupně – byť trochu znenadání – nastává zřetelný iniciační moment: Matouškův hrdina totiž na tři dny zabloudí do jakéhosi prazvláštního Ráje, rozprostírajícího se na rozhraní poloreálné jihočeské krajiny a své vlastní mimoprostorové halucinace. V tomto meziprostoru osamocen bloumá a blouzní a právě v tomto významotvorném kontextu se celé vyprávění proměňuje ve *„zběsilou změť fragmentů*“, jak tento stav mysli a psaní charakterizoval ve zmíněné kritické reflexi Michal Schindler. Osou románu *Ego*, třebaže se v něm nepřetržitě střetáváme a potýkáme s téměř nekonečnou řadou „*epizodicky variabilních významů*“, se tedy stává ona „*propracovaná mnohoznačnost, která odráží skutečnost v nejvyšší míře zachytitelnosti*“ a „*uchopení závažnosti života*“. Právě v důsledku nanejvýš komplikované struktury autorova vyprávění zde posléze podle Schindlera jediným *„zohledněným a pečlivě zkoumaným příběhem příběhu zůstává stále jen tragicky se rozpadající hrdinův život*“.



V tomto spisovatelově románu se vypráví pouze o jedné časové epizodě z přelomu dávných sedmdesátých a osmdesátých roků (dějové pásmo se tady odvíjí od listopadu 1980 po červenec 1981), zejména však o vývojovém zlomu v netuctovém osudu senzitivního mladého muže jménem Jindřich Černík, v jehož kolotavém vědomí jednotlivé peripetie citové výchovy představují v prvé řadě dozrávání etické a estetické. Proto tu také konkrétní doteky s fenomenalitou skutečnosti ztělesňují rovněž poznávání zla a pokusy ho překonávat nebo se ho alespoň relativně vyvarovávat v průběhu následujícího hrdinova životního vývoje. Nikoli náhodou by Matouškovo erbovní románové dílo s přimhouřením očí dozajista uneslo podtitul „Jindřicha Černíka léta učňovská a tovaryšská“, neboť jsme v něm svědky nejprve stupňovitého poznávání světa vnějšího a poté, stejně úporného a úpěnlivého, naléhavého sebepoznávání světa vnitřního.

V rozhodujících okamžicích onoho objevování všehomíra, jakož i rozpoznávání a rozlišování vypravěčovy individuality, se také skrývá bytostný dramatický nerv této zpovědní a zároveň bilancující reflexivní prózy. Veškeré autorovo vhlížení do zákonitostí jsoucna, jež je tu provázeno neustálou, byť se proměňující touhou po iluminaci v duši, má v *Egu* směřovat k nenápadným a nevtíravým, avšak vyvoleneckým aktům zasvěcení a sebezasvěcení. Vždyť právě takto se „vývojově“ nejplastičtěji formuje lidské ego a zvláště prostřednictvím těchto aktů nabývá tvaru, jenž mu je předurčen. Mytická iniciační linie přitom v Matouškově emblematickém románu zdánlivě velice přirozeně splývá s linií „realistickou“: s líčením každodenního života, všech situací a stavů, které zaplavují duchovní svět vypravěče a poznamenávají jeho hledání podstaty našeho údělu svou tíživou profánností, leč zároveň mu umožňují krok po kroku kultivovat smysl pro magii prostinkého a jednoduchost svrchovaného.

Toto spojení vysokého a nízkého, vážného a převážně nevážného je v moderním „vývojovém“ románu *Ego* dáno podivuhodnou ryzostí a krystaličností autorského nazírání dvojdomého světa. Bezelstnost a bezbrannost vypravěčových smyslů mu umožňuje zachovávat si svébytnou dětinskost také v pokročilejším věku, hledat čistou lásku v hranicích svého ega i mimo ně. Díky tomu ani sny nejsou v románu natolik paralyzovány, jak tomu bývá v životě. Také nad „nejreálnějšími“ stránkami románu se ovšem vzhledem k „vývojovému“ charakteru této knihy ujišťujeme, že i „autentická“ pekelnická skutečnost může být vnímána jako rajský sen, k němuž se dospívá prostřednictvím zdánlivě nikdy nekončících hrdinových Wanderjahre. Literární historik a kritik Aleš Haman v knize *Prozaické surfování* (2001) výstižně charakterizoval poselství Matouškova *Ega* jako projev touhy po kráse, která v předmětné podobě ani neexistuje, avšak umělcova touha po ní v sobě zahrnuje onen mefistofelský osten i svod.

Tato formulace přímo odkazuje k pojmu hermeneutického kruhu, který podle Hanse-Georga Gadamera zahrnuje rozkmit mezi naším „uhadováním“ smyslu tvůrčího aktu a jeho dodatečným vysvětlováním z jednotlivých částí díla. (*Problém dějinného vědomí*, Praha 1994) Právě tyto narativní struktury, které i v postmoderně mají základní atributy klasického vývojového románu, předpokládají od samého začátku existenci primárního „hermeneutického porozumění“ ze strany vnímatelů a vykladačů. V současné době se podle Gadamera v postmoderní situaci počítá s tím, že spisovatel bude mít patřičný odstup od motivických priorit, které jsou zároveň tématem jeho uměleckého zkoumání; nemůže tedy přitom dojít k ničemu jinému než k poznání a k reflektování nesmírného významu „*účinného bytí dějinného vědomí*“. Možná je to výsostně absolutní kategorie, o co jiného však také dnes ve vývojovém románu má a může jít?

(Předneseno na konferenci Česká próza devadesátých let, konané 27.–28. 6. 2001 v Českých Budějovicích)

---

rém lze z tohoto románu utéci, zůstat na místě, střed, ticho. I to je podstatou románového experimentu. Bylo by snadné zůstat u možnosti neustálého otáčení.

Mladá fronta vydala velice důležitý pramen k pochopení románu. Je možná škoda, že kniha vyšla jako paperback a že v ní chybí poznámky. Mnohdy se promluvy vedou ve francouzštině nebo angličtině, stovky postav, o kterých se mluví, mizí bez pochopení. Koho napadne, že několikrát zmíněný Lawrence Durrell a jeho *Alexandrijský kvartet* je Oliveirova „bible“ (a pro náš prostor pikantní ještě navíc o rozměr překladu: obě knihy přeložil již zmíněný Vladimír Medek!), stejně tak by se mohly opravit mírné chyby (pokud se tu zmíní jméno Blavatsky, bylo by možná lepší použít Blavatská, stejně jako Fu-Mandžu je u nás známější jako Fu-Manchu, šílený génius detektivek Saxe Rohmera). Chápu, že přiložení komentářů by knihu znásobilo, ale zcela jistě by stálo za to. Tato hra pro děti (skákací panák nebo nebe, peklo, ráj) je opravdu tím nejdůležitějším, co potřebujeme vědět o poválečném západním světě.

MICHAL JAREŠ

Dojít k svému kibucu

Podruhé u nás tedy vychází (poprvé v roce 1972 v cenzurované podobě) román Julia Cortázara Nebe, peklo, ráj (1963). Tentokrát jej vydalo nakladatelství *Mladá fronta* (překlad Vladimír Medek) v paperbackové úpravě (přičemž ovšem vazba přečtení odolá a udrží svazek v celku).

Román je rozdělen na tři části. První část má název *Odtamtud* a odehrává se v Paříži. Vedle hlavního hrdiny Horacia Oliveiry je zde postava Horaciovy milenky Bosorky a další členové Klubu, společenství ne zrovna úspěšných intelektuálů, a také Pola, další Horaciova milenka, o které je ale pouze mluveno nebo je zmiňována. Celý román (zhruba 600 stran) je rozčleněn do 155 kapitol, ovšem (možná trochu paradoxně) nejpůsobivější jsou ty nejrozsáhlejší. V tomto prvním díle je to kapitola 23, kdy po odchodu z bytu, kde žil s Bosorkou a v posledních dnech též s jejím nemocným synem Rocamadourem, Horacio navštíví neúspěšný klavírní koncert Berthe Trépatové, kterou pak doprovází domů. „*Berthe Trépatová se tiskla ke dveřím a dívala se na něj. Ne, neřekl ani slovo, zůstal nehybně stát vedle ní, a i když to bylo k nevíře, ještě pořád jí toužil pomoci, udělat něco pro Berthe Trépatovou, která se na něj přísně zahleděla, zvedla pomalu ruku a pak ho naráz uhodila do obličeje; Oliveira zmateně ucouvl a facka se z větší části minula cílem, přesto však ucítil její jemné prsty a nehty, které se mu zaryly do tváře.*“

Na tuto kapitolu navazuje další rozsáhlá kapitola 28, kde se den po Horaciově odchodu členové Klubu scházejí v Bosorčině bytě (Horaciovo místo zatím – však pouze vnějškově – zaplnil Gregorovius) a Horacio během setkání zjistí, že Rocamadour je mrtvý. Nepřeruší ovšem hovory členů Klubu, nechá je plynout (přičemž některým tiše oznámí, co se stalo) a vyčká, až Bosorka půjde dát Rocamadourovi léky a přijde na to sama. „*Věděl, že Bosorka se posadila na posteli a dívá se na něj. Zastrčil ruce do kapes bundy a zamířil ke dveřím. Etienne natáhl ruku, jako by ho chtěl zadržet, a pak šel za ním. Ronald viděl, jak odcházejí, a jen vztekle pokrčil rameny.*“

V poslední, šestatřicáté kapitole tohoto dílu se Horacio, který opustil Polu a „jemuž“ Bosorka buďto odjela, nebo se utopila, opije a spustí s clochardkou Emmanuęle, načež je zatčen a vezen v policejním antonu. „*Ačkoliv Olyveira obvykle nedůvěřoval opylosti, prohnanému pomocníkovi Velkého Švyndlu, tentokrát mu něco říkalo, že v ní je kibuc. Nebyla v tom žádná metodická jistota, to ne, staroušku, a kdyby ses postavil na hlavu, ani in vino veritas, ani dialektika podle Fichta a ostatních lapidárních spinozovců, jenom jakési usmíření uprostřed hnusu, Herakleitos se dal zahrabat do sraček, aby si vyléčil vodnatelnost, někdo o tom mluvil právě ten večer, někdo, kdo jako by už patřil jinému životu jako Pola nebo Wong, lidé, které trýznil jen proto, že s nimi chtěl navázat styky po dobrém, že chtěl znovuobjevit lásku, jediný způsob, jak člověk může dojít k svému kibucu.*“

Následujících dvacet kapitol se odehrává v Argentině a tento díl má název *Odtud.* Zde jsou Oliveirovými spolu- či protihráči přítel Traveler a jeho žena Talita. Horacio se do Argentiny vrací přes Montevideo, kde se marně snaží najít Bosorku (Montevideo je jejím rodným městem). Tento díl vyznívá životněji, zpodobení argentinského prostředí se zdá být plnějším, než tomu bylo v první části s Paříží, a také vztahy Horacia s Manúem (Travelerem) a Talitou jsou podány přesvědčivěji, působí osudověji. Vztah Horacia s Manúem je ve znamení nenávistné přitažlivosti („*Talita si nebyla právě jistá, jestli Travelera návrat jeho přítele z mládí těší; když se dozvěděl, že nějaký Horacio se na motorové lodi* Andrea C *postrkem vrací do Argentiny, ze všeho nejdřív nakopl cirkusového kocoura počtáře a prohlásil, že život stojí za starou belu. Přesto však mu s Talitou a s kocourem, schovaným v košíku, šli naproti do přístavu. Oliveira vyšel ze sešlé budovy celnice, v ruce jediný lehký kufřík, a když poznal Travelera, povytáhl jen obočí, napůl překvapeně a napůl rozmrzele.“*), zatímco vztah Horacio–Talita prochází v oblouku od nesympatií až k tomu, že Horacio v Talitě vidí Bosorku. Jednoduše se snad dá říci, že argentinský trojúhelník Horacio–Talita–Traveler je zajímavější než trojúhelník pařížský Bosorka–Horacio–Pola.

I tento díl má své rozsáhlé kapitoly, oproti těm z předchozího dílu se v nich však Oliveira od polohy blíže k pólu mluvení přesouvá spíše do polohy blíže k pólu činu. První je kapitola 41, v níž dochází ke stavění mostu z prken mezi oknem Horaciovým (přesněji oknem bytu Gekrepten) a oknem Travelerovým, po němž se Talita sune předat Horaciovi balíček s hřebíky a s maté. („*»Oliveira neříkal, že bych se tam měla doplazit já.« / »Neříkal, ale vyplývá to z toho. Ostatně bude elegantnější, když mu to maté podáš ty.« /.../ »S nohama ve vzduchu na tom prkně, to je mi pěkný příklad pro děti. Vy jste si toho asi nevšimla, ale tady odtud jí bylo vidět úplně všecko, to vás ujišťuju.« / »Má spoustu chloupků,« řekl ten menší.“*)

Druhou důležitou kapitolou je poslední kapitola tohoto dílu, kapitola 56, kdy Horacio ve svém pokoji na klinice (kde pracuje s Travelerem a Talitou po jejím odkoupení bývalým majitelem cirkusu, v němž pracovali předtím) připraví plno nástrah pro očekávaný příchod Travelera („*»Takhle se mi to líbí,« řekl Oliveira. »Pěkně sami v ringu, jako chlapi.« / »Na to ti kašlu,« prohlásil Traveler vztekle. »V botě mám jako v rybníce; jestli něco nesnáším, tak je to tohle. Rozsviť aspoň světlo, je tu nemožná tma.«“*), načež s koncem této kapitoly a tedy tohoto dílu končí (možná) i život Horacia Oliveiry. „*Byla to pravda, soulad kupodivu trval a Oliveirovi se nedostávalo slov, kterými by se odvděčil za dobrotu těch dvou, kteří se na něj dívali a mluvili s ním z obrazce hry na panáka. Talita totiž nevědomky zůstala stát na třetím políčku a Traveler měl jednu nohu na šestém; nemohl proto udělat nic jiného než bojácně pohnout pravou rukou na pozdrav, hledět na Bosorku a na Manúa a říkat si, že koneckonců nějaké setkání existuje, i kdyby netrvalo déle než právě ten úžasně sladký okamžik, v kterém by bezpochyby bývalo nejlepší vyklonit se ještě trochu a pak se pustit, bác a bylo by po všem.*“

Třetí díl má pak název *Odjinud* s podtitulem *Postradatelné kapitoly.* Skutečně tak zpočátku působí, neboť na začátku převažují metarománové poznámky Morelliho, guru členů Klubu, ale pak se přidávají další kapitoly, vracející se jak do Paříže, tak do Argentiny, a tyto kapitoly dodávají celkovému vyznění románu důležitý chuťový ocas, totiž, že nejde pouze o příběh-biografii Horacia Oliveiry a že nejde ani o to, aby příběh-biografie Horacia Oliveiry byl co nejpřesnější a přísně ohraničený, a tedy plný zámlk. (I když to ani postradatelné kapitoly samozřejmě úplně neodstraní.)

Román doplňuje předmluva Jiřího Kratochvila a doslov Hedviky Vydrové. To, že Kratochvil vzpomíná, jak po prvním českém vydání tohoto románu knihu náruživě přečetl, by mi až tak nevadilo, i když mě to vůbec nezajímá, ale věty typu: „*Netroufal bych si mluvit o přímém vlivu Cortázarova* Nebe, pekla, ráje *na českou literaturu, ale když například listuji* Slabikářem otcovského jazyka *Sylvie Richterové, vidím, že stejně jako Cortázar pořádá a strukturuje epizody do nepřetržitého pobíhání a přebíhání, protože kniha je vesmír sám o sobě, ten prapůvodní chaos i řád, plodící vlastní zákonitosti a makrostruktury a mikrostruktury*“ jsou v poměru ke Cortázarovu románu asi tak jako Kunderovy romány k *Tristramu Shandymu*, neboť Cortázarův román (na rozdíl od jiných) patří k těm nemnoha dílům, po jejichž přečtení je člověk rozhodně výrazně jiný než před ním.

ONDŘEJ HORÁK

fikce a imaginace v prózách devadesátých let

Aleš Haman

Ve svém příspěvku se chci zabývat prózou, která vznikala zejména v posledním pětiletí dvacátého století u nás. Próza devadesátých let představuje totiž složitý útvar, neboť se v ní prolíná produkce vytvořená v období nesvobody (a knižně vydaná po roce 1989) s tvorbou, která vznikala již po Listopadu.

Uvolnění bariéry, jež bránila svobodnému tvůrčímu projevu, se projevilo mimořádným nárůstem prozaických experimentů, které se zaměřily na uvolňování a rozrušování forem výpravného projevu. Nebylo to ostatně nic zcela nového; už v roce 1963 zformulovala R. Grebeníčková ve studii *Moderní román a krize epična*[1] několik rysů, jež charakterizují moderní prózu: je to 1) uvedení fabule v pochybnost, 2) ztráta hrdiny, 3) předimenzování role času, 4) přetížení románu reflexí. Jako důsledek této krize epičnosti se autorce jevil přenos důrazu na vypravěče: „*Pohled, stanovisko, úhel, s nímž se při románové kreaci manipuluje (...) zdá se být důležitějším než věcný obsah vnímaného.*“ Perspektiva, neboli (jak říkají francouzští teoretici)[2] fokalizace, se projevuje jako hlavní prostředek epizace uprostřed skutečnosti 20. století, která se představuje romanopisci sama o sobě jako „*natolik dezintegrovaná a rozrůzněná, extrémně neepická, bezsubstanciální, že nelze více udržet ani sám život postavy na jedné souvislé niti příběhu*“.

Jakkoli se tyto výroky vztahovaly na prózu první poloviny 20. století, zní dnes jako aktuální charakteristika naší soudobé prozaické produkce, přesněji její části reprezentované zejména určitými autorskými osobnostmi. Pozoruhodné je, že jde převážně o autory narozené ve čtyřicátých letech, jejichž tvorba podle mínění jednoho z nich tvoří nejvýznamnější složku naší současné prózy (Ajvaz 1949, Hodrová 1946, Kratochvil 1940, Macura 1945, Richterová 1945, Václav Vokolek 1947 a d.).

Pro díla těchto autorů, jak se zdá, platí charakteristika Grebeníčkové takřka úplně. U většiny z nich se setkáváme se zpochybněním, ztrátou (nebo znejasněním totožnosti) hrdiny a se zvýrazněním role času. Postupy, jimiž spisovatelé rozpadu postav dosahují, se v jednotlivostech různí: U Hodrové se setkáváme s rozpuštěním postav v polyperspektivnosti, u Richterové s proměnami vyprávěcích subjektů, volně se prolínajících, u Kratochvila[3] se zdvojováním a zrcadlením atd. V základním rysu se však shodují. Totožnost jejich postav je zproblematizována, jejich určitost znejasněna. Proces znejasnění povahy postav, jejich významová neurčitost jim dodává jednak ráz jisté neuchopitelnosti, tajemnosti, na druhé straně je však také zbavuje akceschopnosti, dává jim podléhat nahodilosti nebo je vybavuje rysy loutkovitosti, záměrné umělosti závislé na vůli produktora, hybatele jejich osudů.

To je řadí k modifikaci, pro kterou teoretička Hodrová[4] razí termín „*postava-hypotéza*“, jímž míní složku fiktivního světa, která je „*vysvětlitelná jen částečně, je neúplně determinovaná*“ (dodejme: logikou dění a chování). Hodrová ukazuje, že v moderní próze souvisí tato „hypotetizace“ se ztrátou vševědoucnosti vypravěče, tedy rovněž s jeho znejistěním, s omezením poznávacích možností.

To vytváří potřebu kompenzovat chybějící poznání fantazií. Tak lze pochopit nárůst imaginativních rysů v prózách všech uvedených autorů. U Hodrové se to projevuje prolínáním minulosti s přítomností, setkáváním živých s mrtvými; u Kratochvila se objevují přeludné mytické nebo zrcadelně dvojnické bytosti, u Václava Vokolka v románu *Cesta do pekel*[5] jsou to dokonce převtělení ďáblové, nemluvě o pohádkovém světě Ajvazových próz[6]. Richterová dosahuje zase účinku přeludnosti prolínáním promluvových pásem a rovin vědomí postav. U Macury[7] se, zejména v *Komandantovi,* setkáme se snovými přeludy a závěrečný díl tetralogie *Ten, který bude* se nakonec ukáže být produktem choré mysli vypravěče, jeho vyšinutého vědomí snovajícího fantastické vlastenecké projekty.

Jakkoli je v těchto prózách zdůrazněna neurčitost, přeludnost, fantasknost, jejich cílem není dát čtenáři možnost uniknout do krajin básnické fantazie, přenést se do iluze skutečnosti vytvořené umělcem. Naopak, tyto imaginativní prózy někdy až okázale odhalují svou uměl(eck)ost, svou stvořenost s cílem rozrušit iluze čtenáře, zabránit mu, aby se ztotožnil s fikcí vytvořenou slovy. Jejich funkce je tedy antiiluzivní, zdůrazňuje protiklad literární fikce a skutečnosti, byť některými prvky na ni odkazovala (např. lokalizací do velkoměstského prostředí Prahy či Brna).

Nelze ovšem u vědomí tohoto paradoxu opomenout další důsledek, jaký tvorba umělých světů má pro vyznění těchto próz. Jejich artistní charakter vysouvá do popředí umělecký subjekt, a tím posiluje jejich expresivní ráz. Umělecký subjekt se v těchto prózách dostává do popředí i proto, že postavy, které vytváří, jsou vzhledem ke své „hypotetičnosti“ pouhými stíny, siluetami, jimiž prosvítá hledisko produktora. Imaginární povaha světa, odlišující ho záměrně od běžné zkušenosti (v níž je orientačním centrem naše tělesné zakotvení v ní), vyvolává ve čtenáři nejistotu a znepokojení; to mobilizuje jeho intelektuální aktivitu nebo také, pokud jde o čtenáře kompetenčně méně vybaveného, nezájem plynoucí z nepochopení. V souvislosti s tím se pak vynořují názory, že současná próza, pokud nechce upadnout do léčky konzumnosti, se musí zaměřit právě na intelektuální elitu.

Imaginativní prvky prostupující fiktivní svět těchto děl nárokují však v některých případech i jisté ontologicky referenční rysy. Zejména u Hodrové[8] se uplatňuje návaznost na ezoterické myšlení nazírající na svět jako na univerzum symbolů, jimiž k zasvěcencům promlouvá numinózní bytí. Také u Macury se svět mění v síť sémiotických znaků, jejichž kód určovaný ideologicky zastírá přístup ke skutečnosti; u Kratochvila bychom zase nalezli poukazy k archetypálním mytickým vzorcům lidského vědomí. Zde lze pozorovat rysy jistého životního pocitu, jenž je skryt v hloubi uměleckých záměrů autorů těchto próz.

Motivaci jejich antiiluzivní artistnosti nelze hledat pouze v odporu k iluzorním simulakrům zpodobujícím svět podle ideologických kódů společenské moci. To je vlastně až druhotný účinek původního pocitu, jenž, jak se zdá, je společný většině osobností této generační vrstvy. Je to pocit „odcizeného příběhu“.

Tak jako autoři předchozí generace (Škvorecký, Kundera, Páral, Šotola a d.) měli ve svém životním pocitu vepsáno trauma konfliktu jedince s dějinami působícími jako nadosobní síla, jež ruší jeho záměr, tak prozaiky generace čtyřicátých let traumatizuje pocit „ukradeného příběhu“. Naznačuje to skutečnost, že někteří z nich jsou fascinováni problémem příběhu, ať jde o jeho různé modifikace (Hodrová), či o možnost jeho skladby vůbec (Kratochvil). Zdá se, že tu nalezli vstřícné myšlenky v postmoderní fiozofii hlásající zánik „*velkých příběhů*“ (Lyotard)[9], tj. dějinných konceptů, které traumatizovaly jejich předchůdce. Pro generaci narozenou ve čtyřicátých letech ztratily dějiny na zajímavosti. Problémem se pro ně stal příběh vlastního života.

Zde si ovšem musíme položit otázku, co to příběh vlastně je. Obecně vzato, jak na to poukázal P. Ricoeur[10] a v jeho stopách W. Iser[11], je příběh děj probíhající mezi začátkem a koncem. Nejde tu o pouhý děj jako transformaci dvou stavů (před a po), jak to vidí někteří strukturalisté (Greimas)[12]; specifičnost příběhu spočívá v existenci zápletky, tj. určité komplikace průběhu děje, jež umožňuje objasnit jeho smysl (F. Revazová)[13].

Z tohoto hlediska můžeme také lidský život chápat jako příběh, jenž má svůj začátek (jakkoli jedincem neurčitelný) a svůj konec (jejž ve většině případů také sami – s výjimkou sebevrahů – neplánujeme). Člověk však utváří svůj život jako bytost svobodná, obdařená vlastní vůlí a schopná do určité míry projektovat jeho průběh. Generace dnešních sedmdesátníků a osmdesátníků cítila jako podstatný pro svůj osud zásah historie překračující jedincovy záměry a představy nečekanými zvraty. Generace dnešních padesátníků a šedesátníků vstoupila do života v době tzv. normalizace svírající individuální životy abnormálním množstvím zjevných i skrytých příkazů, zákazů, instrukcí a konvencí plodících životní rutinu a přetvářku, jež způsobila ustrnutí společnosti v marasmu vegetativního obstarávání. Ochromený tvůrčí život zrodil pocit loutkovitosti zmanipulovaného jedince, bezmocného vůči nesmyslnosti dění a tajemství bytí. S rozmachem instrumentální racionalizace a manipulace nabyl tento pocit globálních rozměrů – jak to vytušili již existencialisté.

Tak se zrodil pocit „ukradeného příběhu“ vlastního života, života jako individuálního dění vyznačujícího se zápletkou danou překonáváním překážek na cestě za vytyčeným cílem. Život se změnil v pouhý sled událostí postrádající rysy teleologické konfigurace. Do popředí vystoupil pocit plynoucího času jako jediného rozměru přinášejícího změnu. Spolu s vyprázdněním příběhu se vyprázdnil i svět. O tom hovoří Z. Bauman[14]: „*Rozpad životního projektu na kaleidoskop samostatných epizod, jež nejsou propojeny ani kauzálně, ani logicky, odpovídá postmoderní kaleidoskopické kultuře, která je charakterizována neustálým plynutím, pomíjivostí, v níž splývá podstatné s nepodstatným, významné s bezvýznamným.*“ Rozpad životního projektu vede pak ke ztrátě vědomí totožnosti, k uniformní anonymitě. Každý v této atomizované hromadnosti je ovšem sám (Riesman)[15]. Samota, izolovanost, absence komunikace plodí úzkost, kterou chce bezmocný subjekt zahnat sněním, představou jiného světa, než jaký přináší zmanipulovaná zkušenost, kde se vytrácí rozdíl mezi fakticitou a virtualitou, mezi pravdou a lží.

Tady někde lze hledat základy artistní imaginativní fikce produkované autory generace čtyřicátých let. Jejich mladší vrstevníci dovádějí tuto artistnost do krajnosti; dosvědčuje to například próza Zuzany Brabcové *Zlodějina*[16], konfrontující rozpadlý svět psychopata, traumatizovaného zážitkem policejní brutality v listopadu 1989 v Praze, se světem prosté ženy toužící vymanit se ze zoufalého stereotypu živoření v ubíjejícím zaměstnání a v citově vyprahlém manželství. Autorka volí kompozici rozdrobenou do kaleidoskopických fragmentů epizod a detailů, prolínajících se v dvojím pásmu. Celek působí jako skládačka puzzle, linie příběhu tu takřka zaniká. Petr Rákos v knize *Askiburgion*[17] ještě zdokonaluje tento skládankový postup zvýrazněním různorodosti skladebných prvků rozdílnou barvou papíru.

V souvislosti s imaginativní linií současné prózy je třeba připomenout také dva autory, kteří věkově i sociokulturním zařazením patří už k jiné generaci. Je to Jáchym Topol a Václav Kahuda. Oba se narodili v šedesátých letech (od předchůdců je tedy dělí dvacet let, obvyklý interval jedné generace). Oba také vyšli, jak již bylo řečeno, z odlišné sociokulturní vrstvy. Jestliže Macura, Hodrová, Ajvaz a svým způsobem i Kratochvil reprezentují sféru „učených“ intelektuálů spjatých s teoretickou činností, pak Topol i Kahuda mají blízko k undergroundu a k jeho konfrontaci s etablovanou oficiální kulturou.

Jejich životní pocit a s ním souvisící umělecká realizace jsou proto odlišné od artismu předchůdců. Topol si získal jméno románem *Sestra*[18], kultovním dílem jeho generace. Kahudův zatím nejvýraznější literární projev, próza *Houština*[19], nese přes všechnu odlišnost od Topolova díla jeden rys, který ho s ním spojuje. Je to živelná bezprostřednost řečového projevu působící dojmem proudu vytrysklého z vnitřního přetlaku (*Sestra* i *Houština* – ta až na poslední kapitolu – jsou psány v ich-formě).

Dalším rysem, jenž obě díla sbližuje, je neutuchající nenávist ke všemu, co deformuje a pokřivuje život. Jestliže ovšem v Topolově vidění má ničivé zlo povahu plíživé nicoty pohlcující život, u Kahudy nabývá konkrétních podob degenerace zvýrazňující odpuzující stránky života. U Topola má také mnohem výraznější funkci časový rozměr jeho světa; čas je tu bezbřehým tokem, unášejícím vše, co by mu mohlo klást meze (s výjimkou bezčasí pronikajícího do fikce v snově mytických pasážích). U Kahudy čas rovněž plyne, ale lze v něm sledovat rysy životního zrání, které se završuje dosažením dospělosti umožňující člověku pohlédnout na sebe sama (a uvidět se ve své ubohosti). U Topola deformace zasahuje až do sféry řečového projevu („postbabylonská“ řeč) a projevuje se komolením nebo fonetickým přepisem slov, jmen, názvů i splývavostí promluvových pásem a přerývaností jednotlivých úseků. Významnou roli u něho hraje i obrazná figurativnost. – Někteří vrstevníci (P. Hrbáč)[20] jdou v této deformační snaze do krajnosti porušujíce i syntaktické vztahy a vazby, takže řečový projev působí naprosto „vykloubeně“. – Kahuda je v tomto ohledu střídmější, omezuje se na provokace vůči literárnosti projevující se ve zvýšené frekvenci koprolalických a tabuizovaných sexuálních výrazů. Antiliterárnost je ovšem také u něho kompenzována intenzitou obrazných pojmenování.

Nonkonformní stylizace těchto dvou autorů je odlišná od artistní tvorby autorů generace „ukradeného příběhu“. Antiepičnost tu nabývá výrazně lyrizující povahy posilující figurativnost projevu a živelně rytmizovanou artikulovanost textu. Básnický subjekt tu vystupuje ještě více do popředí, jeho perspektiva určuje svět modelovaný řečí. Básnivý projev se stává hlavním nositelem aktivní snahy prolomit bariéry vědomí ustrnulého v lhostejnosti. Topol i Kahuda chtějí šokovat publikum, jsou zdánlivě méně kultivovaní než jejich předchůdci. Zároveň jdou dále v úporné potřebě konstituovat se jako osobnost v chaosu světa, jehož hodnotový řád se zhroutil a jenž se stal přeludnou hrou masek a póz na jedné straně (Topol) a zrádnou pastí libidinózní smyslovosti zakrývající hnus a zmar života na straně druhé (Kahuda). Příběh se pro ně nestal problémem, chtějí pouze zachytit surovou a syrovou materii života v její fluidní podobě. I když i oni tvoří „*postavy-hypotézy*“, jejich odlišnost je v tom, že vyvstávají na jiném sociokulturním pozadí, jímž je podsvětí a sociálně okrajové vrstvy společnosti.

Oblast imaginativní prózy není tedy strukturně homogenní. Přes některé navenek shodné rysy vykazuje zřetelné rozvrstvení na tvorbu artistní, konstruktivistické povahy, hledající „ztracený příběh“ ve hře s fikcí a v reflexi psaní, a na tvorbu živelně expresivní, zvýrazňující subjekt mluvčího a básnivou bezprostřednost výrazu. V rámci obou vrstev můžeme ovšem najít i další modifikace těchto stylizačních postupů inklinující například k imaginaci surrealistické (Řezníček)[21], nebo k parodičnosti, využívající prvků triviální literatury (Vaněk-Úvalský)[22] i hravé ironie (Stanczyk)[23].

Imaginativní linie vytváří v současné prozaické produkci enklávu čtenářsky náročné, antiiluzivní tvorby. Má však svůj protějšek v linii dalo by se říci čtenářsky přístupnějšího mimetického typu, která zachovává iluzivní rysy fiktivního světa, byť se vzdálila postupům tradičního realismu. Mimezí tu nemíním prostou reprodukci jevové skutečnosti, nýbrž ztvárnění fiktivního světa do podob odpovídajících naší tělesně smyslové zkušenosti

a orientaci v přirozeném světě. Prvky převzaté z mimoumělecného světa vstupují do fikce, aby se staly funkčními nositeli estetických významů. Mimeze je epické próze vlastní jakožto tvorbě věrohodné či pravděpodobné iluze, do níž je čtenář vtažen, aby se stal svědkem dějů, které se mohly stát. Zastánci antiiluzivního umění často ztotožňují mimetičnost s konzumní produkcí určenou k tomu, aby čtenář unikl do světa nevšední zkušenosti (televizní seriály). Důležitý však je tu pojem možnosti a moment oslabení či uvolnění reference k jednotlivým jevům mimoumělecného světa. Pravděpodobnost, věrohodnost mimetické iluze totiž nemusí rušit autonomnost umělecké obraznosti, neboť ta, jak říká P. Ricoeur[24], umožňuje rekonfiguraci naší zkušenosti. Recepce mimetické tvorby může obohacovat naši zkušenost se světem, odhalovat její nové možnosti. Chápeme-li umění jako záležitost specifické komunikace modelující naše hodnotové prožitky, pak mimetická rekonfigurace zkušenosti obohacuje naše hodnotové vědomí.

Takto viděna dává mimetická linie naší současné prózy možnost uvědomit si, co odděluje uměleckou fikci od ilustrace apriorních ideologických konstrukcí nebo od realizací apriorních ideových projektů, s jakými se setkáváme v tvorbě některých starších autorů (Kohout, ale také Klíma a d.).

Mimetický protějšek artistní tvorby generace „ukradeného příběhu“ tvoří z tohoto hlediska dílo Vlastimila Třešňáka. Není bez zajímavosti, že tento autor představuje i svými životními osudy a sociokulturním zařazením protějšek „učených“ tvůrců své generace. Bývá někdy považován za příslušníka undergroundu, ale sám se k němu nehlásí. Navazuje spíše na hrabalovskou linii otevřenou pestré životní empirii. Už v jeho prvních povídkách zkonstatovala kritika přítomnost některých rysů hrabalovské poetiky a estetiky. Byla to například volba postav zalidňujících autorův fiktivní svět, které pocházejí z okrajových vrstev společnosti a pohybují se v prostředí velkoměstské periferie. Třešňákova fikce se však liší od hrabalovské hyperbolizace smyslových prožitků a groteskní paradoxnosti; jeho výraz jeví sklon k využívání ritualizovaných forem mluvené řeči zvýrazněných opakováním, které modifikuje jejich význam v změněném kontextu. Jiným rysem je zámlkovitost, náznakovost, nutící domýšlet a dotvářet nevyjádřené souvislosti. Třešňákův vypravěč nese zřetelné autobiografické rysy, vstupuje však do fikce většinou jen otázkami nebo konverzačními poznámkami.

V pozdějších prózách se objektivizuje do postavy pana Praga[25] (jméno postav vzniklo komickou záměnou autorova jména pohraničním policistou). Po zákonu kontrastu získává tato postava svůj protějšek, pana Moritze (jenž má také svůj předobraz v autorově zkušenosti – je jím jeho přítel malíř Martínek). To právě ukazuje na rekonfiguraci, která s sebou přináší hodnotové významy. Třešňákův humor ovšem v sobě skrývá prvky melancholie, která jeho prózy sbližuje s významnými zjevy humoristické prózy přesahujícími meze zábavné úsměvnosti. V autorově poslední próze *DOMÁCÍ HOSTÉ* umocňuje autor svůj humoristický postoj několikanásobně zvrstveným motivem hry, jenž dodává jeho fikci ráz theatra mundi promítnutého do miniaturizovaných rozměrů vesnické komunity.

Pokud jde o příslušníky mladší generace, v oblasti mimeze najdeme dvě autorské osobnosti – spsovatelku Ivu Pekárkovou[26] a pro mnohé kontroverzního autora Michal Viewegha[27]. Pekárková napsala řadu próz čerpajících rovněž převážně z osobních zkušeností exulantky a světoběžnice. Její romány se vyznačují výraznou dějovostí hraničící až s dobrodružností (*Gang zjizvených*). Ráz jejího fiktivního světa určuje specifické ženské hledisko vyznačující se nonkonformní otevřeností jak v oblasti sexu, tak v mezikulturních vztazích. Pohledem „zdola“ připomíná někdy provokativnost tvorby undergroundového typu, neboť vypravěčky i postavy jejích próz se rekrutují rovněž z okrajových vrstev společnosti. K nonkonformnosti inklinuje i způsob jejího řečového projevu, v němž často sahá k slangovým výrazům (román *Gang zjizvených* napsala původně anglicky v slangu newyorské periferní čtvrti). Krajním případem prózy mimetického typu je prvotina I. Landsmanna *Pestré vrstvy* z hornického prostředí (pohled doslova „zdola“), podaná v profesním slangu, jenž je pro laika místy až nesrozumitelný.

Michal Viewegh je osobností zcela odlišného typu. Zaujal svým druhým prozaickým dílem, v němž vytvořil ve své době nezvykle působící humorný obraz tzv. normalizačního období nazřený z perspektivy dospívajícího chlapce. Toto tragikomické vidění přispělo k tomu, že jeho próza nabyla rysů jisté nonkonformnosti ve srovnání s rigorózně negativním mravním pohledem na totatitní minulost. Další tvorba však už vyvolala rozpaky kritiky, i když byl Viewegh řazen k postmoderním spisovatelům pracujícím metodou odhalování fikce jako světa vzniklého v hlavě autora. Ta vnáší do jeho próz specifický rozpor mezi mimetickou stylizací a antiiluzivní ironizací. Jeho postup však je odlišný od antiiluzivnosti autorů, jako je Topol či Kahuda. Nezpochybňuje totiž mimetickou perspektivu, z níž je fiktivní svět nazírán. Jeho vypravěč, jakkoli nese evidentní rysy autobiografické, je fiktivní postavou včleněnou do vyprávěného světa, jenž si zachovává mimetické rysy. Předmětem ironizace se stávají spíše čtenáři, s nimiž si autor prostřednictvím fikce pohrává.

Mimeticky fiktivní protějšky antiiluzivní imaginativní prózy ukazují, že struktura současné prózy je vrstevnatější, než jak by se mohlo zdát ze zorného úhlu postmoderny ovlivněné skepsí vůči existenci přirozeného světa, tj. světa konturovaného pro nás v intersubjektivních zkušenostních a znalostních formách, existujících vně jazykového systému a jeho ustálených vyjadřovacích schopností. Umění a literatura včetně prózy nám tuto dosud nevyslovenou (nikoli nevýslovnou) zkušenost prostředkují svým specifickým způsobem.

Rozpad ideologických konstruktů může vést k dezorientaci, k nárůstu skepse vůči schopnostem člověka vyznat se v minulosti a projektovat svou budoucnost. Odpor k degenerovaným ideologiím může vyvolat pocit úzkostné osamocenosti, ztráty komunikace, vyvolané nedůvěrou k řeči. Vzniká iluze, že skepse bořící světy je jediná možná reakce na zklamání jistot. Naše antiiluzivní próza je do značné míry produktem takové situace. Její mimetické protějšky však ukazují, že zánik ideologie neznamená zánik světa ani zrušení potřeby hledat perspektivy, v nichž dosud neuvědoměné a nevyslovené hodnoty života před námi vyvstanou v podobě uměleckých obrazů rekonfigurujících naši zkušenost s tímto světem, v němž jsme zakotveni svou (pomíjivou) tělesností.

(Předneseno na konferenci Česká próza devadesátých let, konané 27.–28. 6. 2001 v Českých Budějovicích)

Poznámky:

[1] Růžena Grebeníčková: Literatura a fiktivní světy. ČS, Praha 1995, s. 28–29.

[2] Gérard Genette: Fiction et diction. Du Seuil, Paris 1991.

[3] Daniela Hodrová: Perunův den. Hynek, Praha 1994, Ztracené děti. Hynek, Praha 1997; Sylvie Richterová: Druhé loučení 1994; Jiří Kratochvil: Siamský příběh. Atlantis, Brno 1996, Nesmrtelný příběh. Atlantis, Brno 1997, Noční tango, Petrov, Brno 1999.

[4] Daniela Hodrová in Proměny subjektu. Mlejnek, Pardubice 1994, s. 75–108.

[5] Václav Vokolek: Cesta do Pekel. Triáda, Praha 1999.

[6] Michal Ajvaz: Tyrkysový orel. Hynek, Praha 1997.

[7] Vladimír Macura: Ten, který bude (Informátor, Komandant, Guvernantka, Medikus). Hynek, Praha 1999.

[8] Daniela Hodrová: Román zasvěcení. H+H, Praha 1993.

[9] Jean-François Lyotard: La condition postmoderne. Edition de Minuit, Paris 1979.

[10] Paul Ricoeur: Temps et récit. I–III. Gallimard, Paris 1983–85.

[11] Wolfgang Iser. Das Fiktive und das Imaginäre. Suhrkamp, Frankfurt/M 1993.

[12] Algirdas Greimas: Du sens. I–II. Du Seuil, Paris 1970 a 1983.

[13] Françoise Revaz: Les textes d'action. Université de Metz + Klincksiek, Paris 1997.

[14] Zygmunt Bauman: Úvaha o postmoderní době. Sociol. nakl., Praha 1995, s. 36.

[15] David Riesman: Osamělý dav. Mladá fronta, Praha 1968.

[16] Zuzana Brabcová: Zlodějina. ČS, Praha 1995.

[17] Petr Rákos: Askiburgion čili Kniha lidiček. ČS, Praha 1995.

[18] Jáchym Topol: Sestra. Atlantis, Brno 1994.

[19] Václav Kahuda: Houština. Petrov, Brno 1999.

[20] Petr Hrbáč: Kalhotový pahýl. Petrov, Brno 1997.

[21] Pavel Řezníček: Blázny šatí stvol. Host – Petrov, Brno 1998.

[22] Bohumil Vaněk-Úvalský: Zabrisky. Petrov, Brno 1999.

[23] Petr Stanczyk: Zlomená nadkova. Petrov, Brno 1997.

[24] viz pozn. 10

[25] Vlastimil Třešňák: To nejdůležitější o panu Moritzovi. NLN, Praha 1991; Klíč je pod rohožkou. Torst, Praha 1995.

[26] Iva Pekárková: Kulatý svět. Maťa, Praha 1997 (2. vyd.); Gang zjizvených. Maťa, Praha 1998; Můj IQ. Maťa, Praha 1999.

[27] Michal Viewegh: Báječná léta pod psa. ČS, Praha 1992; Výchova dívek v Čechách. ČS, Praha 1994; Účastníci zájezdu. Petrov, Brno 1996.

[28] Ivan Landsmann: Pestré vrstvy. Torst, Praha 1999.

Ze čtenářského deníku

Aloise Burdy

Jan Balabán: Srdce draka, kreslila Hana Puchová

Aluze (příloha č. 3) 2001

Tož to vám chcu napsat, že dělat kritika není zas tak jednoduché, jak by se Vám mohlo zdát. Však aj já, co su včil u nás ten nejlepší, cosi jako ten Šalda, však sú z toho všici na větvi a pořádajú o tom v Plzni aj konferencije, jak su dobrý, což bude asi kvulivá tomu, jak říká pan Špiritus, že nejlepší je to, co je na okraju a já su z Hradišťa, co není ani Praha, ani Brno, tož aj já mám s tim často potíže, dělat kritika. Nejhorší je totiž potrefit toho autora nebo tu knihu tak, že aby se z toho dalo poznat, že se mu to alespoň trochu podobá. Říká to aj moja dcéra, jako Adéla, co má před maturitú: „Tato! Ty když někoho vymustruješ, tož uděláš třeba aj ze Šakespeara blba!“ Tedy, ne že bysem si myslel, že ten Šakespeare je bůhvíjaký spisovatel, však jsem několikrát viděl toho Hamleta, to o tom pobúchaném postpuberťákovi, co by potřeboval dostat na řiť, aby nezabíjal lidi, ale je to fakt, že je to někdy moc těžké najít ta správná slova a tak je poskládat, aby to o tej knize povykládalo absolutnú pravdu. Kolikrát jsem si aj říkal, že by snad bylo nejlepší otisknút v tom vašem Tvaru celú knihu a pak že já bysem k tomu, tedy ke každej větě a každému slovu připsal komentář, že jako abyste věděli, jak to ten autor myslel a co si o tom máte myslet. Anebo naopak, že by mohdy stačilo otisknút ten text a už nic k tomu nepsat, že abyste si mohli o tom udělat myšlenku sami.

Dlúho jsem si říkal, že toto není možné, poněvádž těch textů je v každé knížce až přespříliš. Až včil, co jsem poznal to Srdce draka, bysem se chtěl o to pokusit. Já už nevím, jak se to k nám dostalo, kdo to kúpil, snad Růžena, snad Jura. Já to našel v kuchyni v nedělu večer, co mňa na Nově nazlobili kvůlivá tomu, jak jsem se díval na Kolomba a oni to naráz přerušili, že jako se kdesi bombarduje, že jsem se ani nedozvěděl konca. To se s tú válkú nejdřív serú tak dlúho, furt se nic neděje, jen se čeká, a pak mi naráz přerušijú právě toho Kolomba, co jsem ješče neviděl. To nemohli počkat aspoň ješče půlhodinu? To se pak nemožete divit, že se mi z toho chtělo... zkrátka, že se mi chtělo. Tož jsem si vzal knížku, která mi přišla do ruky, náhodú zrovna toho Draka, že abych tam měl co číst. A tak se mi to zalúbilo, že jsem tam seděl, až jsem to měl celé pročtené a prokúkané, takové umění to je! Což ale zase nebylo tak dlúho, co jsem tam seděl, poněvádž to je komix, takový ten s obrázky. A poněvádž tam skrzevá ty obrázky zas tolik textu není, tak jsem si řekl, že Vám to celé přepíšu, že abyste si také toho umění užili – jen to mňa trochu mrzí, že to nemožu otisknút aj s obrázkama. Tož ten text vypadá takto (omlúvám se, jestli jsem při tom opisování tam nasekal nějaké chyby):

Vesnice nastražená jako past na cestě k moři. / Kolika pastmi už posel prošel? Bude tato poslední? / Modli se. A dostane se mu ujištění: Jsi posel a cesta je tvůj život i tvá smrt. / Tvým úkolem je pronést knihu padlým světem. Donést ji k moři. / Držet krok s časem, ve kterém kniha postupuje k tomu, kdo ji otevře a přečte. / Půjdeš bez pohledu na vlastní únavu i stáří. / V klášteře, odkud vyšel, ho učili, že na jeho životě nezáleží, začal i skončí někde cestou. / Cesta knihy, ta jediná má smysl, i když tě postupně strávi. / Neboj se, bude tu další, který knihu převezme, až se tvé poslání nachýlí ke konci. / Kniha půjde dál, stejně jako tvá duše osvobozená z těla. / Posel dorazil do Trojcestí, do vsi, kam cizinci nepřicházejí od času uprchlíků, kteří tam hledali spásu, když se svět proměnil. / Nepřátelští vesničané je však vždycky zahnali pryč. Věděli, že jen tak si mohou udržet své údolí pro sebe, jen tak se nepromění jako zbytek světa. / Felčar Zebedy, jediný z běženců, kterého přijali, se zachvěl při vzpomínce na namířené hlavně a zlé hlasy. / Z výšin nad vesnicí zahlédl posla, který vcházel do údolí kolem Bredlyho statku, a jeho rty se od sebe pohnuly. „Vidím ho přicházet,“ zašeptal. / Psi na statku starého Bredlyho byli nejhorší z celého údolí, jejich pán je neváhal pustit na kohokoli. / Byl stejné povahy jako oni. Starý sup hnízdící na svém statku. Všichni znali smutnou historii jeho manželství, která se stala... / ...pramenem jeho hořkosti. / Kdysi měl ženu, která přišla z hor. / Byla krásná jako divoká růže, ale v jejích očích byli vlci. / Byla sladká jako píseň ve větru a úděsná jako bílá kost, které se bojíš dotknout. / Nepromluvila s nikým, jen s ním. Nikomu se nepodívala do očí, jen jemu. / Nosila vodu ze studny, a pod vrbami tančila a zpívala podivné písně. / Radili mu, aby se jí zbavil, aby ji vyhnal. / Ale Bredly nepovolil. Čekali spolu dítě. / Porodila a potom přišla bouřlivá noc. / Ráno ho našli zbitého uprostřed dvora. Obě ruce zlomené. / Ona visela oběšená na vrbě a dítě bylo pryč. / Věřili, že matka dítě utopila ve studni. / Bredly se dva týdny zmítal v horečkách blízek smrti. / Potom vstal. Zlomené ruce měl vyztuženy holemi. Rány na tváři ošetřeny pavučinami. / Zaplatil lidem, kteří se o něj starali, a poslal je pryč. / 0d té doby zůstával sám. V jeho očích byli vlci a vlci byli i okolo něj. / V poledne zahlédl posla na cestě mezi poli. / Beze slova otevřel bránu a pustil psy. / Jazyky jim šlehaly jako plameny. / Když na ně posel pohlédl, ustoupili o krok. / Ocelový kruh jeho vůle jim sevřel hrdla. / Neochotně se mu plazili z cesty. / A když jim pokýval rukou, rozlétli se do všech stran jako hejno ptáků. / Dva páry očí sledovaly tuto scénu. Bredly s puškou v bezmocných rukou a Zebedy s mrazením v kostech. / Zebedyho srdce bilo jako kladivo do kovadliny a z hlubin jeho paměti vystupovaly věci dávno zašlé...

Obávám se, že jsem to trochu přehnal... ani nejsem v půlce a už mňa z toho opisování bolí ruka a zdá se to nemá konca, že se to mňa ani nepodaří a navíc, je to celé aj tak dlúhé, že byste to stejně asi neotiskli, poněvádž by se Vám to tam nevešlo. A proto kúsek přeskočím a kúkneme se až, jak to celé skončí:

Zabil i bezbranného starce. / „Skore, cos nám to navykládal?“ / Až přišli na Bredlyho statek. / „Přísahám, že měl knihu. Musí být u té čarodějnice Sheily!“ / Hledali Sheilu dům od domu. / Čekal na ně. / „Neukrýváš tu Zebedyho dceru?“ / „Tu čarodějnici!“ / „Moje dcera odešla.“ / „Jaká tvoje dcera?“ / „Moje dcera Sheila, která žila celý život u Zebedyho.“ / „Kam šla?“ / „Odešla cestou, kterou neznáte. Odešla do Srdce draka.“ / Jeden po druhém se vytráceli z Bredlyho statku. / Barny byl poslední. / „Ano byla to skutečně moje dcera. Zebedy ji tehdy zachránil a zůstal s ni ve vesnici.“ / „Už ji neuvidím.“ / „Nikdo z nás už ji nikdy neuvidí.“ / Sheila s knihou zabalenou v šátku sestupovala příkrými stržemi z horského hřbetu. / Cestou, na jejímž konci hučel mořský příboj. / Konec

Pěkné že? To přece nepotřebuje komentáře! A teď si to představte ješče s obrázkama!

Obraz, ve kterém se láme oko – to je Štyrský

Rozhovor s Karlem Srpem

foto Gabriela Skálová

Karel Srp *(nar. 1958), historik umění, od roku 1988 kurátor Galerie hlavního města Prahy, editor a esejista. Specializuje se na meziválečnou československou avantgardu, podílel se na přípravě výstav Karel Teige (1994), Český surrealismus (1996), Toyen (2000); na podzim t. r. chystá (společně s Lenkou Bydžovskou) retrospektivu Emily Medkové, na příští rok Adolfa Hoffmeistra, na přespříští Jindřicha Štyrského. Jako editor Srp připravil a doslovy doprovodil knihu Štyrského publicistiky Každý z nás stopuje svoji ropuchu (s L. Bydžovskou, 1996) a v letošním roce reprinty tří ročníků Erotické revue a Štyrského díla Emilie přichází ke mně ve snu; je rovněž autorem monografie o Štyrského fotografickém díle. Na podzim t. r. chystá k vydání reprint Nezvalova Sexuálního nokturna. K. Srp se věnuje rovněž současnému umění, kurátorsky připravil výstavy Close Echoes (1998) a Blue Fire (1999) a samostatné expozice mnoha mladých umělců, mj. Jiřího Příhody (1995), Markéty Othové (1996), Federika Díaze (1997), Lukáše Jasanského a Martina Poláka (1998) nebo Krištofa Kintery (1999).*

V letošním roce vyšlo během několika měsíců pět publikací, které se vztahují k Jindřichu Štyrskému: reprinty tří ročníků Erotické revue a Štyrského díla Emilie přichází ke mně ve snu a vaše monografie Štyrského-fotografa. Co za tak intenzivním zájmem stojí?

Stojí za tím ediční čin Viktora Stoilova. Během 90. let jsem materiály nabízel různým knižním domům, nikdo o ně neměl zájem. V šestadevadesátém roce se nám sice podařilo vydat v nakladatelství *Thyrsos* Štyrského texty, ale to bylo všechno. Pak najednou přišel Stoilov, že uděláme knížku o Štyrského fotografiích, pak že uděláme reprinty *Erotické revue* a *Emilie* – sešlo se to. Ještě letos na podzim, na závěr, k tomu přibude nové vydání Nezvalova *Sexuálního nokturna* s původními Štyrského ilustracemi. Následujícím cílem je jednak vydání reprezentativní Štyrského monografie, na které pracuji s nakladatelstvím *Argo*, jednak kompletního vydání všech Štyrského textů v jednom svazku. Nedávno jsem našel několik dalších publikovaných statí od Štyrského, jež dosud neobsahuje jeho bibliografie.

Pro Štyrského monografii jste vybral fotografie ze tří cyklů datovaných roky 1934 a 1935 a pět snímků zámku La Coste z roku 1932. Ovšem v textu k monografii píšete, že Štyrský fotografoval už od roku 1920. Co fotil v letech 1920–1932?

Když jsem pracoval na monografii, měl jsem na omezenou dobu možnost vidět většinu Štyrského negativů, které jsou uloženy v pařížské soukromé sbírce a jinak jsou nepřístupné. Štyrský byl roky členem Klubu československých fotoamatérů a nasnímal obsáhlou škálu témat: dokumentární snímky, portréty spisovatelů a herců, krajinky – jenže nepovažoval je za umění. Stejně tak fotografie La Coste jsou pouze ilustrací k Štyrského prozaickému textu, který o zámku sepsal a který prvně vyšel v *Rozpravách Aventina*. Až v roce 1933 se to převrátilo a Štyrský začal tvořit. Ten zlom je jasně patrný.

Zveřejnil Štyrský některé ze svých fotografií pořízených před rokem 1933?

Za svého života vystavil pouze tři cykly – *Muž s klapkami na očích, Žabí muž* a *Pařížské odpoledne* a několik snímků v rámci výstav fotoamatérského klubu na přelomu 20. a 30. let. Štyrský chápal fotografickou činnost jako systematickou záležitost: měl nápad a na toto téma nafotil cyklus. Ovšem poskládat ty cykly po letech znovu dohromady dalo pořádnou práci. Loni vydaná kniha Jindřicha Heislera do toho vnesla ještě větší zmatek, protože pro Heislerovu sbírku *Na jehlách těchto dní* z roku 1941 oba autoři vybírali ilustrační fotografie ze všech cyklů. Řídil jsem se tedy razítky na zadních stranách originálů, kde byly datace a tudíž se dalo určit, v jakém roce byl který cyklus vystaven.

Fotografoval Štyrský i po roce 1935?

O tom mnoho nevím, nepodařilo se mi to doložit. Ale cyklus *Pařížské odpoledne* zůstal s velkou pravděpodobností nedokončený. Když Nezval píše v *Ulici Gît le Cœur* o pobytu československých surrealistů v Paříži v pětatřicátém roce, zmiňuje, že Štyrský tehdy těžce onemocněl. Rekonvalescence trvala skoro rok. Štyrský se ovšem fotografii věnoval stejně programově jako třeba koláží: udělal několik cyklů a věc pak nechal být.

Štyrský se věnoval malbě, kresbě, kolážím, psal poezii, prózu, přispíval jako publicista do novin. Začal s fotografií proto, že mu jiné médium nepostačovalo?

Surrealisté měli termín surrealistická experimentace a ten se snažili maximálně naplňovat. Ovšem podíváme-li se na rané Štyrského obrazové básně, ve kterých pracoval s tištěnou žurnalistickou fotografií, a na surrealistické fotografie z poloviny 30. let, je zřejmé, že Štyrský přehodnotil svoji vnitřní tematiku, přestože námět zůstal shodný. Když na Bazaru moderního umění v roce 1923 někdo vystavil figuru manekýna, o deset dvanáct let později byla surrealisty vnímaná úplně jinak.

Řadu Štyrského fotografií, ale i obrazů pojmenoval Vítězslav Nezval. Je v Štyrského fotografickém díle čitelný vliv Nezvalovy poetiky?

Byli si intuitivně velmi blízcí. Společně hledali korespondenci mezi slovem a výtvarným projevem, mezi jednotlivými básnickými motivy a fotografiemi. Už v roce 1924 Štyrský dělal obálku k Nezvalově *Pantomimě* a od konce 20. let až do rozkolu v surrealistické skupině v roce 1938 velmi těsně spolupracovali. Jejich přátelství nikterak nepoznamenala ani Štyrského polemika, shrnovaná dnes pod název *Generace na dvou židlích*, kterou se v roce 1929 rozešel v podstatě s celou avantgardou. V následujících letech Štyrský s Nezvalem připravili dva svazky Rimbauda – Štyrský napsal životopis, Nezval přeložil básně – a začali s *Edicí 69*. Jako první vyšlo v roce 1931 Nezvalovo *Sexuální nokturno*, doprovázené Štyrského kolážemi. Společně také chystali knihu, v níž by se prolínalo slovo s obrazem. Nakonec nevyšla – proč, to nevím –, ale k myšlence se Štyrský vrátil v roce 1941, kdy s Heislerem připravili sbírku *Na jehlách těchto dní*. Jak blízké si byly Nezvalovy a Štyrského tematické zájmy, ukazuje například jejich společná fascinace protézami, umělými údy a figurínami, jež Štyrský fotografoval a Nezval se jimi zabýval v románě *Pan Marat*, pocházejícím přibližně ze stejné doby.

Byl Štyrský v době úzké spolupráce s Nezvalem více přimknutý k němu než k Toyen?

Štyrský měl cit pro slovo. Psal studie, poezii, rok přispíval do *Literárního kurýra Odeonu*, vedl vášnivé a názorově ostře vyhraněné polemiky. V tom měl k Nezvalovi nepochybně blíž, Toyen nikdy nepsala.

Vraťme se k Štyrskému-fotografovi. V monografii píšete, že Štyrský kritizoval a dokonce „vylučoval ze surrealismu" experiment, za kterým stál kupříkladu Man Ray a – dokud pod vlivem Štyrského neobrátil – i Nezval. Proč?

Štyrský byl názoru, že už samotný záběr je dostatečně experimentální: objevený motiv má sám sílu promlouvat. Považoval za nutné hledat konkrétní iracionalitu přímo v realitě. Experiment není práce s vývojkou, dvojexpozicí nebo se zvětšovacím přístrojem. Nejde o materializaci experimentu, ale o mentální experiment, jehož podstata je v intelektuálním potenciálu fotografa. Tyto dvě linie se v surrealistické fotografii táhnou dodnes. Ovšem zatímco Štyrský programově hovořil o surrealistické fotografii, francouzští fotografové sdružení kolem André Bretona – Kértesz, Brassai, Boiffard – se za programově surrealistické nepovažovali. A co se týče Mana Raye, uznávali pouze jeho rané fotogramy, které navíc později již měli za překonané. A objevili Atgeta – ten se stal pro surrealismus velmi důležitým.

Byla Štyrského nechuť k experimentu ovlivněna tím, že jeho dílo je do značné míry autobiografické a on nechtěl zkreslovat?

Štyrského dílo je autobiografické, tato linie má u něj centrální význam. Ale zároveň nevíme, zdali si sem tam něco nevyfabuloval. Můžeme sice číst Štyrského texty, Nezvalovy paměti, ale není žádná evidence z druhého zdroje. Je velmi těžké dobrat se skutečné pravdy, všechno je v uvozovkách. Štyrský má kresbu, ve které se láme oko – to je Štyrský: můžeme na něj pohlížet z různých úhlů a on se mění, ale zároveň v každém okamžiku promlouvá sám za sebe. Existuje nespočet textů, které tvrdí, že Emilie je Štyrského nevlastní sestra Marie: já se to snažím relativizovat, neříkám, že by to tak nemělo být, ale že je třeba brát v potaz i jiná hlediska.

Mohla být Emilií Toyen? Občanským jménem byla také Marie.

Těch Marií bylo víc: Nezval měl Marion – kdo to byl, to můžeme také jen tušit, Štyrských služebná se rovněž jmenovala Marie. Jsme opět v rovině nedoložitelných faktů, nicméně diskurz nad nimi můžeme vést jakýmkoli směrem: na jedné straně jsou sporné a sporé dokumenty, na druhé teoretická metareflexe, která má zcela jiný záměr. Asi takový, jaký sehrál hrdina pojmenovaný William Blake v Jarmuschově filmu *Mrtvý muž*.

Cyklus koláží Emilie přichází ke mně ve snu vyšel jako závěrečný, šestý svazek Edice 69 a za Štyrského života nebyl nikdy vystavený. Co se s ním stalo po autorově smrti?

To se nepodařilo zjistit. Vím jen to, že v roce 1994 se cyklus objevil ve Francii. Marcel Fleiss z Galerie 1900–2000 jej koupil během výstavy kreseb z *Erotické revue*, které sehnal někde ve Spojených státech. Možná *Emilii* vyvezla v sedmačtyřicátém roce Toyen, když s Heislerem – a s většinou Štyrského díla – odcházeli z Československa. Poprvé vystavila původní koláže k *Emilii* newyorská Ubu Gallery, pro niž je získal její spoluzakladatel a spolumajitel Adam Boxer, mj. dnes jeden z nejlepších soukromých podniků, zabývajících se prezentací méně známých center středoevropské a východoevropské avantgardy. Ostatně výstava fotografií Jindřicha Štyrského zde již proběhla před mnoha lety.

Tři roky před Emilií Štyrský začal vydávat Erotickou revui. První číslo sborníku vyšlo nedlouho potom, co československá cenzura vydatně proškrtala Teigův a Hořejšího překlad Lautréamontova Maldorora. Dalo by se zahájení edice Erotické revue brát jako Štyrského gesto odporu proti cenzuře?

Pozor – Štyrský měl *Erotickou revui* cenzorsky schválenou! Cenzura se ve 20. a 30. letech zaměřovala v dobových časopisech na dvě složky: na politické záležitosti, které stály v popředí jejího zájmu, což později postihlo třeba Demlovo *Zapomenuté světlo*, a na sexuální narážky. Když vyšel *Maldoror*, cenzura začernila šest míst. Ale tahle knížka se prodávala veřejně. V momentě, kdy Štyrský prodával knihu sám nebo ji rozesílal předplatitelům, cenzura nic nenamítala. Samozřejmě že kdyby ji dal do knihkupectví, došlo by nejspíše k zabavení knih.

Proč tedy Štyrský tak naráz zaměřil svoji uměleckou pozornost směrem k erotice?

Některé důvody můžeme hledat v jeho vnitřním životě, ale jsou tu i vnější příčiny. Od konce 20. let pronikal do Československa jak vliv francouzských surrealistů, tak i okruhů, o něž se zajímali. Vyšly erotické knihy Batailleho, Péreta s ilustracemi Tanguyho, Aragona s ilustracemi Massona, znovu začal být vydáván de Sade. Štyrského erotická literatura přirozeně přitahovala. I když ani v tomto případě neexistuje žádný doklad, kde by výslovně stálo, že vydávání *Erotické revue* zahájil z toho a toho důvodu. Navíc je potřeba rozlišovat dvě věci, které bývají často směšovány: *Edici 69*, která byla vysoce exkluzivní a umělecky ambiciózní záležitostí, a *Erotickou revue* určenou nejširšímu publiku. Tři z šesti svazků *Edice 69* ilustroval sám Štyrský – Nezvalovo *Sexuální nokturno*, Halasovu sbírku *Thyrsos* a svoji *Emilii*, dva ilustrovala Toyen a jeden František Bidlo. *Erotickou revui* Štyrský editoval, ovšem jediným pojítkem v tomto případě byla erotika, jinak šlo o velmi širokou a do všech stran otevřenou mezigenerační záležitost. Revue měla také mnohem vyšší náklad než svazky z *Edice 69*.

Odkud Štyrský čerpal příspěvky pro revue? Vždyť tam se objevují texty takřka ze všech kulturních epoch a zemí.

On sám měl velkou knihovnu erotické literatury, další věci sháněl ze zahraničí – kontakty měl svoje a přes Nezvala především s Paříží, mnozí překladatelé a básníci se ozývali sami. Myslím, že revue vznikala u kavárenského stolu, kde se poskládaly příspěvky a za pár dní se kniha nesla do tiskárny. Tím nechci nikterak snižovat její úroveň, rozhodně přežily příspěvky Nezvala, Halase, Brouka, ilustrace Toyen a překlad diskuze francouzských surrealistů o erotice, který vyšel v prvním svazku.

Ve třiatřicátém roce Štyrský s revue skončil. Jeho další tvorba – na rozdíl třeba od Toyen – už není nikdy tak eroticky vypjatá jako v letech 1930–1933. Proč?

Jednoduše řečeno: vyčerpal téma. Navíc roky 1930–1933 znamenají pro Štyrského, ale i řadu jiných avantgardistů ob-

dobí hledání nového výrazu. Teigův poetistický Devětsil skončil rokem 1929 a Skupina surrealistů v Československu vznikla až 1934.

Proč taková proluka? Vždyť Štyrský s Toyen bezpochyby dobře znali francouzský surrealismus už v polovině 20. let, kdy tři roky pobývali v Paříži. Stejně tak Nezval je ve své poezii neklamně surrealistický už na přelomu 20. a 30. let, kdy byl v kontaktu s Éluardem, Bretonem a dalšími.

Nezapomínejme, že artificielismus se vůči surrealismu a rovněž vůči abstrakci dlouhé roky vymezoval. Štyrský a Toyen nechtěli přijmout klasickou cestu od postkubismu a neoprimitivismu k jednomu z těchto směrů, jak bylo běžné ve Francii. Ale máte pravdu, bylo by naprosto logické, kdyby Skupina československých surrealistů vznikla hned v roce 1929. Rok 1934 je až pozdní odpověď na rozpad Devětsilu a reakce na nutnost vytvořit skupinovou platformu. Protože umění už od dob před válkou stálo výhradně na skupinách.

V roce 1938 Nezval ze surrealistické skupiny odešel. Jak se k tomu Štyrský postavil?

Štyrský Nezvala velmi ostře napadl – ostatně jak měl ve zvyku. Během války, kdy se celá československá avantgarda soustředila kolem Burianova „Déčka“, protože už nic jiného neměli, inscenovali Nezvalovu *Manon Lescaut*. A protože Štyrského tehdejší milenka Marie Burešová tam hrála jednu z rolí, Štyrský se s Nezvalem znovu potkal. Nezval kolem něho kroužil, strašně rád by se vrátil, jenže Štyrský byl tehdy už velmi odtažitý a k obnovení bývalého neobvykle silného přátelství s „hochem z Biskoupek“ již nedošlo. Oproti tomu Nezval lpěl na každé, byť jen letmé informaci o Štyrském. Když se v roce 1942 dozvěděl, že Štyrský umírá, sestavil si jeho astrologický horoskop a přesně určil datum jeho smrti. Co si skutečně tehdy Štyrský o Nezvalovi myslel, vtělil do nesoustavných zápisků, které jsem zveřejnil v jeho výboru *Každý z nás stopuje svoji ropuchu.*

Připravil RADIM KOPÁČ

Erotická produkce Torstu

V druhé polovině letošního roku nakladatelství *Torst* obohatilo sbírky milovníků erotické literatury hned několikrát: nejprve vydáním reprintu **Jindřicha Štyrského Emilie přichází ke mně ve snu** a posléze v opačném sledu **Erotické revue** (míněno tím ročník III., II. a I.), rovněž v autentické původní podobě.

Jestliže můj úvod vyznívá jako lehký úsměv, není tomu tak zcela, ediční počin má totiž mnoho rozměrů a není možné jej chápat tak zcela jednoznačně jako u jiných knih a jiných žánrů. Erotická produkce *Torstu* vydává především svědectví o myšlení a postojích tvůrců předválečné avantgardy a teprve v následném významu si drží význam slovesný a literární.

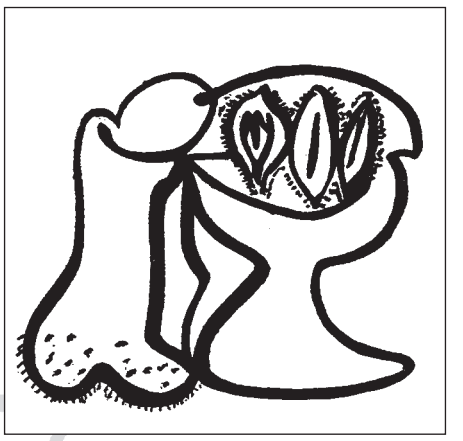
Chtěl bych zpřesnit, že tato úvaha se týká daleko více právě Erotické revue než Štyrského textu.

Tři svazky vycházely v letech 1930 až 1933, I. ve čtyřech svazcích, II. a III. jako ročenka, nákladem limitovaným v maximálním rozsahu 250 kusů jako ryze soukromý, neprodejný a „nešiřitelný“ tisk.

Třebaže omezující výraz „nešiřitelný“ je nutno brát s jistou rezervou a oprávněně je nutné pochybovat o tom, že žádný ze subskribentů jej opravdu nikomu nepůjčil ani k letmému nahlédnutí, přec jenom dosah do širší veřejnosti byl skutečně nulový a okruh znalců Erotické revue se zužoval víceméně pouze na přispěvatele a tvůrce, rekrutující se hlavně z členů Surrealistické skupiny, respektive i vytvářející jistou bázi, kolem níž tato skupina krystalizovala. Abychom si učinili hrubou představu, oč jde, je potřeba nastínit obsah tohoto krátkodobě žijícího periodika. Nenapadá mne výstižnějšího výrazu než *koktejl.* Vydavatel – totiž i v tiráži uváděný Jindřich Štyrský – skutečně zužitkoval při mixování tohoto nápoje (který asi měl být v konečné fázi opojný) vše, co se dalo. Není možné vypočíst do detailu veškeré ingredience, ale na přibližně 390 celkově vydaných paginách nalezla své místo jak literatura, tak umění výtvarné. Práce domácí (často speciálně vytvářené právě pro revui – jinde je ostatně ve své době ani tisknout možné nebylo) i světové. Průřezy celými staletími, nejrůznějšími kulturami, ať už známými (antika, renesance, manýrismus), či exoticky neznámými a v tomto případě jde i o počiny objevné a novátorské (práce orientální, tichomořské). Literatura odborná (studie Bohuslava Brouka), útvary stojící na pomezích žánrů (milostné návody, právnické studie, církevně-právní rozbory, vyšetřovací zápisy, seznam bordelů pařížských, lidový slovník erotický). Ve výtvarném doprovodu pak ilustrace, volné kresby, reprodukce starých basreliéfů, japonské dřevoryty, lidové kresby. Na jedné straně se zdůrazňuje, že to vše byl počin novátorský, reakce na měšťanskou kulturu, sex a erotiku tabuizující, kriminalizující nebo minimálně se tvářící, že neexistuje, na druhé straně právě náplň Erotické revue toto tvrzení vyvrací důkazním materiálem, svědčícím o opaku: o dávnověké přítomnosti této tematiky v celé lidské kultuře, které snad určitá údobí výrazněji nepřála a pedantněji se snažila o její zákaz. Právě ono mapování a souhrnný důkaz o přítomnosti této tematiky v kontextu společenského vývoje je nejpregnantnější odpovědí prvorepublikové cenzuře. Existenci Erotické revue lze chápat možná i jako důkaz demokratizace české společnosti v třicátých letech, následně přervané pozdějšími událostmi. Tuhá cenzura této oblasti trvala vlastně až donedávna a je možné, že v záplavě dnešních, vysloveně pornografických titulů si už ani její nedávnou přítomnost neuvědomujeme.

Jaký je tedy *koktejl* dnes? Jeho nejvýraznější chuť bude zřejmě dokumentární, opravdu literárněhistorická. Je rozhodně zajímavý. Pootevírá nám průhledy do soukromí mnoha našich klasiků, umožňuje nám pochopit jejich ostatní produkci v trochu širším kontextu, díky šifrám i badatelsky, detektivně, s jistou mírou hravosti a dobrodružství. V mnoha příspěvcích je humorný, ať už sám o sobě, nebo díky časovému odstupu. Někde září čirou naivitou. Občas se téměř dotýká lascivní vulgárnosti, ale nikde nepřekračuje dobrou míru vkusu. Dokazuje, že sexualita je důležitou a integrální složkou každé bytosti a míra variací je nepřeberně bohatá tak, že leckde nastoluje otázku normálnosti, respektive nenormálnosti a začíná už běžet na hraně zkoumání, do něhož se zapojují obory medicínské. Osobně se mi jeví, že v kompozici Erotické revue jako by doznívalo ještě duch poetismu se svou hravostí a nebyl zde dostatečně zdůrazněn i tragický rozměr sexu – který se *možná* v jistém smyslu dotýká samotné podstaty lidské existence, ohraničené nejen narozením jako počátkem, ale také jeho koncem – smrtí. Může to být pochopitelně velmi subjektivní náhled, ale ve smrti je té nevyslovené sexuality až *hrůza!*

Emilie přichází ke mně ve snu má k tomuto rozměru mnohem a mnohem blíže. Kratický text, definovatelný nejspíše jako báseň v próze, čítá pouhé čtyři a půl strany, je obtížně vysvětlitelný, naplněný až deviantním tajemstvím, které je možné uchopovat v různých časových rovinách odlišně a také různě při různé resorpci textu a rozličnou momentální koherencí s textem. Zpětný ponor autora proti toku času nejrozsáhleji ulpívá v nejistém a zmatečním období puberty, jeho prameny však vedou přes dětskou sexualitu až kamsi do prenatálna, do matčina utera, do kosmogenního prázdna, do chámnatých mlhovin *možností.* Jindřich Štyrský text rozhojnil o výklad a současnou dezinterpretaci i výtvarným doprovodem desíti koláží. Do *Torstem* vydané knížky je organicky včleněn nejen původní doslov Bohuslava Brouka, ale i další, současný doslov Karla Srpa.



LL, kresba, 1932

Můžeme-li se usmívat nad Erotickou revuí, pak Štyrský úsměv rozhodně nevzbuzuje a jeho Emilie se čte s odstupem času jako dílo nebývalé literární hodnoty, zdaleka nejde o sběratelskou libůstku v knihovničkách, ale dílo nesmírně živé, přinášející zneklidnění i pro jisté a vědoucí.

JIŘÍ STANĚK

Výloha, ve které se svět odehrává

Nad monografií Štyrského-fotografa

Rok 2001 je – alespoň v uměleckých kruzích – beze sporu rokem Jindřicha Štyrského. Nekoná se sice žádné výročí, Štyrský se narodil 1899 a zemřel 1942, ani celoživotní retrospektiva, tu Galerie hlavního města Prahy (GHMP) plánuje na příští rok. Nicméně letos se objevily na knihkupeckých pultech jednak reprinty tří ročníků *Erotické revue*, kterou Štyrský redigoval a vydával v letech 1930–1933 jako „přísně soukromý tisk“ určený výhradně přátelům a „subskribentům z řad sběratelů“, jednak legendární Štyrského surrealistický majstrštyk *Emilie přichází ke mně ve snu*, kde se Éros a Thanatos tentokrát prolínají – na rozdíl od prvního černobílého vydání z roku 1933 – v originálních barvách. K tomu historik umění a kurátor GHMP Karel Srp, který je rovněž autorem obsáhlých doslovů k předchozím titulům, připravil jako čtvrtý svazek torstovské edice *FotoTorst* monografii Štyrského-fotografa.

Jindřich Štyrský, fotografie z cyklu „Muž s klapkami na očích“, 1934

Pečlivě vypravenou a graficky přitažlivou knihu otevírá Srpův text, který je nejen vyčerpávající analýzou Štyrského nekompromisního až dogmatického, byť vždy amatérského přístupu k médiu fotografie, ale zároveň zeširoka nastiňuje kulturní klima meziválečné české avantgardy: počínaje presurrealistickým artificielismem a poetismem, přes jedenadvacátý březen 1934, kdy byla ustavena Skupina surrealistů v ČSR, a rozkol, který následoval o čtyři roky později, až po první válečné roky.

Bezpochyby zaujme, že i Srpova metoda psaní je do jisté míry surrealistická: textovou linearitu střídají asociace a monografie se občas mění v přeludné bludiště, v němž čtenář naráží dvakrát na tatáž fakta i závěry nebo v horším případě docela ztrácí nit. Většinou ovšem Srp vyjevuje strhující detaily: „*Toužím po mluvící panně s ortopedickým lýtkem,*“ cituje Srp z Nezvalovy sbírky Zpáteční lístek z roku 1933 a sám pokračuje: „*Před výlohou s ortopedickým lýtkem vyfotografoval Štyrský Toyen.*“ Jinde Srp upozorňuje třeba na fakt, že řadu titulů pro Štyrského fotografie a rovněž obrazy vymyslel Nezval, se kterým Štyrský dokonce plánoval vydání publikace, v níž by se slovo prolínalo s obrazem. Dnes víme, že Štyrskému se tento plán podařilo realizovat až s Jindřichem Heislerem v knize *Na jehlách těchto dní* (1941).

Podle rázného Jana H. Vitvara z *MF Dnes* (30. 7. 2001) by Srpova „*studie všímající si i toho nejtitěrnějšího detailu*“ stála za „*psychoanalytický rozbor*“, podle našeho soudu jde o pozoruhodnou autorovu empatii, schopnost rozbouřit čtenářovu imaginaci a tím jej „otevřít“ následujícímu Štyrského fotografickému dílu, respektive jeho poetice jako takové – ať již navenek má formu obrazu, koláže, básně, eseje, novinového článku nebo právě fotografie. Pro monografii bylo vybráno sedmadevadesát snímků datovaných roky 1932 (tehdy vznikly fotografie ruin zámku La Coste, někdejšího sídla markýze de Sade), 1934, kdy dozrávala podoba stěžejních Štyrského cyklů *Muž s klapkami na očích* a *Žabí muž*, které autor představil na první výstavě československých surrealistů o rok později, a konečně 1935, ze kterého pochází nedokončený cyklus *Pařížské odpoledne*. Ovšem nemylme se: přestože Štyrský se v avantgardních kruzích uvedl jako fotograf až v polovině 30. let, fotografii se věnoval už od roku 1920, a pravděpodobně i po roce 1935. O tom však Srpova monografie – žel – mlčí.

Přikloníme-li se k běžné interpretaci *Emilie přichází ke mně ve snu* (kterou ovšem Srp relativizuje), je třeba nazírat celé dílo Jindřicha Štyrského prizmatem předčasné smrti jeho nevlastní sestry Marie (zemřela, když mu bylo šest). K ní, na rozdíl od bigotně katolické matky a despotického otce, Štyrský vztahoval veškeré své dětské toužení. Když „předmět touhy“ zmizel a s ním i jeho tajemství, toužení se proměnilo v melancholii, která s sebou přinášela už jen pocity úzkosti a tísně. Umění – a nezáleží na tom, jestli fotografie, malba nebo poezie, neboť v tomto případě jde o spojité nádoby – se stalo Štyrskému terapií, „*stal se psychoanalytikem, studujícím se prostřednictvím vlastních fotografií*“, píše Srp v monografii a pokračuje: „*Zdá se, že spíše vybraný předmět pozoruje jej, že si sám přivolává objektiv fotoaparátu, že Štyrského pohled se stává onou výlohou, ve které se svět odehrává, že tuto výlohu nosí autor v sobě.*“

Černobílé fotografie Jindřicha Štyrského vznikaly převážně v českých pohraničních vesnicích, jen sporadicky v Praze. Většinou variují tři základní motivy – zmíněné výlohy, skrývající ve své hloubi křečovitou krásu šamponů Elida, protéz či bílých rukaviček „pro hospodyňky k ochraně rukou“, dále jarmarky a poutě a konečně rozmanité funerální rekvizity – a přestože bývají srovnávány s francouzským dokumentaristou Eugène Atgetem, který zachycoval na svých toulkách Paříží podobné scény, jejich vyznění je odlišné. Zatímco Atget „*vyznává každodenní poezii tichého světa, jejž miluje*“, jak napsal Karel Teige, a jeho poetika tak zhruba odpovídá budoucí Skupině 42, Štyrský pojímá realitu opačně: vyzdvihuje krutost a výsměch, zachycuje symboly pomíjení, rozpadu, zániku – tedy atributy ryze surrealistické provenience. „*Celý problém fotografování je v tom,*“ napsal Štyrský v *Českém slovu* v roce 1935, „*být sám předem překvapen při nálezu určitého předmětu a domýšlet tento nález ve smyslu surrealismu.*“ Snad proto Štyrský tolik kritizoval a dokonce à la Breton vylučoval ze surrealismu fotografické experimenty, se kterými ve 20. letech minulého století přicházeli Man Ray, Lászlo Moholy-Nagy nebo Štyrského kolega z Devětsilu Jaroslav Rössler.

Štyrského přístup k fotografii můžeme dnes „číst“ v dílech řady mladších autorů – Miroslava Háka, Emily Medkové, Jiřího Severa či Aloise Nožičky – a je stále více zřejmé, že s postupujícími roky ony fotografie „výloh, ve kterých se svět odehrává“ jen získávají na intenzitě: bizarnost témat, která surrealistický vizionář Štyrský před nějakými pětašedesáti lety vyhledával, dnes notnou měrou umocňuje právě jejich archaičnost.

RADIM KOPÁČ

[4] Veselý švihák uvádí...

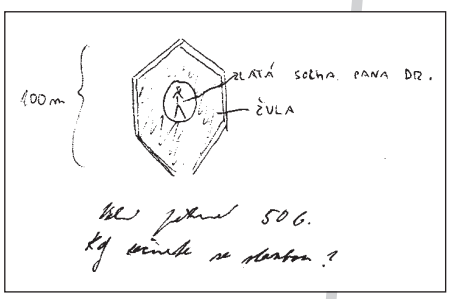
„Car nám zasolil – i my mu zasolíme!“

HRUDA, LEO – olomoucký básník dělnického původu, autor rafinovaně pokleslých básní a balad. Za svého života (1932–1988) nepublikoval, satisfakce se dočkal až in memoriam v časopise *Aluze*, který r. 1999 přinesl blok jeho veršů a krátký medailon. Olomoucký enfant terrible, jenž si denní dřinu u soustruhu kompenzoval barovým bouřliváctvím, se ke svému dílu choval macešsky. Jen shodou šťastných náhod se z Hrudovy pozůstalosti podařilo zachránit alespoň torzo: pětici básnických svazečků (mj. sbírky *Na mém lampionu už nezáleží, Pod dlažbou je jiná dlažba, Posunuj*), nezvalovsky pojatou skladbu *Burison* a erbenovskou *Svatební košili* se značně necudnou codou brutální erotiky, zachován zůstal též epický cyklus *Srdečná příhoda*, montáž výňatků z kremačního řádu a soupisu pohřbených v olomouckém okrese. Samorostlý kumštýř Hruda věděl, jak se *„řeže žíla“*. Vynikal především v umění zkratky; několik veršů dovedl – stejně jako ve fabrice – obrábět tak dlouho, až mu na ponk vypadl dokonalý výrobek třeba ve formě light-žalmu *„Ten náš vagon je plný tragedií / a děti nejvíce trpí. / A jediný rozchod, / který nebolí, / je rozchod kolejí.“* Žal i bál se tu splétají v jeden hořkosladký cop. Ale Hruda uměl ještě víc, dokázal z banality vydloubnout – byť jen tušenou – archetypální substanci: *Zahradník („Zahradník a jeho konev / marně zápasí s magmatem / pod kořínky rybízů“)* či *Stůl („Stůl svýma nohama / tlačí zemi k nekonečnu“)*. A vyložené legrácky? Ty střílel rovnou od boku: *Srpen („Otevřel jsem knihu náhodně, / ležela na záhoně. / Pršelo / a na straně dvacet / mrkev.“)* Pustil-li se Hruda do delší kompozice, pravda, textura vždy nepérovala tak, jak by měla, ale všechny estetické průvěsy byly nakonec přebity nějakým modrým Mauritiem. Týká se to i erotické kamufláže *Svatební košile*. Šajnerovská ouvertura *(„Byla noc, byla hluboká, / zvěř prcala jak divoká, / sténání služek ve chlívě / dávalo rytmus dědině.“)* naladí tuctovou strunu, leč ihned poté básník *„řízne žílu“* zcela kontradiktoricky k originálu. Hrudův umrlý dělá drahoty a umravňuje vilnou milou, načež se celá ekloga stočí v březknou buzeriádu: *„Hoj! Jak se venku zmáhá hluk, / zteplalých hošů mocný pluk.“* Pomluvy, že Hrudovo dílo vzniklo jen jako recese studentů olomoucké univerzity, jsou liché. Zeptejte se starých Olomoučáků, ti na bohémské dryje svého rodáka dodnes vzpomínají.

CHEMICKÉ PÍSEMKY DOKTORA BAUERA – žertovná rezistence několika studentů gymnázia ve Štěpánské ulici v Praze, kteří v letech 1986–89 čelili edukativnímu teroru dr. Viléma Bauera. Asketický pedant a ctitel přestavby neadekvátně přetěžoval v rámci tzv. nového myšlení žáky humanitně zaměřených oborů učivem chemie na vědecké úrovni. Poprvé vešel do třídy se slovy: *„Dobrý den, základem Sörensova vodíkového exponentu je záporně vzatý dekadický logaritmus...“*, příští a všechny další hodiny pak začínal procvičovací písemkou. Jelikož veškeré stížnosti byly marné, švejkovské jádro žáků reagovalo po svém. Nejenže po šíleném chemikovi (nazývaném důsledně *„pan doktor“*) začali požadovat *„více látky“*, ale vytvářeli si a hodnotili vlastní chemické písemky z pilnosti. Brzy se z toho vyklubal pěkný kult: při setkání se zdravili *„Dobrý kumen! – Celý kumen!“* (čili izopropylbenzen, oblíbená chemikova sloučenina), vznikaly chemické písně (*„Pásla fenoly v kyselém prostředí...“*) i kultovní anekdoty *(„Potkají se dva studenti: Nevíš, kde je pan doktor? Nevím!“)* Dnes již možno říct, že mu žáci touto adorační aktivitou postavili pomník podobně jako Alfred Jarry svému kantorovi ve *Skutcích a názorech dr. Faustrolla, patafyzika.*

I když jde v tomto případě o klasický studentský humor, nejméně ve dvou aspektech jej přesahuje – především oním důrazem na zbožštění, u nás hojně pěstovaným (Jan Novák, Plumlovský, Tyrš, Frýba, mjr. Zeman) – a pak dobovými konotacemi. Kult se vyvíjel podle klasického vzorce: božská chemie, matka věd, na piedestalu, mrzké neexaktní obory určeny k likvidaci. Nepřítelem č. 1 se stal humanista, profesor dějepisu dr. Dvořák. Roli relikvie zastaly chemikovy předpotopní brýle. Jeho úchylné výroky (*„Mordy, dudy, Klatovy!“*) byly tesány do pomyslného mramoru. Politické vření konce 80. let dalo vzniknout *„zaprodancům protichemických sil“* a třeba i této otázce z *Velké podzimní písemky č. 12* (na důkaz, že laskavý humor ještě nevymřel): *„Je, myslíš, správné, když nad tabulí visí dr. Husák? Navrhni změny. – Není správné. Změny: Pan doktor.“*

Nyní hrst ukázek z písemných testů, které se dochovaly. Privátní: „*Jak strávíš tento den, který nás dělí od zítřejších chemických praktik s panem doktorem? – Pokusím se jej rozleptat, aby byl kratší.* (*Vy šibale!)*“ Satira: *„Napiš krátký epigram proti Dvořákovi. – Dvořák je prý doktor / ale není doktor / jedině pan doktor / je skutečný doktor! (Mazané. Absolutní rým je jako absolutní chemie!)“* či *„Pan doktor a dějepis / to je pěkný časopis!“* Charita: „*Pořádáme sbírku potravin pro nenasycené sloučeniny. Co vy na to? – Bravo, přispěji také svou troškou do třecí misky!*“ Doplňovačky: *„Doplň přísloví: Mordy – dudy – a) Pardubice, b) Hr. Králové, c) Klatovy.“* či *„Doplň přísloví: Mordy – a) kytary, b) šalmaje, c) dudy – Klatovy.“* Infarktovky: *„Mendělejev byl a) malíř, b) chemik, c) zkurvený, zfetovaný hovado. – Asi špatně vidím. Mohl byste mi, prosím, na to céčko půjčit brýle? (Vy nemáte svoje jako pan doktor?)“* Humor: *„Chemie není jen suché školometství, ale i pěkné žertování. Nakresli vtip o chemii.“* – Roztržené Mendělejevovy tabulky, dole nápis: *„To roztrhl pan doktor!“* Chytáky: *„Na tomto obrázku* [idylický domeček u lesa] *je jedna chyba*, *najdi ji*! *– Bohužel, mně se zdá, že je zde vše v pořádku. (Mordy, dudy, Klatovy! Jste slepý? Na obrázku chybí chemie!)“* Kdo jsi bez viny, hoď pipetou.



Chemický folklor

SIGNÁLY Z VESMÍRU – jedna z řady budovatelských scifáren z 50. a 60. let, jež měly ve své době výhodu předsunutého času; jelikož však jejich budoucnost je dnes naší přítomností, můžeme srovnávat dojmy a pojmy. Nemíníme se ale vysmívat snům o lepším světě a rozhodně jsme daleci nazývat tato díla pejorativy typu *„rudé prdy Jana Drdy“* (Z. Lorenc) či dokonce *„psí blití“* (R. Mičke). K pousmání postačí schematismus prací a zarputile neinformovaný naivismus autorů.

Pokrokové sci-fi opusy podobají se jak vejce vejci: zastihují svět v době beztřídní společnosti a všeobecného míru, kdy zbraně (v jednom případě dokonce i krumpáč) nalézají se už toliko v muzeu. Přesto však ještě tu a tam doutnají imperialistické uhlíky a tak – když se z vesmíru ozvou signály jiné civilizace – vloudí se na palubu průzkumné rakety padouch (rasista, nešika, kazimír), který buď posléze prohlédne, nebo uklouzne v umývárce po mýdle a pohltí jej jícen antihmoty. Toť také jediný dějový vzruch v jinak hladce fungujícím stroji komunismu, kde není pro žádné velké drámo místa. Příjemným koloritem pak bývají vynálezy – kupř. umělé ruce pracující na poli.

V předmluvě románu **Vladimíra Babuly** *Signály z vesmíru* (*Mladá fronta*, 1955), což je jen 1. díl trilogie *Oceánem světelných roků*, píše akademik Obručev: *„Sovětská věda má před sebou ještě ohromné úkoly. Je třeba: prodloužit lidský život průměrně na 150–200 let, zvítězit nad stářím a únavou, naučit se vracet život při předčasné smrti, obdělat mořské dno... Sovětští lidé chtějí zkrátka dlouho žít.“* Ani sám Babula nebyl žádným velkým Nostradamem, přestože zápletku navlékl mazaně. Sovětští vědci na sklonku 20. století oživí zmrzlého člena Amundsenovy výpravy z r. 1928, dají tomuto synovi severu jméno Severson a konfrontují jeho paměť s výdobytky komunismu, který *„ledovce zatlačil až k severnímu pólu“* a Saharu proměnil v *„kvetoucí zahradu“*. Severson procitne v Moskvě a nestačí se divit: *„Slova Marxe, Engelse, Lenina a Stalina se naplnila, imperialismus odešel s jeviště dějin“* a místo něj nastoupily – elektrické silnice, šestiklasá pšenice, vaří se skrz videotelefon, mičurinci vypěstovali *„skvělou dojnici, která je křížencem krávy a soba“*, lidé se přemisťují vrtulníky, které vyrábí *„automatisovaný závod Srp a kladivo“*. Když Severson navštíví rodné Norsko, poučuje ho starousedlík: *„V Moskvě a v Praze... nás prostě kapánek předběhli. Žijí si teď pěkně v komunismu, zatím co my tu máme teprve socialismus. Nijak nám to však nevadí, neboj se, brzy je dohoníme.“* Po zachycení signálů z kosmu se děj rozvine už podle šablonky, netradičně působí jen pokus o milostnou vsuvku: *„Promiňte, rozohnila jsem se jako na schůzi,“* omlouvá se v důvěrné chvilce oživenému polárníkovi česká milenka Alenka.

Pro dokreslení atmosféry zmiňme ještě dva Babulovy kolegy z NDR. Příběh **Lothara Weise** *TAJEMSTVÍ TRANSPLUTA* (*Nakladatelství politické literatury*, 1965) začíná ve chvíli, kdy *„socialistický zájmový kroužek astronomů na našem sovchoze...“* zahlédne cizí kosmickou loď. Setkání s mimozemšťany na jejich domovské planetě potvrdí domněnky úsekového vedoucího Kolji, že Transpluťané žijí ještě ve vykořisťovatelském zřízení a podle zákonů žánru musí zmizet pod klobouky atomových hřibů. Mezihvězdná robinzonáda **Eberhardta del' Antonia** *TITANUS* (*Lidová demokracie*, 1964) zas vyniká v naprosté nedějovosti, o níž se francouzskému novému románu ani nesnilo. Tři sta roků trvající let fotonovou raketou nezachrání ani čínský soudruh Chi Pi-čin, ani agent-narušitel Stafford. Když konečně přistanou na Titanu, ukáže se kupodivu větším problémem než přítomnost *„ultraimperialismu“* svádění soudruhů Titánkami, ačkoli mají místo rukou drápy a účes ve tvaru kosočtverce (!). Ani finální zatýkací formule: *„Hands up, mister Stafford, vaše hra je dohrána!“*, ani dojemný kšaft umírajícího esperantisty Vasila *(„Pozdravujte ode mě lidstvo...“)* neodradily neznámého čtenáře, který děj po celou dobu tužkou glosoval – měl jsem svazek půjčený z knihovny –, od závěrečné doušky: *„Už jsem četl hodně nesmyslů, ale takovou soc. hovadinu opravdu ne.“*

Vrtulníky „Srp a kladivo“ nad Moskvou

VÝPLODY ÚPLNÉHO BLBEČKA (VÚB) – xeroxované separáty příležitostného folkloristy a literáta **Václava Bareše**, které mají v titulu graficky zvýrazněné a propletené iniciály VÚB, což značí *Václav Bareš uvádí...* Pro obsah však byla tiskovina čtenáři překřtěna na *Výplody úplného blbečka*, čemuž se tvůrce bránil dočasným přejmenováním svého zinu na *Ztvrdlý chcanky* (viz anarchistickou *Sračku*), odpor fanoušků jej donutil vrátit se k názvu původnímu. Do záhlaví vetkl Bareš tvůrčí krédo: *„Touto tužkou, tímhle perem / na papír to všechno serem“*. Další výplň *VÚB* skládá se výhradně z delirantních kreací – klozetové nápisy z bohnické léčebny (*„Hnij a zhnij!“*, *„Je to kde?“*, *„Hú hú hú“*), pokusy o parodie pop-písní, insitní poezie, vyhulenosti, pravidelnou rubriku *Durexálie* sytí úryvky z návodů, přidávaných ke kondomům. Občas z tohoto patologického smeťáku vyjukne náznak satiry – báseň *Našim surrealistům* (*„Přišla zpráva z Paříže, / že se pekáč nelíže...“*), jakés takés parodie (*„Senzace: Bestie s citronovou šálou! V dupáku Víti Vávry nalezena dehydratovaná Atka Janoušková...“*, *„Inzerát: Sháním sebranou korespondenci Heideggera s Tinou Pletánkovou. Zn. Zvláště přestřelku o bytí na koresponďáku z Brd“*). Rozhodně se však distancujeme od laciných útoků na tuzemskou duchovní elitu (*„Jako Kohák Erazim / já ti ho tam zarazim!“*, *„Petruška Šustrová vypadá jak žaludský eso.“* aj.) i od primitivní poezie à la *„Diskofilní zvratky / rozkopem jim zadky / Dojdeme pro rohlíci / Dáme si sprajt na vlasy...“* Nad těmito literárními záchvaty chtělo by se čtenáři zvolat spolu s žalmistou Matoušem „*Ach, to přenešťastné namlouvání není nežli samé oklamání...*“ Anebo si přímo od Bareše vypůjčit jeden z bohnických senkruvnových výkřiků: „*Na ty kecy se vyser!*“

Zpracoval
JAN NEJEDLÝ
(nejedlynk@volny.cz)

iniciály

Tvorba nezavedených autorů

Mořic Klein

* * *

celou noc jsem tehdy šel
pro popel

* * *

zdráhám se
i mlčet

když tuším už zemi

v hlubině moře
kudy je ke dnu
a kudy je k nadýchnutí?

ještě několik dní
ještě několik vteřin

a křik
že obeplutí
a ticho
že není

* * *

i do modlitby jsme někdy hnáni
jak za soustem do klece
vyhládlá zvěř
krev krev divoká po tepnách stříká
ode dna zvířená pudem: uvěř
věř

* * *

vatu ženy
žmoulal v ústech Bůh
hlouběji
chomáčky
rasujte
vlka

u huby pěnu
dodělává

* * *

mezi kulisami žen
od dějství k dějství přestavovanými
vyměňovanými
poté co před namalovanou překližkou
si vykřičím hlasivky a otlačím kolena
před spuštěním opony třeba na poslední
chvíli
chci rozeznat tvůj krok

* * *

drobnými
prsy
zvoníš
v kapse
touhy

mezi zuby
zkouším pravost

jsi laciná známost

* * *

před tebou
plakal jsem

a byl
u toho s kamerou

Tarkovskij

* * *

moje krajina
sahá po nebi

uprostřed polí
se kymácejí topoly
jak v závrati

jak nad holí
žebráci

* * *

lavinou sněhu
se obnažuje
hora nebe

lidi z údolí
posmrtný sen

Lucie Balaštíková

Je zem

Trudná je zem;
na jejím palouku
píseň zní.
Kdosi ji zpívá –
krásně, ach tak krásně,
že klekáš na kolena,
a uvnitř, hluboko, velmi hluboko, až tam,
kde bytost se počíná,
nepoznaný, těžký červ
na housličky doprovází.

Cestou na výspu

Ach kde jsi, kde?

Tu sem, tady, jen se prosím neohlížej...

– a ze zatáčky přivrzává
můj dětský kočárek,
houpe se na pérách – nastup si, nastup si...
Váhavý krok – a seshora smích, tisícero
smíchů
za hrdost stvolu, který na květ nemá,
za duši v hříchu,

a kočár couvá, pozpátku mizí
a já zase sám, sám sobě cizí
vracím se
cestičkou k domovu.

Viktorčina

Ušla zima, jaro, léto;
podzim je, svět se klíží, z očí mizí,
běž si –
Klára na to – sednout na jez, držet čas,
a neslyš, ó chuděro, jak si čertman nože
brousí...

Kdo zasedne – již nezvedne
tentýž se.

Prošla baba – utrousila – jsem ji znala,
byla
holka jako růže, začla chřadnout, uvadla.

Tak sečkejte, nespěchejte,
hlavně držet – tam za rohem se to
vaří:
peklo leští zrcadla!

V září

Nebeské klenutí k zemi se níží,
vpletené údy
v šípkovém keři, zraněná
ústa
ozvěna pustá, –

Ach nevím,
nevím, kdo to padá k zemi a
kdo tam v dálce odchází,

a proč to ticho, ticho u hrázi.

Ostružina

Malá černá ostružina –
v každém srdci, v každém jiná.
Plazí se po stráni, zoufalá
odhání: ruce chtivé, vášně divé.

Malá černá ostružina,
pečeť temná – moje, tvoje,
naše vina.
Melisko, Krevnice, která z vás?

Která ví, kdy se plody přetaví?

V šeru podvečera

V šeru podvečera
v sladkém dýmu
choulím se, nedochvělá,
na samorostu od piva
trapně dřímu.

Fajně

Slunce hřálo, nechodilo, –
Usmátým se vlnily
údy, uši, řasy, vlasy,
útlé pasy – bytost celá
odplouvala –
do nebe se zasouvala.

V únoru

Zafoukalo, přestalo.
Zapršelo, uschlo.
Na humnech pusto – jenom pes
netázán, uvázán,
střeží
prázdný lán.

Připravila
BOŽENA SPRÁVCOVÁ

Hard TVAR (79)

Známý knihkupec Vratislav Ebr se rozhodl, že vykoná čin dobromyslný i dobročinný: vydá Český literární kalendář. Na tom nechť v roce 2002 profituje celičké naše písemnictví, zvláště však píšící známí páně Ebra, neb ten svůj kalendář zaplnil jejich životními výročími. A dar svým přátelům náš knihkupec předkládá ke koupi každému „váženému a věrnému příznivci českých knih“ a „milému obdivovateli jejich autorů“.

V tomto kalendáři Ebr pro každý týden kromě dedikace či citace plus obrázku nebo fotografie vybral tři literární tvůrce, kteří mají právě (nedožité) narozeniny. Ke všem připsal cosi jako mikromedailon – a tak tu sousedí třeba Jan Patočka a Jiří Švejnoha, Marie Majerová a Michal Burda, Svatopluk Káš a Z. K. Slabý, zelenou mají tvůrci literatury faktu atp., ovšem dostalo se i na ty, jejichž jména bychom zde nehledali. Místo zdůvodnění svého výběru Ebr pouze konstatoval, že „nahlédl do soukromí některých populárních i méně známých spisovatelů“ a „stalo se tak díky mému letitému shromažďování výstřižků“ a samozřejmě i znalosti literárních slovníků. Vybral prý i to, co „kde a kdy o kom slyšel, či četl“, dále mnoho „zachytil na autogramiádách, klubových besedách, v hospůdkách, dokonce i na hřbitovech“. Zároveň se omluvil všem, kteří se mu do kalendáře nevešli.

Všichni se vejít nemohli a kalendář není slovník, proč však nepřiznat, že jde o opus určený pro potěchu jen těch, co spolu mluví? To je znát zejména ve výběru tzv. současníků: nejsou tu Diviš, Fuks, Hiršal, Hostovský, Juliš, Kliment, Kolář, Linhartová, Mikulášek, V. Neff, Páral, Putík, Sidon, Skácel, Škvorecký, Šotola, Vaculík, Vejvoda, Vokolek, Vyskočil, Zábrana... Zato tu asi přece MUSÍ být Brumovská, Brůna, Devátá, Frais, Frýbort, Galuška, Gottlieb, Gregor, Grym, Hovorka, Koenigsmark, Kostrhun, Laub, Loukotková, Muška, Ouředník, Pechová, Peleška, Plzák, Stieber, Sýs, Štorkán, Švejda, Vaňková aj. Impozantní básnickou generaci Brouska, Gruši, Hanzlíka, Jirouse, Kabeše, Kryla, Stankoviče, Šruta, Topinky, M. Vodičky a Wernische tu zastupuje povýtce jen „křesťanský autor sbírek“ Alois Volkman – a Ebr ho z pilnosti překřtil na „Volkmanna“.

Knihkupci se mají držet svého kopyta. Nedrží-li se, do pera se jim derou chybné tvary jako Insbruck, Iuvenaulis, Štýrský či „textapel“. Holečkovi Naši nečítají dvanáct svazků, jak se zde tvrdí. Jáchym Topol prý „upozornil na sebe prózou Výlet v nádražní hale, Anděl a Sestra“. Eva Kantůrková „proslavila se knihami“. Jan Šmíd „je známý veselými příhodami ze života obchodního cestujícího“. Petr Skarlant „zajímá se o města, zejména o Prahu a Paříž“. A Holan? Čtěme: „Jeho výrazový aparát je natolik výlučný, že se zdá povrchnímu čtenáři nesrozumitelný. Autor však nikdy své city nepředstíral.“

Leč je tady zastoupena i literární kritika (!), a to Štěpánem Vlašínem. Ten podle Ebra „týdně přečte dvě až tři knihy, za které také včetně jídla nejvíce utrácí“ a „je znám také jako autor literárních slovníků“. Tak to ani náhodou: leda jako spolueditor. A „knižní monografie“ o Mrštících, na niž se tu upozorňuje, je brožurkou o moravské obci Diváky. Snad by si Vratislav Ebr měl koupit slovník a pak se omluvit skutečným příznivcům české knihy.

VLADIMÍR NOVOTNÝ

Jindřich Štyrský, fotografie z cyklu „Muž s klapkami na očích“, 1934

Zdeněk Lorenc

AŽ BUDOU NAŠE PRSA JAKO ZEM

nepochopitelný román (úryvky)

In memoriam Federika Garcia Lorky!
Obraz mrtvého malíře, obraz o mrtvém bojovníku. Netušil jsem tehdy na výstavě, kde jsem po prvé tento obraz spatřil, že se mi jednou navrátí v tak pravdivé podobě, hrůzné a vzrušující. Bojovník, který leží mrtev zavalen pískem, v kulatých oblázcích, vyhřezává svou nohou z obrazu, jako by jí kopal. A právě na onom mostě, jenž byl tajuplně černý, že se lidé potáceli nezřetelně v husté černé zdi, vzpomněl jsem si náhle na tento obraz a vzápětí na filmový žurnál, kde jsem viděl pokus amerických vojsk o vylodění u Dieppe. Film pozvolna přejížděl pobřeží, na něž vybíhaly mořské vlny. Po písku byly roztroušeny mrtvoly amerických vojáků. Byly roztroušeny i u zdi, za kterou se kryli. To, co mi řekl tenkráte Štyrského obraz, uviděl jsem jinde, dnes, téměř se stejnými pocity, téměř ve stejné podobě. Těla byla pokroucena a zaryta v písku. Vyzývavě se vykrucovala proti očím. Stejný písek, stejné oblázky, stejný mrtvý. Obraz Štyrského jsem viděl asi před šesti lety. Dnešní film, ve kterém se mi obraz navrátil, jsem spatřil v září 1942.

Podzim se svlékl, aby nahý tancoval na řeřavých odštěpcích masa, aby je sbíral do svých nůší, aby je chtivě okusoval, maje oči bystře vypouleny, pozorné pro nejnepatrnější pohyb.

Řapíky uměleckých staveb se nachýlily v pády. Podlomily se ve zhoubném nedostatku svobody, odumřely s posledním cinkotem roztříštěných zrcadel. Byly několikanásobně polity hořlavinami, několikanásobně znásilněny. Ruku v ruce s oklešťováním života kráčelo oklešťování umění. Tím však hůře pro umění, jehož noetika pramení ze života. Jehož stavba život předchází, jejíž stopy vznikají dříve, než život se vykrádá z bytostí starých, aby žil v nových.

Obrovským snopům moderního umění, velkolepým manifestacím hesel byl vedoucí devisou ŽIVOT. Po zkáze světové války hnal člověka přirozený pud obnovit život, který by nebyl zmrzačen, splnit jeho nejodvážnější přání. V plných nádobách mu podat nápoj poesie, podat mu zázraky světa, vést jej po cestě, jejímž vlastníkem bylo umění. Umění žít. Tím spíše, že zároveň, nedlouho po mírech z roku 1918, vrcholila napjatá situace mezi člověkem zotročovaným a zotročujícím, že požadavek života, zbaveného hnilobného šatu askese a zapovězení, v němž by tepalo srdce, napuštěné elektřinou světla, byl dialektickou konstantou tohoto boje po sociálním osvobození. Duchovní nadstavba bořící myšlenky ukazovala cestu a svět se zachvíval ve spojitých katastrofách duchovních a hospodářských.

Co jest tvůrčím principem, která jest substance uměleckosti, poplatnost života umění a umění životu? Snad zní řečnicky tato otázka, která jest funkční jen potud, pokud chce odpovědět co nejjasněji, aby se vyhnula vysvětlivkám generalisujícího řádu, neboť věci, jejichž hodnota byla nedávno nepochybná a aktuální, dnes změnily svou cenu, jako by odváty dechem, který vznikal v nově se rodících lidech. Která? Tato: L'AMOUR LA POÉSIE; „člověk, který se konečně shodne s realitou", říká Eluard. A s ní jest spojena jiná, přerušovaná cesta k nekonečnému cíli, jejíž funkce, vždy existující, dostává v určitých historických chvílích nejbojovnější šat a objevuje se tím více, jak jest potlačována: LA POÉSIE LA RÉVOLTE!

„Ma poésie ne consistera qu'à attaquer par tous les moyens l'homme, cette bête fauve et le Créateur qui n'a pas dû engendrer une pareille vermine!" napsal Lautréamont.

Jedná-li se o svržení antinomií, svrhněme je bez povzdechnutí a důsledně. Ale nevracejme se. Umění není kanálem, do něhož by kdokoliv mohl vylít přebytek svých páchnoucích slin. Umění není zástěnou, za níž by se mohly krýt špinavé zájmy. Umění se vysmívá kompromisním heslům, umění se vyhýbá šovinistickým snahám, umění zmírá, je-li napadeno nakažlivýma rukama obchodníků. Ani národnost, ani rasa, ani společenské postavení nerozhoduje. Dlouho tomu ještě bude, než se budou touhy umělců přímo přelévat do davů, aby je vedly. Nebude to však v žádném společenském systému pomocí umělých institucí, které by omezovaly umění; pomocí byrokratických společenstev a ministerstev. Umění se vzepře, aby mu byla diktována cesta. Umění se nedá vést uznáním či zneuznáním. Nezbytným zjevem uměleckého vývoje je přírodní antinomie umění stále bořícího, osvětlujícího, poznávajícího. Umění bude vždy životně revoluční. Umělecky revoluční, o čemž nebude rozhodovat žádná porota, žádné předpisy, žádná shromáždění. Umění, bude-li skutečně tím, co tento termín znamená, bude žít i nadále.

Nebude již nikdy hodnot, jež se zrodily v historii minulosti? Hodnoty „věčné, nesmrtelné"? Díváme se s obdivem na staré mistry. Vycházejí z nich charakteristické rysy jiného života, jiných hodnot duchovních. Tyto duchovní hodnoty byly však překročeny. Změnily se ve všech svých rysech. Jejich vyrovnaný úděl zmizel, je tomu na dvě století.

V historii uměleckého vývoje minulého století vznikl revoluční proud, který byl již z mnohé části oceněn. Prokletí básníci, prokletí umělci vůbec, kteří dali modernímu umění nové impulsy. Zda bude někdy vymýcen spor mezi uměleckou skutečností a obecnou realitou? Nikoliv! Umění bude sídlit vždy v horách a lidé se mu zpočátku budou vysmívat. Vždy se bude umění a duchovní nadstavba znovu a znovu, stále vzpurně obracet proti hodnotám dosaženým, byť byly nazývány jako „neměnné". Je to vrozená evolutivní dimense umění, dialektická dimense a nelze předpokládat, že by z kladu vznikal další klad a z něho opět další. Zápor je zde nutný, popření, ať násilné z příčin vnějších či latentní z důvodů vnitřních, je rodivou krví, je katalysátorem, v němž se vybíjejí další údery.

Kdy budou vytvořeny nové dočasné „věčné" hodnoty? Je to možné? Snad tehdy, až se definitivně ustaví společenský řád na základě rovnosti a svobody, jenž bude mít nejen nové sociální a hospodářské podmínky, ale i z toho vyplývající noetiku. Až nebude smíšenin. Až budou noví lidé. Picasso je jen jeden.

Subjektivní vzpoura, dědictví revoltujícího romantismu, jež byla posledním záchvěvem ve společenském vývojovém zmatku, byla možná poslední negací znavené a špinavé lidské myšlenky. Byla negací téměř v každém slova smyslu, posléze umění popřelo samo sebe, majíc na svých rtech nejodvážnější touhu splynout s životem, splynout s člověkem a s každým člověkem. Byly odkryty nové hodnoty vnitřní lidské reality, lidského psychična a s tím zároveň odumírala metafysická experimentace idealistického ražení, vyvrácená z kořenů realitou, hmotou, ovládanou lidskou idejí srdce z masa a krve. Duchovní krise docházela svých konečných důsledků, naprosto se rozžehnávajíc s životní náplní, která byla řídící a neotřesitelná pro člověka středověkého a pro člověka raného novověku. Rozvojem vědy, rozvojem hospodářským, novým rozvojem myšlenky o podstatě a důsledcích lidského poznání vznikla skepse, vyvolaná podrytím víry ve věci, jež byly doposud posvátné.

Rozšířený životní obzor prvního třicetiletí dvacátého století, doba od války světové k velké válce byla v umění charakterisována přímo závislou snahou po psychologickém rozšíření lidských obzorů, odkrýváním nových funkcí lidského vědomí a podvědomí. Psychoanalysa tomu otevřela okna. Tak nekontrolovatelné postřehy prvních poválečných ismů se staly zaměřenou snahou po rozšiřování vjemů o stavy, jež jsou zbaveny naprosté korektury rozumu, snažíce se zachytit nejširší obraz průběhu lidské myšlenky, a to po obou stranách, i vědomé i podvědomé; jejich poesie byla nepopíratelná. Z toho vznikla nová závislost, fakt nového lidského světa, jenž bohatostí svého výrazu odpovídal sevřenému šílenství běžících událostí. Jako by se člověk uchyloval od funkce myšlení k funkci jiné, aby prokázal svůj odpor ke zlořádům jej obklopujícím, k nejvrcholnější negaci bezmocného rozumu, k nejvrcholnějšímu opovržení. Vzniklo tak nové umění, nejen výlučný surrealismus, ale vlastně všechny ostatní umělecké snahy, pokaváde byly skutečně umělecké, jím zasaženy, a které počaly čerpat a používat nové snové symboliky, nových symbolických vazeb, tak říkajíc nových jinotajů, plných zahalenosti, více či méně jasně se odchylujíce od klasického výrazu logicky zaměřené stavby, logicky vymyšleného obrazu, rozumově a priori zdůvodněného.

Zdá se, že to byl nejvrcholnější bojkot lidské myšlenky, a právě ve vrcholném dějinném bodu, kdy vlastně myšlenka neměla po ruce již více žádných argumentů logiky a obrátila se na nové pole poznání, na pole vnitřního duševního proudu lidského individua, nalézajíc tam znovu doklad pro své touhy. Zdá se, že to byl nejčistší výron lidských představ, který však zašel do přílišné samoty ve svém negujícím postoji, do přílišného subjektivismu, vyvolaného potřebou nového kriteria života, jehož hodnota by byla trvalou funkcí.

Pokrok, jenž vyvrátil dogmaticky věčné a pevné hodnoty, přinesl jiné, jež jako by fluktuovaly kolem doposud neznámé, je sjednocující osy. Příklad hmotné vnější nehybnosti a vnitřního dynamického pohybu jest charakteristický. Jako by to byla promíšená struktura odkrytých prvků či výbojů, poznatků, nově navoděných chápání, která čeká na jednotící obrazec, na nově řadící osu.

Umění revoltovalo nejotevřenějším způsobem. Napadáno se všech stran zájmy, jež ohrožovaly jeho zdraví, kroutilo se opět do osamělých míst a tam svobodně spekulovalo. Byla to vyhřezlá větev, která byla touto samotou nesmírně silná a neotřesitelná tím spíše, že dosáhla nových objevů. Odkrylo nového člověka, odtáhlo závoj, který zahaloval lidské nitro, jež bylo doposud neosvětleným sklepením. Nikdy nebude možno určité jeho nálezy zahladit.

Podkladem tohoto umění se stala nová symbolika. V podstatném smyslu to byla nová symbolická náplň obrazů a metafor, jež byly oproti tradicionelnímu smyslu jinak chápány, nemajíce kýčovitý plášť alegorií, ale jež byly zcela nové, odkryté zároveň s novým obsahem. Tato symbolika se stala výrazem, byť i v mnohých dílech zprvu neviditelným, lépe řečeno, těžko odkrytelným pro zdánlivou nesourodost a vzdálenost obrazů či jednotlivých podřazených témat. Stala se primérním faktem jako básnický obraz, určený ne k tomu, aby byly odkrývány prameny jeho zrodu, ale k tomu, aby latentně působil, vytvářeje onu atmosféru nadreality, které se dosahovalo tímto konkretním dosahováním reality.

Zdá se však, jako by tento nový liják vznikl pouze v jedné síle, jako by se stal fádní, jako by počínal postrádat vzrušené novoty a objevy. Jako by pro další stavby nebylo syrového a připraveného zdiva. Ono dřívější jest podemleto tím slovem „vyváté", jež padlo v jedné rozmluvě z jiných úst. Jako by žhavost této symboliky vychladla, jako by na ni padla krise, způsobená určitou nemohoucností výrazu, vyslovení. KRISE SYMBOLU? Ruce umělců se dotkly historicky hladké stěny, kterou budou musit znovu a znovu formovat, aby dosáhly subjektivně obecnějšího stavu vřelosti. Zdá se, že umění opouští funkci spekulace, vzdálené vnějšího dění, že hyne, žijíc pouze ve své vlastní vnitřní latentní vývojové revolučnosti, neboť tento vnitřní život nutně zaniká, nemá-li, opět latentní, vnější aplikaci, vnější odraz.

Zdá se, jako by funkce umění se měnila, majíc co nejžhavější a nejaktuálnější sociologický, v jistém slova smyslu politický význam. Jako by byla bezmocná tam, kde se dříve vyžívala v nejvrcholnější formě, častokráte krátce dobové, snažíc se co nejvíce doslova vyjíst života, zachytit jeho vzmach, jeho náplň. A od této náplně, od jejích nejprimitivnějších požadavků bylo odříznuto, bylo potlačeno tím, že byly potlačeny jednotlivé prvky života, sublimované heslem LA POÉSIE – LA VIE – L'AMOUR – LA VIE – LA POÉSIE – L'AMOUR. Obsah života, obsah vyžití byl zničen. Nastalo nejpřímější ohrožení života samého. Za cenu nové budovy. Tím i funkce umění změnila svůj charakter, nesměřuje již k nejširšímu uchopení života, ale stává se funkčně bojovnou pro udržení života a pro novou stavbu. LA POÉSIE LA RÉVOLTE! Funkce obsahovosti nejširšího plánu za předpokladu, že vlastní nádoba života jest ohrožena, mění se ve funkci bojovnou, neboť toto ohrožení nastalo. Je to jen přesunutí zbraní.

Staré umění samočinně zmírá a nové se rodí. Předpisy starých nezarazí zrod nového. A funkce a pravdivost nového se posléze sama projeví.

Stávalo se mi často v posledních dnech, že když jsem napsal nějaký text, přesně řečeno nějakou báseň, byl jsem jí nespokojen, ačkoliv jsem se s největším přesvědčením, ostatně správným, oddával tomu, co bych nazval pseudoautomatismus. Totiž záznam při určitém zaměření, kdy z nějakého impulsu vzniká napětí, jež je možno slovně či výtvarně zaznamenat. Tyto textové záznamy mne neuspokojovaly po jedné stránce: dostával jsem strach, že se začnu opakovat, ačkoliv byly nejčistším výrazem toho, co jsem cítil. A přeci přečteny, neodpovídaly tomu, co měly říci, jako by je spínal a omezoval neviditelný provázek, jako by plynuly neustále z jednoho koryta, kolem něhož je zabraňující stěna, jako by jen jedna tepna chrlila svou krev. Tím spíše, že jsem nepsal, odhodlán snad jen k pouhému automatismu, ale že jsem se vždy dával vést určitou linií, určitým impulsem, určitým zaměřením či snahou, abych na jejich popud „vybral" ze sebe to, co toužilo proniknout na povrch. Cítil jsem totiž, že není možné bez veškerých okolků opustit tryskající fontánu potlačených představ, tyto nevyčerpatelné básnické skrýše a prostě se navrátit k tomu, co bych nazval klasickým vyjadřováním, klasickým vymýšlením obrazů. Ne, zde vznikl již příkop, přes který nelze ustoupit. A na druhé straně, opakuji, něčeho se mi nedostávalo v tom, co jsem zaznamenal, cítil jsem neustálou zábranu či nedostatek, cítil jsem, že pramenící vzruchy jsou jen jednostranně zaměřeny, že jsou nepochopitelně zavalující, že přinášejí spolu mnoho věcí, jež jsou jen přítěžkem. Zdálo se mi, že

více říkají minulé a známé, že ještě nenalezly vodivý dotek pro věci přítomné.

Snažil jsem se odkrýt podstatu onoho neuspokojení, když jsem četl své texty určitou dobu po napsání, a nalézal jsem, že onen proud, v podstatě velmi čistý, se opakuje, zaměřen do krajin minulosti. Že bude takto stále nesdělitelný, že se dostal do koryta, které již marně vymílá. Chtěl bych prokázat a ověřit si, co a jakým způsobem se udrželo z moderního umění jako životné, co lze ještě v jeho poslední formě uplatňovat i za současných dnů, a to dříve, než vytryskne proud jiný, abych tím jasněji viděl, dnes již v odtemňujícím se světle, dosažené hodnoty nebo znehodnocující nedávné minulosti. Zdá se, že krise symbolu jest charakteristickým znakem současného umění, ať oficielního či podzemního. Symbol, který jest neúnosný, protože nemá vnitřní náplň, jeho realita, kdysi tak přesvědčivá, je dneska nejsoucí. Jako by mu scházela plastika dnešního života. Symbol, jenž má básnickou únosnost, jenž však nemá přesvědčivost a dobový rytmus.

Jest monotonní, i když mnohdy velmi odvážný, ale bez dalšího nového impulsu, nemá opory, definitivního rodného závoje, definitivního aktualisujícího nánosu, je doposud v potlačeném postoji, na ústupu.

Pokoušel jsem se pak o jiný záznam, jakoby přesnější. V bezprostřední chvíli mezi vznikem a záznamem představy jsem se snažil zadržet myšlení a tímto prodlením jsem se snažil zachytit vlastně představu jinou, ne právě onu, jež vznikla, ale druhou, novou, soustředěnější, platnější a snad i výstižnější. Vlastně symbol oné první představy, nebo naopak kompetentnější představu, vzniklou po popření oné prvé, neboť vznikla jakousi koncentrací již navoděné závislosti.

V tom případě však převládla u mne snaha, abych začlenil to, co se nazývá vnitřní řečí, vnitřním tokem potlačených představ, vnitřní podvědomou stavbou myšlení, do závislosti, jež by byla ve vyšším stupni své funkce. Totiž snaha uvolnit a rozrušit představy, aby vyplynuly na povrch, a to představy, které by se vztahovaly nejkonkrétnějším způsobem k věci, k jejímuž odkrytí spěje žádostivost určité touhy. A právě dát vyplynout na povrch vztahům, které by se nejpřímějším způsobem vztahovaly jen k oné věci žádostivé touhy a nezavalovaly se vedlejšími odnožemi, či vedlejšími trsy představ, jež by onen ústřední latentní úmysl zatemňovaly.

Stejně pak bylo přitom, když jsem psal tento text. Byl veden ne ústřední myšlenkou, která však tu jistě byla, ale kterou jsem nechtěl napřed odkrývat, ale tím, co jsem cítil jako svou vnitřní podstatu. To, co jsem, jakoby bez zaměření, zaznamenával na papír, jsa si vědom, že vlastně odkrývám v každé větě nutné události a jevy, jež vytrysknout musily, jež jsem však chtěl objevit v jejich jiném rouše, v jejich přetavené substituci již vzniklých podvědomých symbolů. Nikdy jsem nezačínal psát, maje konkretní myšlenku a konkretní slova, nikdy jsem však naopak překotně nezaznamenával ihned to, co se mi v mysli vynořilo, ale zdržoval jsem se, snaže se z těchto vytrysklých představ ihned další substitucí „vytěžit sdělitelnou“ myšlenku v poněkud vědeckém ražení, potlačuje tak patinu toho, co by se mohlo zvát „básnické“.

Bez zvláštních myšlenek jsem se setkal s onou ženou, pamatuji se jasně na to, že dříve byl můj vztah k ní více záporný, než abych se odhodlal z nějaké touhy ji navštívit; říkám-li bez zvláštních myšlenek, tím chci říci spíše to, že mne nepoutala ničím, co by ve mně budilo onen zájem zaměřit události, jež se v mysli odehrávaly, tak, abych je mohl zaznamenat, abych z nich mohl udělat krok v oné všední pouti slov, jež náhle tryskají v neznámé barvě nejsubjektivnějších dohadů a vzruchů, a zaznamenány, tvoří nejaktuálnější zápisy o okamžicích, které prchají kolem nás a o nichž benevolentně umíme s naprostou pravdou říci: nic nedělám. Toto nic, snůška nejrůznějších hadříků v podobě vjemů, v podobě fysiologických a psychických pochodů, tvoří tak nádherný svět, že lze jen litovat, že není mnohdy čas ani možnost oddat se zachycování těchto „prázdných“ chvil, jež by tvořily na stěně života nové a překvapující poznatky, a to nejen jako poznatky pro bádání lékařů-psychologů, ale jako nejžhavější jiskry básní, stejně pak i jako nejintimnější deníky. Jak mnohdy jsem litoval, když jsem si vzpomněl na některé minulé okamžiky, z nichž mi vanula podivná vůně, či v nichž jsem cítil neznámou příchuť, totiž náznak toho, že byly něčím naplněny, že tajily v sobě něco, co jsem vnímal jenom jako potlačenou, zastřenou poesii, kterou jsem mohl odkrýt a vyhledat, že jsem toho neučinil z různých důvodů, z nichž nejčastěji proto, že jsem byl zaneprázdněn jinými věcmi, jejichž činnost mě ani zdaleka tak nepoutala, leč byla nezbytná. Dotýkám se zde svého přání, které stále odkládám, zmítán věcmi důležitějšími, učinit jednou pokus o nejdokonalejší záznam všeho, co se ve mně děje, a to po omezenou a vytčenou časovou dobu. Představuji si to tak, na příklad po dobu jednoho týdne pokoušet se zaznamenat všechny věci, které se vybaví; neopouštět pokoj, pokusit se zamezit pokud možno vnější vyrušování a zaznamenávat všechny vztahy, bez nějakého podstatnějšího zaměření, pokusit se vylévat nádobu myšlení, přímo tak jak tvoří a zanáší do svých soutěsek všechno, co se v nejkratší době zapomíná; jednalo by se i o automatický záznam, i o logicky sestavené rozumové pochody, o záznam každé vteřiny, nesoucí myšlenku. O vybavení všech těchto vteřin, všech myšlenek, což by v ideálním stavu, přirozeně nemožném, vedlo k nejdokonalejšímu psychologickému a básnickému záznamu o průběhu lidského života, od jeho počátku až do konce. Bylo by to dílo o nesčíslných svazcích.

Jdou perleťoví rybáři, když slunce zapadá do vyčesaných mraků, nasedají do svých bárek a vyjíždějí na lov. Slunce má již nasliněný jen jeden prst, okrajuje z něj kousky a zabalené jako bonbony divadelní směsi vsouvá je do našich dopisních schránek jako nečekané zprávy. Dřevění koně kolotočů zpívají písně; krajánkové sestřelují odkvetlé rudé máky. Plesnivé tajfuny zahánějí rybáře nazpět na pobřeží. Lodice čísel se bortí. Báby prodávají vonící koření. Dřeváky se rozeběhly po talířích.

Z šílených úzkostí jsem vylupoval oříšky. Sady slunečnic tvořily vyschlé kytary, větrné mlýny drtily úrodu našich hlav a bílá mouka se rozlétávala po cimbálech větrů. Sekyry dřevorubců nesouvisle letují pianovou melodii. Poddaná tvář a vlk celozrnných náhod, most s kopce na kopec, kde se sází barva řepky. Prkna, jedno vedle druhého.

Ženy s rozevřenými slunečníky pohlížely do jezer na svůj obraz. Chtěl bych se změnit ve vaše zřítelnice. Větrné přízraky čechrají vaše vlasy a zdá se mi, že se nořítе do skleněných sopečných roztoků.

Ze zkumavek jsme vypili svou horu a se střídavým štěstím táhneme své balvany s místa na místo. Žádná parcela není na prodej, komíny hustě kouří a na rozestřený kapesník padají saze. V psích útulnách zatápějí pod kávovary, zelené zástupy se potahují měděnkovou houbou. Statisíce let nás zaklelo v okamžik, kdy zbožně natahujeme své ruce na odjíždějící prám, zahalený v andělská křídla. Až někdy města řeknou ano místo ne, snad nebude pozdě. Cyklista přeletěl přes kolo; spravoval trhlinu v plášti až do setmění.

Slyšíte, Barboro? Viděl jsem Williho. Dělal na poušti oceán. Neprostírejte však pro nás. Budete ještě tuto noc sama.

Noc jim vládne. Hyeny pobíhají po střechách mrakodrapů. Dostavník jede po hvězdách. Na kozlíku je bandita; má tvář jako uhel a svítící oči.

Váš bílý šátek, Luiso, snáší se dolů v oceán. Nespatřím vás a kameník bude dále tesat svůj kámen. Pamatuji se na onen verš, který nikdy neodešel: „Partir c’est un peu mourir.“

Nač ony zbytečné ozdoby? Závazek ke štěstí? Král stepařů se může roztrhat. Jeho manager podepsal právě 365. nabídku na jedinečný swing NOBODY. Bude jej tančit jako vzácnost na patnácté mezinárodní výstavě na šestém světovém kontinentě. Smlouva má platnost příštích deset let. Podepsán: Karel XXII., manager, Schort, Nejvyšší Jednatel Společností.

Po několik dní se mi o vás zdálo. Nedovedl jsem si to vysvětlit. Zhášela jste svíce, které jsem přinášel, potom se kutálely míče, které poskakovaly po schodišti se schodu na schod. Dole v hale zaječela trubka, zaznělo bouchnutí dveřmi. A do šíleného pochodu, bylo to mnoho trubek, vjel vlak.

Madeleine, nezapomněla jste na schůzku u letohrádku královny Anny, tehdy, když pršelo? Miluji mokré stromy, navracím se do padající vody a stékám s ní; jsem stále omýván, crčím a vlévám se do moří. Ozdobné skalky mne nezraňují. Břicha ryb jsou tak měkká a neozve se ani hlas.

Domnívám se, mluvím-li k vám, Silmo, že mne zraňujete. Vy jediná mne chápete a působí mi to úzkost.

Viděn a přeci nespatřen, osvětlen a přeci ve tmě. Přebíhaje z vagonu do vagonu, s chodníku na chodník, z oceánu do oceánu, až nezaslechnu hudbu a přeci budu slyšet hrát. Přejít světla stanic i ponuré chrámy, zmizet v černém okrsku neosvětlených. Kostnaté drápy si vytýčují límec, je lépe se nezabývat citovými subjekty. K napsání malé zprávy stačí i toto žluté světlo. Jediná skoba pro kartáč a nůž. Tvář střídavě hnisá a střídavě kvete. Vyjíst černou polévku a vonět černý bez. Bezvětří pro opilou plachetnici.

Rozšlapal jsem své brýle, je to vzrušující, domnívat se, že jsem definitivně slepý. Ostatně jenom z čistě filantropických myšlenek jsem počal pochybovat, dokonce i nedůvěřovat, jenom pro větší slávu jsem založil oněch několik neopatrných požárů. Aby se střechy pokryly růžovými náplastmi, má to prý být holčička. A noc se dokonce zarděla, když se vlila do nádob, z kterých jsme pili a budeme pít.

Voda nekončí tak, jako končí člověk. Jistota, že se navrátím do skrýší, kde jsem plakal své zrození, sešívá mé nové šaty. Aby se jednou přeplnil kočárek hračkami. Zdá se mi, že kroužím všude tam, kde jsem viděl zmírat jepice. Nepomýšlel jsem řešit formulace věků. Stáli jsme v řadách, když nás

9.–20. září 1942

K textu Zdeňka Lorence Až budou naše prsa jako zem

Jedním ze stěžejních, teoreticky zaměřených textů z okruhu autorů skupiny Ra je text Zdeňka Lorence Až budou naše prsa jako zem*, který vznikl mezi 9. a 20. září 1942. V odborné literatuře se o něm zmiňuje Zdeněk Pešat ve studii* Ra literatura*, jež byla poprvé publikována v katalogu nazvaném* Skupina Ra *v roce 1988, podruhé pak v Pešatově knize* Tři podoby literární vědy (1998). *Pešat správně o tomto textu uvádí, že je to „napůl lyrická próza, napůl úvaha, míří k teoretickému ujasnění vnitřního stavu soudobého umění“. Skutečně se jedná o text částečně orientovaný teoreticky a částečně je to beletrie. Sám Lorenc mu dal podtitul „nepochopitelný román“ a nadto ještě další označení – „(úryvky)“. Závěrečná část byla otištěna, pod názvem, jenž je shodný s názvem celého textu, a s podtitulkem „fragment“, ve sborníku* A zatím co válka*, který vyšel jako 3. svazek Edice Ra v roce 1946. Zdeněk Lorenc při pořádání svých věcí i v souvislosti s psaním pamětí patrně považoval text* Až budou naše prsa jako zem *za ztracený, neboť v jeho rukopisných poznámkách stojí záznam o tom, že tři jeho texty z let 1942 a 1943 byly zničeny. V životopisném souhrnu si mimo jiné napsal: „V té době napsal delší texty jako Fleuretová žena, Až budou naše prsa jako zem, Kontinent nikoho, verše Velká cesta. Některé byly zničeny při bombardování Prahy v roce 1945. Uchoval se text Posvátná legenda. Iracionální pokus o vytvoření nového mýtu. Václavu Tikalovi Zdeněk Lorenc 11. I. 1943.“ Fragment rozsáhlé básně Velká cesta, věnována je Ludvíku Kunderovi, je rovněž otištěn ve sborníku* A zatím co válka*. Na jiném místě si Lorenc poznamenal, že všechny tři prózy byly zničeny; označuje je za deníky-romány, resp. prózy či koncepce prózy, jež napsal pod vlivem André Bretona, „způsobem, jakým Breton napsal Nadju“.*

Při pořádání jeho pozůstalosti se podařilo najít strojopisný sešitek nadepsaný Úryvky ze tří próz ZDEŇKA LORENCE. *Kromě textu* Až budou naše prsa jako zem *obsahuje svazek ještě dvě „prózy“: je to sublimovaná personifikovaná fabulace* Fleuretová žena *(což jsou úryvky z analytického deníku z ledna až března 1943, část byla otištěna ve sborníku* A zatím co válka*) a o něco rozsáhlejší* Kontinent nikoho *(označeno opět jako úryvky, z dubna a května 1943). Ani jeden z těchto textů nebyl v úplnosti dosud oficiálně publikován. (Rovněž báseň* Velká cesta *se podařilo mezi Lorencovými rukopisy nalézt.) Zároveň ještě připomínám Lorencovo žánrové označení, tedy prózy, třebaže první text nese evidentně rysy teoretického vyjádření a text druhý je stylizován jako údajný analytický deník. Je tak jasné, že Lorencovi splývaly texty beletristické a nebeletristické, především teoretické, respektive neuznával hranice mezi nimi. Asi podobně jako mu splývala realita s nadrealitou nebo fikcí, tedy realita skutečná a realita fiktivní, snová, imaginativní. Obě mají pro něj stejnou platnost. Příznačné pro Lorencovo hledání metody uměleckého tvoření je rovněž symbióza reálných zážitků a zkušeností s vysněnými příběhy: tento postup, jak se později ukázalo v jeho poezii i próze, spočíval ve skutečnosti jako základu, jako východisku tvoření a doplnění či obohacení této skutečnosti o fikci, resp. hledání fiktivního rozměru této reality. Tím pochopitelně vzniká realita nová, třeba jí můžeme říkat snivá nebo imaginativní, avšak realita existující – v básníkově světě – stejně skutečně jako reálný svět, dokonce ještě skutečněji, proto se k ní bude stále upínat.*

Snad není zcela scestné říci, že to může souviset též s nesvobodnou, omezující skutečností, v níž musí člověk přebývat: tedy vzniká Lorencovi v době nacistického režimu a pokračuje v období komunistického režimu; v každém případě v totalitních systémech. Lorenc, pokoušeje se sumarizovat své názory na moderní umění a postavení člověka v moderním světě, nejednou zdůrazňoval reakci svých – a nejen jich – uměleckých textů na omezování lidské svobody a existenci totalitních režimů. „Umění se vzepře, aby mu byla diktována cesta.“ A podobně pokračuje Lorenc dále v níže otištěném textu. Je jisté, že omezit motivaci vzniku, resp. hledání nových metod tvoření pouze na společenské události by bylo příliš jednostranné. Lorenc se, v obdobné době jako třeba Václav Černý, Jindřich Chalupecký, Kamil Bednář, Jaroslav Červinka či Zdeněk Urbánek, pokoušel najít, pojmenovat smysl moderního umění; Lorenc byl mladší, dostával se k tomu tedy o něco později, až někdy v roce 1942, tedy s odstupem asi dvou až tří let. Lorencovi šlo jistě o co nejdokonalejší způsob vyjádření, o co nejplnější uplatnění revoltující funkce umění, o co nejvýraznější postižení novosti. „Picasso je jen jeden.“ Cesta k této dokonalosti je cestou moderního umění. A již v této době se zde objevuje označení „revoltující romatismus“ – dědictví romantismu v prolnutí se surrealismem, revolta s imaginací, odpoutanou snivostí, volnou obrazotvorností. A to vše stojí podle Lorence ještě na jedné základně: je to existenciální pojetí této symbiózy.

„Zdá se, že umění opouští funkci spekulace, vzdálené vnějšího dění, že hyne, žijíc pouze ve své vlastní vnitřní latentní vývojové revolučnosti, neboť tento vnitřní život nutně zaniká, nemá-li, opět latentní, vnější aplikaci, vnější odraz.“ Nesčetně reálných prvků Lorencova života se přeměnilo v jeho tvorbě v magickorealistické výjevy, z nichž autor vytvořil svébytný umělecký svět existující vedle světa skutečného. Z hlediska básníka je reálnější onen imaginativní.

MICHAL BAUER

Z literárního archivu PNP

Cenzura vzpomínek Františka Kubky

foto F. Vopat

kresbaViktor Stretti

Memoárová literatura patří v současnosti k nejoblíbenějším žánrům. Její množství na pultech knihkupectví odráží zájem společnosti po autentickém lidském příběhu. Otázka slohové kvality se nyní nezdá být podstatná. I běžný čtenář by si měl uvědomovat úskalí vzpomínkové prózy – autorův zájem vykreslit sebe sama kladně. Oproti totalitnímu údobí si však nemusí klást otázky o vlivu ideové autocenzury a cenzury na výsledné dílo. Příkladem takto deformované práce je kniha Františka Kubky *Na vlastní oči*, kterou vydalo nakladatelství Československý spisovatel v roce 1959.

Kubkovy „pravdivé malé povídky o současnících“, jak zní podtitul, přijala redakce v dubnu roku 1959. S rukopisem se seznámil ředitel nakladatelství Jan Pilař a redaktor František Pilař ho poté postoupil lektorovi Antonínu M. Píšovi. Jeho rozsáhlý posudek postihl autorův záměr vykreslit podobizny osobností, s nimiž se v životě setkal nebo které ho ovlivnily, i různorodost uchopení jednotlivých portrétů – od textů vystavěných na jednom rysu postavy po skvostný medailon. Ocenil autorovo vypravěčství spojené s literárněvědnou průpravou a přínos rukopisu k poznání vzpomínaných osobností.

Píša se kriticky vyjádřil k některým literárně slabším textům, ve kterých se Kubka údajně spokojil „místo hlubší, podstatnější charakteristiky jen se zběžnými literárními údaji“ nebo apostrofou a které byly „do věcné podstaty poněkud řídké nebo i co do provedení poněkud zběžné“ (stati o Aloisu Jiráskovi, Otto Pickovi). Doporučil vyřadit kapitolu o Josefu Holečkovi („nota bene pointovanou otřelou již anekdotou“), Josefu Koptovi a Karlu Tomanovi (vypovídající „tuze málo nebo takřka nic o svém předmětu“). Tato fáze posudku poskytla autorovi dobrou reflexi a následné úpravy mohly zlepšit úroveň knihy.

Zcela odlišně působí ideologické pokračování posudku: „osobní vděčnost, cit úcty, vzpomínkové zjihnutí, vedoucí k shovívavosti lidsky pochopitelné, bránívá místy Kubkovi v objektivním kritickém soudu“. Mezi takové byly zařazeny kapitoly o Františku S. Procházkovi, Františku X. Šaldovi, Arne Novákovi a Miroslavu Rutteovi. Lektor odmítl nechat dvě poslední kapitoly ve stávající podobě publikovat a další, „stupňovaný“ zákaz postihl kapitolu o Alfrédu Fuchsovi. Čistku rukopisu završil Píša nařízením vypustit pasáže, které se týkaly Tomáše G. Masaryka a Edvarda Beneše v kapitolách o Karlu Čapkovi a páteřních a o Fráňu Šrámkovi z obavy „z nežádoucího neporozumění u čtenářů buď méně pozorných, nebo zaujatých“.

Píša posudek zakončil odvoláním na další ústní upozornění redaktorovi, jenž měl být při „konečném uspořádání a znění vydatně a pozorně součinný“. Redaktor Pilař rukopis „po provedení eliminací“ a splnění dalších připomínek podle posudku doporučil vydat. Kubka do týdne předložil upravený rukopis, o kterém redaktor zaznamenal: „...autor přihlédl ke všem připomínkám a upravil text podle nich. Šest povídek bylo zcela vyřazeno.“

Nakladatelství však přizvalo dalšího lektora, Františka Buriánka. Ten odevzdal stručný doporučující posudek. Ocenil odborný přínos textu, jeho literární hodnotu, autorovu koncepci. Uznal i poměr subjektivnosti a objektivnosti a autorovu kritičnost. („Nutno připustit osobnosti už tak známé a významné, jako je František Kubka, i právo podat subjektivní názor na druhé osobnosti.“) Ocenil například kapitolu o A. Novákovi nebo K. Čapkovi. Výhrady měl pouze ke kapitolám o K. Tomanovi a Josefu Horovi. Poslední hodnotil jako „detailní a nedobře typizující a kromě toho v ne dosti vhodném rámu politickém“.

Vedoucí redaktor Bohuslav Březovský s přihlédnutím ke splnění Píšových připomínek a po autorových úpravách knihu v červenci doporučil k tisku, vydání potvrdil ředitel. Dnešní čtenář, který se ke Kubkově knize vrátí, snadno pozná ideologická klišé textu. Odhalí i chybějící jména obou prvních prezidentů. Byla vyškrtána násilně a dokonale, v celé knize se objeví pouze jedinkrát jméno Masarykovo (kapitola o A. Laurinovi). V kapitole o F. Šrámkovi, která byla zároveň koncipována jako vzpomínka na návštěvu pátečníků u prezidenta Masaryka v Lánech, působí eliminace hostitelova jména přímo absurdně. Vzpomínky na T. G. Masaryka a E. Beneše rozpracoval Kubka v příhodnějším období. Vyšly v roce 1969 pod názvem *Mezi válkami*.

Pozorný čtenář nalezne v Kubkově vzpomínkové knize faktografické omyly. Žádný uživatel se však nemůže dopátrat vyhozených kapitol. Proponováno jich bylo 44, vydaná kniha má rozsah 38 kapitol. Šest chybějících obsahovalo nejen zřejmě literárně slabší texty *Holečkovy vousy*; *Karel Toman aneb Vinice na Provenci*; *Mladý Josef Kopta* – ale i ideologicky cenzurované *Alfred Fuchs, konvertita*; *František Langer*; *Miroslav Rutte a Básníci revolučního Ruska*.

Snad ani do rukopisu pro nakladatelství nevložil Kubka původně připravenou kapitolu *Literát Hájek*. Vzpomínku na redaktora Ladislava Hájka (1884–1943) rekonstruujeme z archivního fondu uloženého v literárním archivu Památníku národního písemnictví.

Pan Siss bydlil u nás v domě, byl poštovní konduktér a hrával s mým dědečkem mariáš. O čest.

Pan Siss jezdíval s vlakovou poštou jednou do Cmuntu a podruhé do Brodu nad Lesy, Fürth im Wald. Brod nad Lesy byl poslední stanicí c. k. státní dráhy. Nádraží bylo z poloviny rakouské, z poloviny bavorské. Město Brod nad Lesy, o němž psala Božena Němcová, leželo tři kilometry od českých hranic a čtyři a půl kilometru od Folmavy, kde měl pan komisař Josef Němec nepřítele v panu celním výběrčím Webrovi. To všechno mi tenkrát bylo neznámo, protože mi bylo dvanáct let.

Pan Siss přemluvil mého otce, aby už jednou přestal jezdit na dovolenou do vnitrozemského Tábora a odebral se za hranice. Brod nad Lesy je pěkné městečko, u Waschingrů je útulná hospoda, platí se tam korunami a podávají tam ohromné porce. Řízky od kraje do kraje a telecí ložičky, Herr Franz vyrábí znamenité uzenice, Katti peče bavorské koblihy a pro děti je velká legrace Drachenstich, slavnost, při které rytíř zabíjí na náměstí lepenkového draka, u Waschingrů mají dvojí pivo, světlé a hnědé, na louce je plovárna a kousek na vršku zámek barona Witenberga, který se proslavil tím, že se oženil s dcerou z pivovaru, místo aby si vzal šlechtičnu. Potom tu je hora Hoher Bogen, trojhřbetá, jako na české straně u Domažlic Čerchov, a kdo nechce kouřit to německé smetí, může si zajít pro „krátké“ do trafiky na Folmavě.

Otec si věc dlouho rozmýšlel, ale konečně se dal přemluvit.

Dědeček, který na dovolenou ze zásady nejezdil, protože na dovolené jezdí jen sakramentské panstvo, zlobil se, že jeho rod zrazuje Tábor, ale chválí-li Brod nad Lesy jeho kumpán v mariáši pan Siss, musí na tom něco být.

Byly to prázdniny nad jiné zajímavé. Hospoda u Waschingrů ožívala sice českým hovorem a zpěvem od rána do noci, ale většinu měli přec jen Bavoráci. Bavoráci pili spousty piva, cpali se jitrnicemi, jelity a zelím a při tom se hádali. Aspoň jsem si to myslil. Tak křičeli a hulákali. V zadní kapse u kalhot měli nůž. Vězel v kožené pochvičce a jeho koštěná střenka vyčuhovala z kapsy.

Přišel Drachenstich a v městě bylo mnoho slávy. Rytíř na koni vyjel proti draku a propíchl mu hrotem meče měchýř s krví, umístěný v otevřené dračí tlamě. Tím vysvobodil princeznu, Rezi Schwendtnerovou, která bydlila v domě pana Koralka, obchod se smíšeným zbožím. Večer se u Waschingrů na zahradě domácí prali. Pobodali se těmi noži, co jim koukaly vzadu z kapes. Pan policajt Dimpfl je napomenul, ale pak se s nimi porval sám. Bil naplocho svou služební šavlí.

Bylo to velmi krásné!

Krásný byl i pohled na nákladní vagony, které dole, pod zahradou na trati manévrovaly. Měly prapodivné nápisy. Dortmund, Wiesbaden, Hannover, Stralsund, Essen, Würzburg a ještě jiná jména měst, z nichž pocházely. Zatoužil jsem po širém světě.

Louky, kudy se šlo na plovárnu, se pod nohama pohupovaly, a nad říčkou Koubou poletovaly vážky s rusalčíma očima. Lesy byly vonné a potkávals v nich dřevorubce, kteří šňupali tabák Brazil. Zdravili „Grüass Gott!“ Na Diebergu, kudy vedl dlouhý tunel, měl jsem známou srnku, která se mne nebála, a v úvozu pod Voithenbergem bydlil ježek. V březovém háji sedali na štíhlých kmenech motýli černopláštníci a u evangelického kostela strašili nebožtíci, kteří ze samospasitelné církve katolické za živa kdysi vystoupili, rychle zemřeli, a teď neměli pokoje, protože je trápilo svědomí. To mi vyprávěla kuchařka Katti, zbožná a věčně zpocená.

I na horu Hoher Bogen jsme vylezli, a protože odtud nebylo výhledu, zůstali jsme sedět v chatě a pouštěli si fonograf s halekáním a jiným povykem. Byla pak na cestě tam a zpět vesnice Neukirchen – Heiligen Blut, kde husiti rozmetali obraz Panenky Marie tak, že od té doby o posvíceních krvácí. Potom tam byl osamělý dvorec, odkud sedlák na poutníky hrozivě mával laťkou z plotu a štval na ně psa něžného jména Lamperl. Z večerní mlhy se však vynořil pan advokát Hanns von Hötzendorf, jen tak v podvlíkačkách a naboso, s pruty na ramenou a s keserem na pstruhy v levici. Podobal se vodníkovi a měl zelené brýle. Pan Hanns von Hötzendorf pohrozil pravou pěstí na lajícího sedláka, kopl nohou psa Lamperla a prohlásil, že sedláci okolo Brodu jsou blbci, počatí v pivním deliriu, a nejlépe s nimi promluvit holí. Sedlák vyslechl pánova slova, smekl čepici a odešel. Pan Hanns von Hötzendorf nás doprovodil – jen tak naboso a v podvlíkačkách – až na náměstí, kde měl svůj dům a kancelář.

Na tom čistém a velkém náměstí měl oficínu i pan Egidius Bredel, holič.

Jednoho nedělního dopoledne zvony na kostele vyzváněly na počest svátku svaté porciunkule, když mne na furthském náměstí oslovil česky mladý muž. Byl štíhlý, pobledlý, dlouhých plavých vlasů a zasněných očí. Na hlavě měl širokánský klobouk. Ptal se mne, zdali má v tuto nedělní dobu holič otevřeno.

Pravil jsem, že asi má, protože sedláci z vesnic si přicházejí k němu stříhat vlasy jen v neděli.

Mladý muž se z mé české řeči zaradoval. Objal mne a pravil, že je dojemné zaslechnout v cizině zvuk mateřštiny. On přichází pěšky až z Domažlic a od Folmavy neslyšel českého slova. A co že tu dělám a jak tu cizotu snáším a mají-li tu aspoň na nádraží na prodej Národní politiku nebo jiné české listy? Potom pronesl několik slov o Habsburcích, kteří mohli lehce dobýt všeho toho území až k městu Řeznu, ale neudělali tak Čechům na truc. Nechtěli, aby tu jednou hlaholila česká řeč. Souhlasil jsem s ním, protože se mi to hlaholení velmi zalíbilo. Co kdyby tak česky hlaholila princezna z Drachenštychu Rezi Schwendtnerová? Brod nad Lesy byl by ještě hezčí.

Za těchto řečí jsme došli až k oficíně pana Egidia Bredla, který měl otevřeno. Zastavili jsme se. Vlasatý krajan mi vyzradil, že je rodem z Domažlic. A podle dávného zvyku se představil až při loučení. Pravil: „Literát Hájek. Hájek Domažlický, narozený roku 1884.“

Podal mi ruku. I já jsem řekl, jak se jmenuji a že jsem o deset let mladší.

„To nevadí,“ řekl literát Hájek a sáhl do náprsní kapsy, z které vytáhl útlý sešit. Na bleděmodré obálce stálo Verše. Nadzvedl koleno, položil na ně sešit, zalistoval v něm a tužkou vepsal své jméno.

Vroucně jsem mu poděkoval.

Pravil: „Rádo se stalo, mladý kamaráde! Buďte zdráv a milujte svou vlast!“

Zavřely se za ním dveře páně Bredlovy oficíny, zastřené háčkovanou záclonkou.

Byl to první básník, s nímž jsem mluvil. Přečetl jsem si několikrát jeho verše. Neuchvátily mne. Ale byly to přece verše a básníka mi do cesty přivedla náhoda – v daleké cizině.

Neviděl jsem básníka rovných třicet let. Ale v autoru Románu policejního psa a Legionářova koně a také v šéfredaktoru živnostenského listu jsem ho bolestně tušil.

Bylo zase léto, když jsem ho spatřil na nádraží v Praze. Novinářská delegace odjížděla do Itálie. Šéfredaktor Hájek jel s výpravou. Už nebyl pobledlý a neměl dlouhé plavé vlasy. Místo širáku si nasadil malý klobouk panama s barevnou mašlí. Našel si místo u okna a zapálil si viržinku. Nevím,

zdali ho dojímaly alpské průsmyky a slavný vjezd do vlašské roviny. Neříkal nic. Pobafával a čekal, až se půjde do jídelního vozu. Byl ze všech nejklidnější.

V Římě ho neupoutal ani doktor Chvalkovský, ani hrabě Ciano, ani Mussolini. V hotelu Degli Ambasciatori ho těšilo víno a broskve se šlehačkou. Poctivě táhl obrovský věnec na schodiště pomníku Neznámého vojína a horlivě se poklonil pamětní desce Cesara Battistiho. Se zalíbením se díval na potulný cirkus, který právě rozbíjel stan u Castellu Pandolfo. Chodil pomaloučku po mořském břehu u Istrie. Byl tlustší a menší nežli ve svých lyrických časech. Připomínal mi Sancho Panzu. Neodvážil jsem se mu připomenout jeho dávnou mladost.

Po návratu z Itálie věděl o Italech asi tolik jako předtím. Co mu bylo do války o Habeš? Co mu byla politika sankcí a nesankcí! Itálie je daleko a Habeš ještě dál...

Setkal jsem se s ním rok nato v České Kubici. Nevzpomínali jsme na Itálii. Zapomněl jsem, že jsme tam spolu byli. Ale mluvili jsme o Tomáši Baťovi, který se tenkrát právě zřítil s letadlem. Z hlediska živnostenského byl pan šéfredaktor proti Baťovi. Ale byl i proti Henleinovi, a promluvil-li o pretenzích strany SPD, naběhly mu na obou spáncích žíly a viržinko mu zhaslo. Henlein byl blízko. Tady pod vrškem, ve Folmavě, a to byla zlá věc.

Literát Hájek zůstal i jako živnostenský šéfredaktor vlastencem. Strádal tím, co se přibližovalo. Rozuměl tomu. Vyrostl na hranicích. Citoval Krásnohorskou: „Hú, to v lese vstanou všechny noční sovy...“ Byl zase mlád a plný energie, i když ho mučil vysoký tlak.

Řekl jsem mu, že jsem nezapomněl na naše první setkání. Byl prvním básníkem, s kterým jsem se v životě setkal. Mám doma ještě jeho knihu Veršů z roku 1906.

„Byla to moje poslední rýmovačka...“ řekl smutně. I on se pamatoval na naše setkání. „Tenkrát jsme ještě neměli republiku a brzy ji zas nebudeme mít,“ pronesl tiše a zaslzel.

Až po válce jsem se dozvěděl, že v roce 1943 zemřel v okupované Praze a že kdysi dávno vydal společně s Jaroslavem Haškem knihu veršů s bouřliváckým názvem Májové výkřiky. Až potom jsem si přečetl jeho vzpomínky na autora vojáka Švejka.

Připravil JAN BÍLEK

Ministerstvo kultury – odbor umění a knihoven

vyhlašuje pro rok 2002 konkurz na poskytnutí dotací občanským sdružením, registrovaným podle zákona č. 83/90 Sb., ostatním právnickým a fyzickým osobám (se živnostenským oprávněním v oblasti kultury), kromě nadací, nadačních fondů a příspěvkových organizací MK ČR

na nekomerční projekty z oblasti literatury

- Podpora vydávání literárních periodik, sborníků a podpora ostatních projektů v oblasti literatury (veřejné přednášky, semináře, literární večery, výstavy a soutěže s celostátní působností) (PhDr. Květuše Nováková, tel. 5708 5221)

konkurz pro nakladatele na nekomerční projekty z oblasti literatury a knižní kultury

- Podpora vydávání nekomerčních titulů uměleckých děl české literatury, literatur národnostních menšin, překladů uměleckých děl do češtiny, děl literární vědy a kritiky a původní ilustrované tvorby pro děti a mládež (jednoletý a dvouletý grant) (Bohumil Fišer, tel. 5708 5220)
- Podpora vytvoření a vydání literárního díla (dvouletý grant) (PhDr. Květuše Nováková, tel. 5708 5221)
- Podpora nákupu nekomerčních titulů uměleckých děl české literatury a děl literární vědy a kritiky pro profesionální veřejné knihovny (program Česká knihovna) (Bohumil Fišer, tel. 5708 5220)

Přihlášky a stanovené podmínky získáte na adrese:
Ministerstvo kultury, odbor umění a knihoven
tř. Milady Horákové 139, 160 41 Praha 6,
nebo na internetové adrese *www.mkcr.cz*.

Uzávěrka konkurzu je dne 14. prosince 2001

Z VERNISÁŽNÍKU PATRIKA ŠIMONA

Jméno **Roberta Piesena** se stalo legendou. Jeho slavné *Gehinomy* – projevy malířské abstrakce od šedesátých let přes vyspělou a osobitě zpracovanou strukturální malbu s mělkým ornamentálním reliéfem, prosvětleným jemným zlacením – znamenají přesně to, co je v uměleckém rukopisu nezaměnitelné. Piesenův malířský rukopis je podobně jako rukopis Zrzavého či Josefa Lady naprosto originální. U Piesena však nemůžeme dát na první dojem. Jeho rafinovaný styl je protknutý hlubokými filozofickými a lidskými poselstvími. Piesenova tvorba se díky iniciativě galerie *Zlatá husa* a *Společnosti Franze Kafky* dočkala opravdové pocty. Vznikly dvě pozoruhodné výstavy: jedna zaměřená na autorovy kresby v *Galerii Franze Kafky* na Staroměstském náměstí a druhá pak v sídle galerie *Zlatá husa* v Dlouhé ulici – obě jsou ukázkovou retrospektivou Piesenova malířského díla. K tomu všemu vychází obsáhlá a zřejmě vyčerpávající multipublikace s množstvím barevných reprodukcí, obohacená o soupis díla. Kniha vznikla za podpory Nadačního fondu Nova a myslím, že díky prvotřídnímu grafickému zpracování a skvěle čtivým esejím od Marie Klimešové-Judlové, Mahuleny Nešlehové a Arne Paříka zůstane jednou z těch knih, ke kterým je radost se vracet. Je to také výrazná připomínka ocenění umění šedesátých let XX. století a výzva k obdobně koncipovaným monografiím ostatních protagonistů a současníků Roberta Piesena.

Životní osudy Roberta Piesena (1921–1977) jsou pohnuté. Jeho tatínek vlastnil v Jindřichově Hradci továrnu na výrobu umělých hnojiv. Rodiče se mu ve dvou letech rozešli. S otcem a bratrem odcházejí do Brna k otcovým příbuzným. V polovině třicátých let studuje Školu uměleckých řemesel v Brně. V roce 1937 mu umírá otec. S příchodem války a perzekucí židovského obyvatelstva nastávají nelehké okamžiky. Snaží se uniknout deportacím. Podaří se mu získat s pomocí známých falešné doklady a v roce 1942 odchází jako totálně nasazený do Berlína. Jeho strýc a celá jeho rodina deportacím neuniknou. Po válce přichází do Prahy. Seznámí se s Pavlou Mautnerovou, také malířkou, usazují se ve Veletržní ulici, kde žijí až do svého odchodu z Čech. Ve Veletržní, kde má zároveň ateliér, vznikají jeho první obrazy krajin, jež se změní v mytická poselství dávných biblických snů. Ačkoli je de facto malířským samoukem, brzy ovlivňuje celou nastupující malířskou generaci. V roce 1960 dovršuje svůj přechod k abstraktní malbě.

Mezi jeho generační kolegy náležejí J. Balcar, V. Boudník, J. Istler, Č. Janošek, J. Koblasa, M. Medek, K. Nepraš, Z. Sekal, J. Valenta, A. Veselý aj.

Také u některých z nich lze vystopovat cestu inspirací od surrealismu přes neoklasicismus až k čisté nefigurativní a strukturální malbě. Piesenovo dílo vlastně nikdy nezrálo na expresivních impulzech. Jeho malba působí uváženě, hledá svůj znak-neznak, jakousi stopu těžko odhalitelnou bez vnitřních zkušeností. Piesenovo dílo bývá nostalgicky čisté, kontemplativní a tíživě vznosné. V sedmdesátých letech se opět v abstraktních modelech objeví zcela konkrétní až surreálně enigmatické tvary. Jsou to fragmenty křídel, něčeho, co může připomínat snivé pavučiny Františka Muziky, ale Piesenovy tvary nikdy neopouštějí logiku a kontinuitu vlastního díla.

Ještě v roce 1964 připravuje svoji retrospektivní výstavu na zámku v Nelahozevsi. Olga Preisnerová píše pro katalog text. V poslední chvíli je výstava regionálními komunisty zakázána. V lednu 1965 odjíždí do Curychu, aby se účastnil mezinárodní výstavy v *Galerii Bürdecke*. Této příležitosti využívá k tomu, aby emigroval a do nepřejícího Československa se už nevrátil. Nejprve odchází do Vídně a posléze se natrvalo s Pavlou Mautnerovou usazují v umělecké vesnici Ein Hod v Izraeli. Od dětství trpěl Piesen téměř neléčitelnou srdeční vadou. Během druhé poloviny šedesátých let Piesen vystavoval nejen v Izraeli, ale také v prestižní vídeňské Wiener Secession. V roce 1977 náhle několik dní před svou další výstavou umírá. Je pohřben v izraelské Haifě. Meditativní hodnotu Piesenova díla, jak na ni právem upozorňuje František Šmejkal, mohla odhalit a ukázat v celé šíři a pestrosti pouze velkoryse koncipovaná retrospektiva. Organizační náročnost dík obrovské rozmanitosti sbírkových zdrojů mohly zvládnout a uskutečnit dvě soukromé instituce, které zpřítomňují odkaz neprávem opomíjených jmen židovské kultury – *Společnost Franze Kafky* a galerie *Zlatá husa*.

• • •

Výstava **New connection** v *Národní galerii* v Praze ve Veletržním paláci má jeden základní cíl – konfrontovat vítěze národních soutěží o nejlepšího mladého umělce v Čechách a na Slovensku. V katalogu po hrdě hlásícím se prezidentu Schusterovi ke svému národu vzpomíná prezident Havel na Chalupeckého, s nímž je ostatně spojena prestižní umělecká cena, která tolik naráží na Knížákovu korekci. Pokaždé jsou s vystavováním v *Národní galerii* problémy, neboť mladí umělci nemají chuť přijímat zkušené rady velkého ředitele. Výstava je sice vtipná, ale těžko říci, co jí schází k větší výraznosti, ať už je to na Slovensku, či v Čechách. Opět se tu připomene Jiří Černický se svou laminátovou *Medusou*, která má v paruce vpletené injekční stříkačky. Černický se snaží o to, aby „*zaviroval průmyslový design krásou lidské ubohosti a nedokonalosti*“. To už si kdysi přál Antonín Slavíček, který říkal, že krásu je možné najít v kalu a blátu, ale používal k tomu výhradně noetiku přírody. Černického prostředkem jsou ovšem také krystalické helmy – ony broušené prvky v dokonalém designu závodní přilby. Donekonečna není možné plakat nad seifertovskou přílbou hlíny. Teď se jedná o to, aby vojín Ryan zachránil lidstvo skrz broušené sklo à la hand painted. Anton Čierny nám ukazuje přes odlitky televizních obrazovek jejich vzájemným spojením svou interaktivní *Transfuzi*. Ve skutečnosti „*nehledá nic jiného než to, co je skryté v různých úrovních mysli*“. Michal Gabriel vystavuje osvědčené blikající ještěrky a plastiky vytvořené z marnivé snahy vystavět z ořechových skořápek tělesný svět zvířat a lidí. Je to Bůh – každý sochař je jako Bůh. Robo Kočan ve svých fotografiích ukazuje výtvarné science fiction. Postaví aparát pod klobouk houby a zmáčkne spoušť. Vladimír Kokolia je vedle Davida Černého a Františka Skály jediný, kdo dostal cenu Chalupeckého právem. Stručnými slovy dokáže Kokolia vyjádřit napětí malířství a jeho dějin: „*Malba vypadá zoufale pasivně, zvlášť když se ocitne vedle videa nebo nějaké interaktivní instalace. Nevím, k čemu je malba dobrá, a s postupujícím časem to nevím s rostoucí intenzitou. Zažil jsem chvíle nesnesitelné nudy před krásnými obrazy, ať už jako jejich divák nebo jako jejich autor. Překvapivě se však právě neskutečná nuda ukázala být tím nejlepším dokladem jejich přítomnosti. Možná je to jenom moje soukromá posedlost – přesto věřím, že vytrvalé hledění na obrazy je náboženstvím přicházejícího tisíciletí.*“

V těchto slovech je všechno. Dál už nemá smysl psát o Patrikovi Kovačovském, Marku Kvetánovi, Martinu Mainerovi, Ilone Németh, Michalu Nesázalovi, Petru Niklovi, Petru Ondruškovi, Jiřím Příhodovi, Lukáši Rittsteinovi, Dorotě Sadovské (v čem se ona např. liší od P. Nikla?), Emöke Vargové, Kateřině Vincourové a Dušanu Záhoranském. V tomto kontextu nevítězí umění žádné země, zůstávají jen osobnosti.

Program festivalu Poezie bez hranic

Středa, 17. 10. 2001
17.00 — vernisáž výstavy koláží Jiřího Koláře → Divadlo hudby

Čtvrtek, 18. 10. 2001
14.00 — Siesta v Erotickém klubu Gejša — Ivan Wernisch & Pavel Zatloukal čtou milostnou a erotickou poezii

16.00 — István Vörös & Gyözö Ferencz, Zoltán Szüts, Krisztina Tóth, Márton Kalász → Pavilon E

17.00 — Kdyby byl krtek velkej jako prase: vernisáž obrazů & čtení Mariana Pally → Ponorka

18.30 — Slovo & zvuk: Martin C. Putna, Přemysl Rut, Bastian Böttcher, Filip Topol → Pavilon E

Pátek, 19. 10. 2001
14.00 — Eva Corino & Volker Sielaff → Pavilon E

17.00 — Marian Grześczak & Zbigniew Machej (uvede Ludvík Štěpán) → Divadlo hudby

17.30 — Peter Macsovszky & Mária Ferenčuhová, Michal Habaj, Andrej Hablák → Ponorka

19.00 — Jerome Rothenberg: *14 stanic* — hudebně-dramatický soubor Chucpa → Pavilon E

19.30 — Bratia, veď sa...: Ivan Laučík & Ján Štrasser (uvede Lucie Vopálenská) → Divadlo hudby

20.00 — Josef Jařab uvede večer o moderní americké poezii s řadou vzácných hostů → Pavilon E

20.30 — Dirty Rhymes I: — J. H. Krchovský & Petr Hruška (uvede Mirek Balaštík) → Ponorka

Sobota, 20. 10. 2001
13.00 — Slovensko i Slovinsko: Stanislava Chrobáková & Karol Chmel, Erik Groch, Primož Repar → Pavilon E

15.30 — Podvečer extrémních poloh: Jaroslav Píží & Rádio Hotel → Pavilon E

17.00 — Christoph Meckel → Divadlo hudby

17.30 — All around the world: Kerry Shawn Keys & Gerardo Beltran & Leszek Engelking (uvede Václav Burian) → Ponorka

18.30 — Zuzana Navarová d. T. & KOA → Pavilon E

19.30 — Tony Harrison (uvede Ladislav Verecký a Ivo Šmoldas) → Divadlo hudby

20.30 — Dirty Rhymes II: — Ivan M. Jirous, Milan Knížák & Milan Kozelka → Ponorka

21.00 — Portugalský večer: František Listopad & Valter Hugo Mãe → Pavilon E

Neděle, 21. 10. 2001
11.00 — Yves Bergeret (uvede Aleš Pohorský) → Pavilon E

13.30 — Divadelní skupina Technické univerzity z Lisabonu uvede v režii Františka Listopada hru Roberta Walsera Popelka → Pavilon E

15.00 — Stephen Watts (uvede Petr Mikeš a Matthew Sweney) → Ponorka

17.00 — Marzanna Bogumiła Kielar (uvede Bogdan Trojak a Václav Burian) → Divadlo hudby

20.00 — Christian Morgenstern: *Šibeniční písně* — Divadlo Husa na provázku → Pavilon E

Miloš Marten

SOUVISLOST

STYL A STYLIZACE

Dialog

(pokračování z minulého čísla)

Vilém: Vy přeháníte, Kamile. Netvrdíte přece, že básník, který si zvolil za předmět jakýsi jev, lidskou duši, životní konflikt, cokoli – malíř, jenž maluje krajinu nebo portrét, není vázán předmětem, který si zvolil?

Kamil: Ničím není vázán a ničemu zavázán – nejméně své látce. Vize života, kterou klene, je mu vším: obsahem, smyslem i hodnotou. Jaká je látka Keatsova *Endymiona*? Stará legenda, mytologická metafora dávno ztraceného významu. A jak sladkou, těžkomyslnou vizi nese v Keatsově básni, jak je vystylizována v měsičný symbol touhy, bludné a vykoupené? A tu ještě potřebuje básník látky více než malíř, u něhož jest volnost v poměru k látce mnohem větší, a než hudebník, u něhož je téměř absolutná. Čím je látka Delacroixovi? Také jiní malovali scény biblické a mytologické, svaté, hrdinné a imaginární postavy i děje. Malovali je s bezvadnou akademickou výzbrojí, věrně – oh, věrně, až byste umřel nudou. Ale těžký dech vášně, velikost tragiky, hrůzu bolesti a smrti dal jim jedině on – ne vypočtenou mise en scène, ale barevnou instrumentací, řečí své barvy. Literární myšlenka finále *Deváté symfonie* je sporna, a nebude asi nikdy rozřešeno, vyjadřuje-li Radost či Svobodu; co na tom, když cítíme pregnantně a mocně hudební ideu této skladby? Největší umělecká díla hrají s látkou královsky a unášejí ji do nesmírné dálky, jak orli kořist. A život poslouchá hvizd jejich letu a dává jim pokorně, čeho žádají: svůj rytmus, unikající dotěrným vyzvědačům...

Vilém: Myslím, že vám rozumím: umělec je všecko a kouzlo básně, obrazu, sochy vyvěrá ze sugesce člověka, osobnosti umělcovy?

Kamil: Ne, Viléme, přes to, že také pro mě tvoří pocit člověka, stajeného v uměleckém díle, prius každého estetického dojmu. Styl není ani látka, ani člověk, jenž jí užil, sám. Pak by nebylo rozdílu mezi posledními žvatlavými memoáry a *Epipsychidionem*, mezi žánrem kteréhosi Holanďana a Van Eyckem – konsekvence, k níž historická škola kritická, omámená dokumenty, vskutku dochází. Styl tkví v tom, jak se umělec s látkou vyrovnává, jak ji přetvořuje, hodnotí. Styl je forma.

Vilém: Překvapujete mne, Kamile. Nevěřím, že byste zdvihl mrtvý idol povrchu, techniky...

Kamil: Ne techniky – formy.

Vilém: Jaký je v tom rozdíl?

Kamil: Pouze ten, že je forma vlastním tvůrčím činem umělcovým, technika nástrojem, jehož užívá více méně svobodně, vždy však nezávazně. Technika jest nutností – mnohdy osudnou nutností. V žádném umění není tvorba možna dříve, než pro umělce, jako pro Theophila Gautiera, přestane existovati nevyslovitelné. Ale klaviatura prostředků, jejíž nedostatky projevily by se neúplností tvůrčí hry, zlomenými tóny, dutými akcenty, poslouchá pokorně i šílených prstů, které ji dosáhnou celou a sdělí jí svou energii.

Vilém: Chtěl bych, abyste mi řekl více o tom, jak vykládáte poměr formy a látky. Řekl jste, že není látka v umění ničím, nebo téměř ničím, a vize života, k jejíž realizaci slouží, vším. Tkví tedy forma, styl, v tom, jak umělec látky užívá, látku přizpůsobuje, aby vyjádřila jeho myšlenku?

Kamil: Ano.

Vilém: Dle toho by umělec, který pojme určitou myšlenku, hledal především látku, schopnou, aby ji nesla, a zpracoval ji na estetický útvar, jenž by ji vyjadřoval nejvýrazněji?

Kamil: To je představa obecenstva a kritiků z jeho krve, Viléme. Ano, slyším kritiky z těla a krve obecenstva, jak moudře rozsekávají obraz nebo báseň na myšlenku, látku a formu, jíž říkají styl a z níž vskutku vidí jen nápadné technické triky! Vzpomínám si dokonce, jak někteří z nich vážně psali o silné myšlence a nevhodné látce, o krásném syžetu a nedokonalé formě – oh! Víte, že jste vyhrabal skelety?

Vilém: Ale což nerozeznáváte sám mezi látkou a formou? Tak aspoň jsem vám rozuměl...

Kamil: Nemluvím nikdy o pouhé formě, jako nemluvím o pouhé látce. Ta slova jsou nutností dialektiky a analýzy, nic více. Není rozdílu mezi látkou a formou – Ne, Viléme, tvůrčího procesu nevyložíte tím, že rozložíte dílo na mrtvé úseky, na něž hodí se vinety slov. Vznik uměleckého díla je jednotný, organický a vývojový. Nedejte se oklamati naturalisty, kteří vycházejí se zápisníkem, aby dokumentovali tezi, vytrženou odněkud z humanitárního letáku. Nechodí umělec za věcmi – věci samy říkají mu důvěrně svoje tajemství a vzněcují v něm ideje, které jeho senzibilita překládá bezprostředně do řeči jeho umění: tónů, barev, slov. Dantovi stačí, aby se setkal v dětství v ulicích Florencie s dívkou, jež mu lehce kyne hlavou – a začne snovati křehký sen mládí, touhy a smutku a snad také už tušiti obrys giganteskní stavby gotického cítění a myšlení, jíž se chví tento okamžik jako paprsek pod klenbou katedrály. Goethe zastaví se v Bologni, krásného, listopadového dne, před Rafaelovou sv. Agatou – a obraz mladé ženy, nesoucí svoji svatost jako dar mládí a síly, ustálí v něm najednou náladovou harmonii Ifigenie. Nebo ptejte se malířů, vášnivců přírody, hotových ke všemu spíše, než aby obětovali abstraktnímu mozkovému strašidlu. Jeden z nich, který maloval hrůzu Kristova odsouzení, Napoleonova genia krve, řetěz strašných, apokalyptických metafor, dementuje nadšení vykladačů jednoduchým „Je n'y mets pas tant de malice" a Rodin, myslitel posledních záhad, po dlouhé době zase skulptor symbolů, vzpírá se jménu básníka a nechce býti než tvůrcem tvarů. Země neodhaluje svých symbolů ani své utajené hudby dotěrným vyptavačům, ani těm, kdo z ní chtějí vynutiti odpověď násilím. Chce otevřené smysly, žíznivou senzibilitu, a jedině jim otevírá se v senzacích rozkoše a hrůzy. Z květiny, z vodní hládě, na níž se třepí paprsky měsíce, z moudrosti stromu a z vůně země rostou vidiny umělců a básníků a klenou stavby, do nichž lidé spekulace přijdou přebývati po letech – nebo vůbec nikdy. Je vám nyní jasno, jak zaniká látka ve formě, která není než proměna těžké, pomísené a nejasné hmoty myšlenek a dojmů v celistvý a harmonický, duchový obraz – transsubstanciace, kterou uskutečňují smysly samy, tvůrčí orgány samy, nutně a bezprostředně? Malíř myslí v liniích a barvách, hudebník v tónech, básník v řetězcích slov, rytmicky sečleněných. A vnímá také sub specie svého umění – tím je malířem, hudebníkem, básníkem. To, ale také jen to dává mocnost chvíle, vteřiny, v níž cítil to či ono poprvé v rytmu svého umění. Stylizací zmocňuje se látky docela; vědomě nebo isntinktivně, zbavuje ji všeho, co připomíná, že existuje ještě jinak nežli v umělecké představě.

Vilém: A neodvádí stylizace od opojení první vteřiny? Nezakrývá nám činnosti tvůrčích orgánů, kterou bychom chtěli viděti bezprostředně a jasně? Co vám ručí za ryzost umělcova nitra, staví-li dílo mezi ně a mezi vás zeď vystylizované formy?

Kamil: Každé charakterné umělecké dílo mluví jazykem své první vteřiny, to, jež utuhlo dlouhou krstalizací stejně, jako to, jež vyvřelo sopečným výbuchem. Nesmíme jen másti divinaci s nervózním chvatem a hledati znamení síly v beztvarosti. Teprve naše doba porušila vztah k umění opičí láskou k dokumentu, psychologickou zvědavostí, a žádá na umění, aby jí sloužilo, jako vivisekované zvíře lékaři. Najdete v každém uměleckém díle živoucí, vzrušené lidské já, v nejneosobnějším jako nejsubjektivnějším – ale najdete je, až když pochopíte, že se tu docela soustředí v plastickém instinktu, v plastické vůli, myšlenkou i smysly, nervy i krví, vším. Uctívají jako sílu křečovitost, jako hloubku rudimentární cit, nedomyšlenou myšlenku, jako opojení posuny řvoucího, zmítajícího se Kalibana. Ale tvůrčí síla jest orgán formy. Vynakládá se všecka – a přece se jí nevynaloží nikdy dosti – na přemožení látky, na její přehnětení, až přijme ono nehmotné, prchavé plus, jímž vzroste v umělcově vizi: na styl. Proto milují umělci tolik svou klaviaturu, řeč svého umění, a milují ji přes to, že je tak málo věrna imaginaci, opojené bezmezným a – nemožným. V zápasu o výraz, jejž podstupuje každé umění, tají se tragický paradox: nepřítelem je tu to nejdražší, poslední touha a nejsilnější ctižádost. Auguste Rodin opsal své cíle naivně velkým „Hledám Rovnováhu", jako by jeho danteskní imaginace nebyla než pramenem forem, nových a nových forem, jež tvoří tento stařec s promethejskou vášní, a jejichž stavba, ne symbolika, je mu vším. Degas je proto největším impresionistou, že stylizuje: místo aby vystačil geniem kronikáře, ostrým, krutým postřehem života, činí se zarytým, studeným technikem linie, takovým Poem kresby. Tak a jen tak je činna síla v umění. Munch nebo Przybyszewský nejsou silnými, představiteli síly, tím, že trpí nejhroznější grimasou zla; mnoho jiných šílelo stejně rudou hvězdou tohoto poznání. Silnými jsou tím, že hledají, jak spoutati svou vášeň, hrůzu a horečku, a zhodnotiti ji umělecky. A že nalézají. Munch, prý protiumělec, prý anarchista, slouží celým svým tvrdým, nordickým charakterem barvě a právě v jeho tvorbě zračí se příznačně úsilí moderního umění, najíti klíč nové, své stylizace, své hudby –

Vilém: Hudby?

Kamil: Ano. Stylizací tíhne umění k hudbě, své poslední touze. Snad vám někdy přečtu stránku Paterovy *Renaissance*, z kapitoly *Giorgione a jeho škola*, kterou tak rád čtu pro paradox kritické logiky: jedná o malíři, od něhož není obrazů... Pater, jehož kritika sama stylizuje, přebásňuje a zhudebňuje, objevil sklon všeho umění k hudbě, k onomu stupni stylové čistoty, na němž látka a forma splynou, stanou se nerozdělitelnými v naší představě, jako jsou jedno v představě umělcově. Látka – myšlenky, dojmy, vidění, touhy, celý duchový a duševní svět člověka – patří všem uměním společně, a najdete v ní málo prvků, jichž nemůže vyjádřiti než jedno z nich. Teprve stylizace zmocňuje se této nevěrné, unikavé milenky. Básník stylizuje, aby zbavil svou látku náhodného, epizodického rázu, aby ji učinil zcela svojí, nemyslitelnou jinak, nežli jeho slovem a pod jeho zorným úhlem; malíř, aby ji učinil neliterární, jak dnes říkají s milou naivností, tj. aby ji zcela převedl na linie a barvy, v nichž ji cítí on. Tak učinil Botticelli druh ženské krásy, který opět a opět maloval, provždy melancholickým a vzněcovadlem melancholie, jež udává klíč a předznamenání jeho senzibility. Ne alegorickou výzbrojí Dürrerovy ražby, ne legendami, jež by tuto náladu napovídaly; týž profil maloval Madonnám i Afroditě, Palladě i Floře, andělům i alegorickým postavám – a všecky vyzařují stejný nevyléčitelný smutek a nití stejnou transcendentní hudbu. Aby jí docílil, potřeboval, jako Fra Angelico, vzíti modelu pozemské smyslové kouzlo; naopak, jeho táhlá těla, oválné tváře s bradou vystouplou, tichými ústy a záhadným pohledem mohou probuditi podivné, podzimně těžké žádosti a rozšiřují neseslabený tělový žár Simonetty Vespucciovy, jak ji portrétoval Pollajuolo s hadem okolo dlouhého, pevného hrdla. Ale prosytil tuto krásu těžkomyslnou snivostí a zhustil v definitivní hudebnou linii její složitou něhu. Ona tvář patří jemu a neexistuje než v jeho pojetí. *Jocconda* je více nežli zpola legendou a na nejchladnějších portrétech starých mistrů, Holbeina třeba, setřena je hranice mezi skutečností modelu a malířovou vizí naprosto čistou linií. Pochopil bych zcela historika, jenž by tvrdil, že dojem zceleného harmonického života, kterým na nás působí některé vzdálené věky, vzniká takto, krásným klamem, tím, že je vidíme skly jejich umění. Staří mistři stylizovali – a možno, že vystylizovali nejen tu či onu hlavu, ten či onen profil, nýbrž celou svoji dobu. Opisuje jejich stylová koncepce, jak myslíme, zákon života, jenž kolem nich vřel a kypěl, nebo jen jejich fikci? Na tuto otázku není odpovědi; ale jisto jest, že určuje naši představu o něm. Je pravděpodobno, že život antických nebo renesančních lidí nebyl o nic méně nejasný, zmatený a roztříštěný nežli náš. Ale tato skutečnost zmizela, přešla jako čas sám. Co zbylo, jsou rytmy s duší a srdcí, zachycené uměním. Pravdivé – kdož ví? A k čemu bylo by věděti to? Ale silné, plné, bohaté rytmy, stvrzené stylovou jednotou těch dob. Místo světa drobných, marných lidiček, žijících ze dne na den své trudy a své neřesti, dobrodružství a krize, velkost a ubohost, známe svět uměle vytvořený, postavy celé z jednoho kusu, hrdiny a myslitele, ženy a rozkošníky – a ti jsou herci dramatu minulosti, je si tkáme do bezbarvého koberce času. Hudba minulosti jest hudba, kterou slyšeli a zaznamenali její umělci... Hudba – nebo forma, chcete-li, z věcí vysvobozená, duchová, volná forma.

Stylizace je cesta k hudbě. Rým a rytmus verše, linie a barva obrazu osvobozují se, jiskří svou silou, spřádají dokonalé harmonie. Sonety Danta Gabriela Rossettiho jsou v hudbu vystylizovaná rozkoš a bolest melancholikova, a ryzí, stříbrnou hudbou vyznívá mystická vášeň Williama Blackea v partiích jeho drobné lyriky... v jeho horečně sladké a zpěvné *Zahradě lásky*, např., jejíž rýmy sugerují nervózní hudbu šelestícího rákosí... Stříbřitý chvějící se kolorit Velasquezův a sametové hloubky Monticelliho udávají vrcholné možnosti koloristické hudby, jako nehmotné, zéternělé postavy, opakující ornamentální posuny z asyrských reliéfů na kresbách, jimiž ilustrovala Jessie King Život Buddhův, zpívají rytmy nejlehčích nadechnutých linií. Mluví se tolik o nedotesaných mramorech Rodinových – ale souhra syrového kamene nemá jiného určení, než aby dala lehkost a snový nádech tělům, jež dokreslena do posledního obrysu – třeba s maîtrisou *Kovového věku*, vypravovala by jen o tak a tak staženém svalstvu, místo aby spíjela symfonickou hudbou, vířící hlavou tohoto vizionáře hmoty. Mnoho z estetiky moderního kolorismu bylo by nejasným, kdyby nebyl Whistler svými „symfoniemi", „nokturny", „harmoniemi" ukázal šlechticky upřímně na Verlainovu devizu:

De la musique avant toute chose.

(pokračování v č. 19)

Jindřich Štyrský, fotografie, 1934

LADĚNÍ

citace z dobových recenzí

35. svazek
Martin Langer: Animální evangelium
(1992)

Ilustrační doprovod
Miloš Jirsa a Jaromír Typlt

Animální evangelium obsahuje mnoho veršů tvořených pouhými náčrtky k básním. Velká slova jako Kristus či smrt jsou transparenty a plakáty, za nimiž se skrývá jen prkenná ohrada. Vadí mi rovněž jistá tvůrčí neskromnost. Ale to vše se dá asi omluvit věkem.

Lubor Kasal: Telegrafické recenze. Iniciály 1993, č. 31, s. 61.

Langrův lyrický mluvčí se zaklíná imaginací a své obrazy klade jakoby na ostří nože: ukřižování, Ikarův apokalyptický let, duše jako čarodějův učeň a stvořitel jako trest, který hledá svou vinu. Ale je Langrův boj nad papírem opravdu znamením života, něčím původním, živelným, neodvozeným, co lze programově postavit proti vlně současných literárních transkripcí a transpozicí? (...) Kult vypjatého obrazu znamená v Langrově případě stejně prázdnou manýru jako u jiných neohraničenost parodické směsi.

Pavel Janáček: Nejen jakoby doopravdy. Lidové noviny 1993, příloha Národní 9, č. 3, s. 2.

Nervnost, emocionalita a labilnost hledání sebe sama jako faktor, který dynamizuje významové dění uvnitř básně. (...) Výkřiky, ale zároveň i nezvládnutelný patos chtěného, prázdnota stylizací, které se právě nabídly.

Petr A. Bílek: Telegrafické recenze. Iniciály 1993, č. 31, s. 61.

Nu a Langrova sbírka je expresivním výkřikem od A do Z. Je zcela nesena stylizací, převlékáním masek, zkoušením podob. Je hlavně o tápání, kdo že to „já“ vůbec může být. Dost, anebo málo?

Petr A. Bílek: Od gest k sebevýrazu. Nové knihy 1992, č. 43, s. 3.

Langrovo utrpení se přímo nabízí k doteku, jak to výstižně popisuje Jaromír Typlt v doslovu (...). Animální evangelium ztělesňuje poezii oscilace (schizofrenie, chcete-li), skrz niž má Langer snahu se dobrat nultého bodu existence, paradoxně souznění hemisfér (...). Na závěr se mi rozhodně nezdá od věci zmínka o francouzském označení orgasmu. Říkají mu „krátká smrt“ (petit mort). Langrova poezie je její básnickou aplikací spojenou s ejakulací psýchy.

Petr Běleš: Ejakulace psýchy. Tvar 1993, č. 18, s. 10.

Jindřich Štyrský, fotografie, 1934

36. svazek
Petr Motýl: Šílený Fridrich
(1992)

Ilustrační doprovod
Tatiana Svatošová

Jazyk Motýlův je (...) traktován trochu jízlivě jako určitá vzpoura proti patetickému podloží sociálních balad a je od počátku do konce sbírky vytrvale propasírován sítem originálního metaforického vidění, jemuž není cizí ani odborná terminologie chemického názvosloví. (...) Může těchto pouhých 50 stran obou cyklů (Šílený Fridrich a Chemie v zubech) z let 1989–90 naznačit cosi v současné literární situaci? Zcela určitě: nová věcnost čišící z Motýlovy poezie signalizuje potřebu skutečného sestupu až ke dnu – a to v čase, kdy se od tohoto stupně ponoru odráží celé lyrické povědomí nejenom snad nejmladší generační vrstvy.

Mirek Kovářík: Ondráš Magdonem podpíraný. Tvar 1993, č. 5, s. 11.

Motýl je básníkem studenosti, „já“ odcizeného i svým textům. Dokáže hrát na strunu mytické neurčitosti (velice silný první oddíl s postavou Fridricha, blízkého třebas Vaškovu strýčku Váňovi), dokáže balancovat na hraně mezi ozvláštněním a trapností, zvláště okázalým nedodržováním básnických postupů a konvencí typu rytmické uspořádanosti či pointy na konci.

Petr A. Bílek: Od gest k sebevýrazu. Nové knihy 1992, č. 43, s. 3.

Šílený Fridrich bude patrně dalším závažným článkem gellnerovské ražby v české poezii a Petr Motýl se představuje nejen jako mistr kontextuální esence (maně se tu stýká v bardsko-beatnickém oparu třeba i Bezruč s Bukowským!), v každém případě je tento koktejl míchán přesně s razancí, jež projede člověkem až na dno.

Mirek Kovářík: Telegrafické recenze. Iniciály 1993, č. 31, s. 61.

Šílený Fridrich (...) obsahuje dva cykly: titulní je mnohem bohatší než kličkování chemizovaným životem v ostravské kádince v druhé půlce knížky. Jistě jsou mi ty verše blízké pro aktuální způsob, jímž zacházejí s Bezručem, pro směs ironie i vzdoru, pro rozpětí světa mezi housličkami a skřípěním zubů. Sám ústřední motiv skladby je účelný: Fridrich, plující subjekt mnoha epoch i tváří (...) stojí v trvalém napětí s lyrickým hrdinou (tady se to slovo nevzpírá) Motýlových textů, znejisťuje identitu jeho i svou. Je to vlastně magické božstvo nad zchátralou průmyslovou aglomerací, která už na dějiny jen vzpomíná (...).

Pavel Janáček: Nejen jakoby doopravdy. Lidové noviny 1993, příloha Národní 9, č. 3, s. 2.

Cyklus o Fridrichovi je mi bližší než (ve druhé půlce knížky) Motýlovo kličkování chemizovaným životem v ostravské kádince. Jistě se mi jeho verše líbí pro onen zvláštní a velmi živý způsob, jakým zachází s Bezručem, pro směs ironie i vzdoru, pro pestrost světa položeného mezi housličky a skřípání zubů. Ale: není to za šos polapená módní tendence ta samorostle sebevědomá knížka mne zajímá, i když neoslňuje.

Pavel Janáček: Telegrafické recenze. Iniciály 1993, č. 31, s. 62.

Motýl zde pracuje s motivy běžného života, převrací a hyperbolizuje lyrický subjekt ve snaze vytvořit jakýsi nový básnický mýtus. Bezručovské bardství, strnulou víru v rodný kraj a hrdost na něj karikuje obsahem. (...) Bezručovskou formu vyplňuje Motýl současnou myšlenkou. Přitom klasika neznásilňuje, pouze využívá zažitého kultu. Soustředí se na vypjatou, přesto hravou provokaci prostřednictvím veršových i strofických citací.

Jakub Bielecki: Básnická tvorba Ostravy 90. let. Tvar 1996, č. 19, s. 6.

Připravil MICHAL JAREŠ

Časo-piso…
piso-piso-piso…
Jakuba Šofara

Hlavní chod: Živel 17

Po dlouhé době je tykadlo avantgardy opět vystrčené. Že to ale trvalo! Na „obalu“ je zboží deklarováno jako *Utopie & sci-fi*, ale to je, zdá se mi, v této době redundantní. *Živel* není pouze čtením pro „mutantní živloidy“, jak se redakce stále snaží předstírat. I obyčejné *„konzervy“* jako já hltají slova a slovíčka. Chceme-li se aspoň trochu vymezovat, musíme vědět vůči čemu...

Hned na začátku nás čeká galerie českých ilustrátorů science-fiction od 30. do 80. let od I. Adamoviče. Na prvním místě „kníže“ žánru T. Rotrekl, za ním F. Škoda, O. Štáfl, J. Wowk, Z. Burian etc. Rozhovor s klasikem české literární fantastiky J. Nesvadbou mě příliš nepřesvědčil, že by autor stál blíž startovní čáře než ostatní popisovači „historie budoucnosti“ (dlouhá léta tomu tak bývalo). Budeme si muset počkat na jeho nový román s pracovním názvem *Beneš vládne*. To dvojrozhovor s M. Petříčkem a B. Blažkem o utopiích získal po 11. září poněkud jiné dimenze. *„Je třeba začít od své sítě nejbližších, uvědomit si, že ta budoucnost tu už je. Uvědomit si, jak strašně moc ji už formují a jakým zločinem je myslet si, že budoucnost je daleko. Výzva pro mě je poznání, že na rozdíl od jiných dob, kdy budoucnost byla neovlivnitelná a byla v rukou panovníků a přírody, je nám dán ten dar, že ji dnes máme opravdu v rukou.“* (B. Blažek) Někteří z nás mají budoucnost opravdu v rukou, to jo. Stať E. Davise *Technognóza* je čtení „navícekrát“. Aspoň něco málo: *„Mnoho evangelických křesťanů cituje Matouše 24:14 (A poté bude toto královské evangelium kázáno celému světu, aby svědky jeho byli všichni národové; a nastane konec světa.) a věří, že komunikační technologie, které poskvrňují Slovo špínou světa, přivolávají Poslední soud a že andělé se Zjevení jsou metaforou pro satelitní družice.“* Vrrrong. A do toho vchází W. Gibson, V. Vinge a P. K. Dick se svými vizionářskými koncepty! *Infiltraci a industriální speleologii* nabízí V. Cílek (co napíše, to je vždycky útok na mou vrozenou lenost, ten mě spolehlivě probudí, abych zalapal po dechu): *„Zábava je hladová a žádá si další zábavu, ale radost uspokojuje a naplňuje. Většina virtuálních věcí patří do kategorie ‚fun‘ a je nutné je nějak vyrovnávat skutečnými věcmi, jako je bláto, kanalizace a lišejníky. Čím je člověk starší, tak potřebuje víc radosti, jinak zešedne.“* A to jsme teprve na s. 44 – ty další až do s. 120 určitě také nepřeskočíte!

Redakce doporučuje kouknout se na nový živlovský web: www.zivel.cz. Přestože je 4. října, tak není na co koukat. Tady se zatím neurodilo...

Dezerty

Druhé letošní, celkově čtyřicáté osmé **Souvislosti**. Redakce mě doběhla: domníval jsem se hloupě, že jí s tematickými čísly dochází dech, a teď přišla s něčím, z čeho může vzniknout nejméně 10 zajímavých pokračování. „Části lidského těla“ jsou ideálním spojením konkrétního a abstraktního – mimo „funkční“ službu pro každého z nás jsou současně i od dávno minulých dob symboly... *Okem* v různých vztazích se zabývá tucet příspěvků, doplněných *oční* poezií (R. Gilbert-Lecomte, V. Nabokov, Ch. Morgenstern atd.). Jakousi osou oddílu je dle mého stať Martiny Švarcové *Co oči nevidí... (oko v jazyce, kultuře a komunikaci)*. *„Zatímco obraz oka odrážející jeho základní funkce vychází z naší tělesné zkušenosti, pojetí oka jako prostředku nazírání a zdroje poznání vychází z naší zkušenosti mentální a vytváří tak spojitost mezi viděním a věděním.“* Další část Souvislostí je spojena se jménem spisovatele Pétera Esterházyho, jehož rozsáhlý román *Harmonia caelestis* se stal v Maďarsku prvořadou literární událostí. Ukázky z něj jsou mj. doplněny i rozhovorem (ten připravil Petr Morvay). V oddíle recenzí *Pod čarou* byste neměli vynechat kritiky druhého vydání Putnovy knihy *My poslední křesťané* (Vojtěch Hladký) a *Slovníku balkánských spisovatelů* (Jonatan Vinkler).

Také třetí číslo **Filosofického časopisu** je monotematické – věnuje se příspěvkům, jež zazněly na konferenci (14.–16. 9. 2000) věnované analytické filozofii. Ta usiluje o jasnou a přesnou formulaci problému, která je nutným předpokladem jeho zdárného řešení. *„Někteří její stoupenci se dokonce domnívají, že právě přesná formulace může některé filosofické problémy zcela odstranit.“* Přiznám se, že mě úvodní slovo Prokopa Sousedíka nadchlo, neboť do důsledků vztaženo je to způsob, jak umenšit státní rozpočet. Přestože se nabízela třeba weinfurterovskou tajemností vyzývající stať J. Noska *Mají mentální stavy sémantické vlastnosti? – Putnamova odpověď*, začetl jsem se do práce V. Svobody *Individua na odpočinku*. Předposlední odstavec si dovolím ocitovat: *„Pokud nechceme připustit zcela nekontrolovatelné putování individuí skrze různé role a soubory vlastností a zároveň nechceme opustit myšlenku, že všechny možné světy (determinační systémy, které za možné světy považujeme) sdílejí stejnou třídu individuí, pak podle mne musíme připustit, že individua mohou být v limbu.“* Jistě by měl radost Jiří Kolář. Ale stejně tak i nakladatelé, protože transparentní intenzionální logika (TIL), o kterou tady jde, by mohla notně zamíchat novou českou prózou. Takže další s literaturou související články, např. *Konceptuální pravdy (aneb může pohádka obsahovat logický spor?)* P. Materny, pouze anoncuji pro čtenáře. Mimochodem, stále silněji ve mně převládá názor, že kdybych byl ředitelem nějaké pobočky pojišťovny, tak bych zakázal uzavírat s filozofy životní pojištění. Tohle jsou skuteční kaskadéři života...

Revolver Revue vychází nějak příliš často, ve *Tvaru* č. 14 jsem psal o č. 46 a teď je tu už další... Rozhovor Nikolaje Stankoviče s Naďou Plíškovou byl připraven pro RR 38, ale zpovídaná si nakonec *„vymínila jeho publikaci až po své smrti“*. Teď, po smrti obou, působí text velice odlehčeně a tuším v něm jakýsi smutek nad dobou, která se nevrátí, i nad lidmi, kteří se tu už neobjeví. Nejen konkrétní osoby, ale i poslední generace, jež uměla žít. *„Nikolaji, jedna z mejch posledních básní je: ‚Dneska jsem si všimla, že ve středu jsem nejošklivější, tak jsem se rozhodla kreslit kalendář ošklivosti.‘ “* *„Dneska je pondělí.“* V. Färber, Z. Hejda a A. Petruželka tvoří jednu skupinu zpracovávající rukopisnou pozůstalost Ivana Blatného (druhou skupinu pak B. Chlíbec a M. Pluháček). Jmenovaní ozřejmili způsob své práce a vybrali reprezentativní vzorek. Se Z. Hejdou si o tom všem vypráví A. Drda. Aspoň dvě ukázky, ve kterých jsou ukryty celé básnické sbírky: *„Zatím co jarní větry dují / rudoarmejci pochodují.“* – *„Tak, Kainare, teď právě zrána / je první pocit bolet. Rána.“* V RR jsou tištěni mj. dále: A. Brousek, J. Formánek, P. Halmay, M. Drábek, I. Malijevský, P. Vosáhlo.

Zprávy Společnosti bratří Čapků č. 62 uveřejnily část dopisu od RNDr. Jiřího Grygara: *„...s radostí sděluji, že přání SBČ bylo vyslyšeno a od 9. května 2001 nese rozhodnutím Mezinárodní astronomické unie planetka č. 14976 jméno: ‚Josefčapek‘. ...SBČ jistě také zaujme, že již dříve, totiž 9. ledna 2001, dostala planetka č. 15907 jméno ‚Robot‘.“*

Poslední tečkou této rubriky potěším maximálně 10 poučených čtenářů *Tvaru*, nicméně si vůbec nemůžu pomoci. **Místní kultura** č. 9/2001 přinesla zprávu o vlastivědném zpravodaji městské části Praha 9 *Rokytka*, o jeho verzi tzv. *Čtené Rokytce* a o *Listech od Rokytky*, které vycházejí jako klubový časopis pro členy Vlastivědného klubu Rokytka...

prozaické novinky ze střední Moravy

(s krátkým historickým exkurzem)

Petr Hanuška

Krátký historický exkurz

Politické události roku 1948, které následně přivodily radikální zásahy do kultury, poznamenaly literární život na střední Moravě na dalších čtyřicet let natolik, že téměř můžeme hovořit o jeho systematické likvidaci. Tristní stav původní literární produkce v dané oblasti se týkal především prozaické tvorby, poněkud lépe situace vypadala v básnické sféře. Nikoli však v rovině oficiálně publikovaných knih, nýbrž v samizdatovém okruhu. Zasloužili se o to autoři soustředění kolem samizdatové edice *Texty přátel*, kterou po roce 1970 vydávali básníci Petr Mikeš, Eduard Zacha a kněz čs. církve husitské a básník Rostislav Valušek (od roku 1973).

Na literární úbytě v regionu se výrazně podepsala i skutečnost, že zde po celou dobu neexistovalo vydavatelství spoluvytvářející klima tak potřebné k iniciování a publikování nové literární tvorby. Výjimkou je epizodické působení *Krajského nakladatelství* v Olomouci v letech 1956–60. Soustředilo se především na publikování národopisně zaměřených svazků (vyšlo v něm přes sto titulů). Z beletrie stojí za připomenutí edice románu Jaromíra Johna *Výbušný zlotvor* (1958), knihy *Durové motivy* (1959) K. M. Čapka-Choda, próz Stanislava Krejčího *Slunce pod Jedovou* (1957) a *Dědina dokořán* (1959) a *Olomoucké romance* (1960) Emiliána Glogara. Básnictví reprezentoval almanach *Poesie mladé Hané* (1956), v němž se mj. představili Jiří Veselský, Jiří Pištora či Josef Galík.

Po listopadu 1989 se kulturní situace a nakladatelské podmínky na střední Moravě postupně proměňovaly. Rozhodující roli v prezentaci původní literární tvorby sehrálo olomoucké nakladatelství *Votobia*. U jeho konstituování stáli redaktoři z původní havířovské *Revue*, posléze *Edice* a nakonec *Nakladatelství M.U.K.L.* (mladé umění k lidem), v němž funkci odpovědného redaktora zastával Tomáš Koudela. V nakladatelské radě dále pracovali Petr Mikeš, Eduard Zacha, Václav Burian, Petr Dvořáček, Petr Jochmann, Rostislav Valušek, Vladimír Havlík, Tomáš Hradský, Ladislav Daněk a Iva Málková. Do volné řady českých autorů (pozdější *Edice českých autorů*) realizované již v rámci nakladatelství *Votobia* zprvu zařazovali tvorbu renomovaných autorů, k nimž patřili mrtví klasikové Jakub Deml či Jaroslav Durych, ale i zaběhnutí autoři soudobé české literatury Egon Bondy, Jiří Olič, Zdeněk Zapletal, Jan Žáček, Vladimír Körner, Jan Křesadlo, Václav Vokolek či Ivan Matoušek. Svůj prozaický debut však v jejich společnosti posléze absolvovali Hnát Daněk, Igor Chaun či Roman Ludva, kteří svou tvorbou zasáhli do celostátního literárního dění uplynulého desetiletí.

Koncepce *Edice českých autorů* doznala během několika posledních let dílčí proměny. Jednak je v ní kladen větší důraz na žánrovou bohatost, což dokumentují svazky reprezentující frekventované prozaické žánry 90. let, jež se často pohybují na pomezí beletrie a publicistiky. Jednak je patrný zájem vydavatele o vyhledávání začínajících autorů, přičemž kritériem není ani určitá věková hranice, ani tradiční hledisko propojenosti s regionem coby stabilním životním a tvůrčím prostředím tvůrce.

Mezi vydanými knihami z nakladatelství *Votobia* se tak objevuje řada žánrově různorodých knih od známých i neznámých autorů, jejichž kvalita mnohdy spočívá více v autenticitě sdělovaných zkušeností než v jejich literární obratnosti. Z memoárově laděných knih či svědectví lze připomenout *Tečku za mým jménem* (2000) Drahoslavy Svobodové, *Vzpomínky na mého otce* (2001) Václava Durycha, *Za ostnatým drátem. Autentická odysea nacistickými lágry* (2001) Karla Redlicha nebo *Vím, o čem mlčím. Heroin, toxíci a konec jako sladké nic* (2001) Veroniky Pánkové. Z beletrizované publicistiky stojí za připomenutí *Kněz a baba. Fejetony a jiné prózy 1921–1961* (1999) Jaroslava Durycha, aktuálněji *Lapače času. Fejetony a jiné obrázky doby* (2000) Evy Hauserové. Stabilně oblíbený žánr historických próz či beletrizovaných životopisů známých osobností reprezentují knihy *Před branami Omegy* (1995) Františka Všetičky, *Lafayette. Vězeň z olomoucké pevnosti* (1998) Richarda Hanzlíka a Miroslava Haňáka či nejnověji *Zasvěcen démony* (2001) Lubomíra Macháčka. Experimentálně laděné prózy zastupuje pozoruhodná kniha nazvaná *Přímý přenos* (1999), jejímž autorem je překladatel a tvůrce tzv. mail-artové komunikace Antonín Mareš.

Mezi nejvýraznější jména současných prozaiků pocházejících, žijících nebo píšících na střední Moravě, jejichž tvorba zasahuje do celostátního, ba v jednom případě již zahraničního literárního kontextu, lze zařadit Romana Ludvu (1966), Jana Vraka (1967), Milana Valentu (1958) a nejnověji Milana Kozelku (1948).

Roman Ludva

Největší čtenářskou i kritickou pozornost zaznamenaly prózy Romana Ludvy *Smrt a křeslo* (1996), *Žena sedmi klíčů* (1997), *Jezdci pod slunečníkem* (1999) a *Stěna srdce* (2001). Již v románové prvotině autor naznačil svůj záměr přiklonit se k typu psaní, které vychází z poutavého, napínavého, atraktivního námětu, dále z přísně logicky konstruované fabule, ze záliby v konstituování samotného narativního aktu, přičemž vše podtrhuje (a následně i opakovaně potvrzuje) umným zacházením s jazykovým materiálem, nesoucím alespoň zpočátku zřetelnou pečeť stylu klasiků české literatury Jaroslava Durycha, Jana Čepa či Bohuslava Reynka. Autobiografické zážitky, o něž se opírá valná část próz minulého desetiletí, posloužily autorovi částečně jen v první knize. Za některými kulisami totiž zřetelně vnímáme olomoucké, resp. širší hanácké reálie. Následně však Ludva sáhl po inspiracích zprostředkovaných mimoliterárními médii, zvláště filmem, resp. filmovým thrillerem. V mentalitě jeho postav, v jakési kruhové uzavřenosti jejich duševních světů je patrný rukopis francouzského filmového režiséra Luka Bessona.

Vše doposud řečené ilustruje i Ludvova daleko nejkomornější kniha, za niž lze označit *Smrt a křeslo*. Hrdina Ondřej v ní vykonává sebeočistnou cestu s cílem uniknout překotnému životnímu tempu, dominující povrchnosti v našem bytí, ve které soudobý člověk utápí svůj vyměřený čas. Opouští rodiště a stěhuje se do domu bývalého kolegy Karla Krause. V něm postupně odkrývá *„příběh smrti a křesla, příběh Zámku“*, tedy tragédii tří generací Krausových předků. Ludvův důraz na odhalování prachem pokrytých vin není náhodné. Jeho prostřednictvím vstupuje do prostoru detektivního žánru, kterému zůstane věren i v následujících knihách. Svého čtenáře v nich uvede do světa filmového byznysu či pátrání po profesionálním zabijákovi, přičemž jde o jeho modernější, drsnější variantu – thriller. Autor si uvědomuje potenciální přitažlivost žánru tradičně označovaného jako okrajový, ovšem mechanicky neulpívá na zaběhnutých schématech. Právě naopak cílevědomě narušuje jeho zákonitosti. Vyplývá to z faktu, že centrální postavení u něj nezaujímá samotný proces odkrývání a závěrečná demontáž zločinu či jakéhokoliv tajemství. Ludva svůj postoj demonstruje jednak tím, že čtenáři záhy explicitně poskytuje výsledné řešení. Navíc proti dějové záhadnosti pracuje i kompoziční výstavba próz, jak si přesně všimla Silvie Gmuzdková v souvislosti s *Jezdci pod slunečníkem*: *„Kompozice dostává novou funkci: neodkládá odhalení tajemství, nýbrž zrcadlí v jednotlivých střídáních to, co je pro Ludvu důležitější než samo tajemství – jeho nejoblíbenější narativní princip, záměnu rozkoše z odhalení tajemství, která přehlíží vše ostatní, za rozkoš z četby, která tajemství bere jen jako něco podružného.“* Podstatnější tedy pro něj je hledání klíče k finálnímu rezultátu, ono trpělivé skládání fragmentálních částiček naračního puzzle. Ty nabývají podoby kladených motivických pastí a nástrah, zapadajících vždy do přísně logicky vyznívajícího výsledného rámce. Ludva tím stvrzuje svou senzibilitu pro jakýkoliv byť sebevšednější detail – ať už jde o fascinaci barvami přes magické tvary předmětů coby souputníků lidského života, gesta či vůně –, které často obdaří nádavkem symbolizační funkce. Jestliže v první próze připouštěl prolínání reálného a snového prvku při zachycování událostí několika lidských osudů, posléze tento postup nahradil prostříděním žitého za vykonstruované, tedy řídící se zákonitostmi zvolené hry, tak jak to nabízí v případě *Jezdců pod slunečníkem.* V tomto románu nechal vyšetřovatelově ženě zhroutit její dosavadní svět, který nahradil zkonstruováním světa nového, vyjevujícího se před ní při skládání zabijákem podstrčeného puzzle v podobě hologramů. V posledním románě *Stěna srdce*, v němž Ludva rozvíjí osudy českého malíře v emigraci, řešícího tajemství záhadného středověkého obrazu, pozorněji akcentuje jednak téma milostných (poněkud nefunkčně zde působí erotické scény) a rodinných vztahů (sympaticky konzervativně obhajuje rodinné pouto), do příběhu však častěji vkládá i esejisticky laděné úvahy o smyslu umění ve společnosti.

Jan Vrak

Jan Vrak (vlastním jménem Tomáš Koudela) se čtenářům nejprve představil dvěma básnickými sbírkami – *Ostrava* a *Boewulf* (obě Havířov, *M.U.K.L.*1990). Od poloviny devadesátých let se však Vrak soustředil především na psaní prozaických textů.

Výrazně autobiografickými rysy oplývá kniha nazvaná *Obyčejné věci* (Olomouc, *Votobia* 1998). Již volbou titulu dal autor jednoznačně na srozuměnou, že v centru jeho pozornosti nebudou stát skutečnosti nikterak výjimečné, nýbrž že zamýšlí tematizovat *všednost*. Všední tak v jeho próze kopíruje rytmus plynoucího času obyčejného lidského života, jenž nabývá podoby pracovní i sváteční. Podoby dané jednak násilně vnucovanými společenskými podmínkami, jednak kontrastně utvářené světem, v němž vládnou privátní, svérázné, úzce rodinné zákonitosti. Vrak vše výše řečené zachycuje cestou stváření iluze vybrané a slovem znovuoživené časové sekvence, popřípadě nechá vypravěčovy vzpomínky zabíhat ke konkrétnímu a jím dofabulovanému „příběhovému suku“. Jeho prostřednictvím pak poměřuje události dávno proběhlé i aktuálně stále se odvíjející.

Paměť Vrakova vypravěče sahá na jedné straně až tam, kde čerpá podněty z nejranějších zážitků z autorova života. Na druhé straně ale i tam, kam je tentýž doveden vyslechnutým či přečteným. S neskrývanou rozkoší Vrak naslouchá zejména vyprávěním z úst rodinné kronikářky (i jakéhosi jeho morálního pilíře z časů dětství a dospívání) tety Pauli. Čtenáři však souběžně s tím autor nabídne i příběh poskládaný ze střípků zápisků z obecní kroniky hanácké vesnice Náklo.

Hrdiny desítek paralelně probíhajících minidramat se tak stávají zdánlivě neatraktivní lidské typy, především pěšáci, výjimečně střelci doby reálného socialismu. Doby, která mnohého člověka vmanévrovala do situací, v nichž silou či dobrovolně („uvědoměle“, z přesvědčení) zpřetrhal tradiční rodová pouta, vyjádřená nejen kupříkladu z pokolení na pokolení přebíraným a spravovaným majetkem, ale zejména vědomím věrnosti určitému myšlenkovému odkazu. Doby, jež zároveň poničila elementární vztahy mezi lidmi, a to často i mezi těmi nejbližšími. Obecněji viděno i vazbu člověka a půdy a jeho zodpovědnost k prostoru, který vytváří jeho ekosféru.

Čím pak tuto „zelenou louku“ doba nahradila a čím ji v opozici zabydlel Vrak? Teritoriem, které v textu reprezentuje „město mládí a květin“ Havířov. Město, jež je více než místem šitým na míru lidských potřeb charakterizováno uniformovaností šedivých štítů smělých staveb socialismu. V důsledku jeho obyvatelé trpí absencí jakýchkoliv estetických podnětů, neboť se pohybují v asketicky střízlivém interiéru satelitního kosmického městečka umístěného na Zemi. Zmíněné je kodifikováno i pojmenováními hlavní městské tepny a jejích „dominant“, jež odkazují zejména k reáliím sovětského dobývání kosmu – městská magistrála majora Gagarina, sídlištní agregáty Luna a Orion, samoobsluha Jitřenka, obchodní dům Budoucnost, hospoda Kosmos, hotel Merkur, kino Radost. Protiváhu proti tomuto uměle stvořenému světu Vrak nachází jednak v příležitostných výjezdech za strýcem na vesnici na jižní Moravě, posléze v prostředí jeho nového venkovského sídla v hanácké obci Náklo.

Obyčejné věci autor ozvláštňuje v oblasti kompoziční architektoniky, přičemž její experimentální ráz podtrhuje i velmi pestrou a nápaditou jazykovou prací. Záměrně totiž narušuje linearitu vyprávěného, a to ve stylu těkavého, rozbíhavého lidského vnímání. Činí tak nejen tradiční formou uzavření v mysli právě vytanulé vzpomínkové epizody do závorek, ale odkazuje čtenáře pomocí písmen či čísel k poznámkovému aparátu, umístěnému jednak na téže stránce pod čarou, jednak v *Poznámkách* k *Obyčejným věcem* zařazeným až za poslední stránkou základního textu. Ačkoli tento postup ohrožuje plynulost vnímání toku hlavního příběhu, výměnou staví před čtenáře demokratickou volbu okamžitě nereflektovat předkládané odkazy, popřípadě vybízí k dodatečnému nahlédnutí. Vzhledem k charakteru jejich obsahu – od upřesnění použitého pojmu po sáhodlouhý exkurz do historie načrtnuté události – nedochází ke ztrátě informací potřebných pro vnímání zvolené varianty příběhu. Dále Vrak naračním přehlednost textu narušuje vřazováním básnických ukázek, odborných výkladů o obecně více či méně známých historických událostech či citáty z obecní kroniky. Výpovědní hodnotu přebírá i grafická podoba prózy: proměnu rytmu vyprávění, významové přesahy autor signalizuje častým užíváním kurzivy, proložených pa-

sáží textu či epizodickým upotřebením verzálek.

Kompoziční chaos Vrak dále umocňuje použitím několika jazykových vrstev: pracuje s lexikem i syntaxí běžného hovorového jazyka, promlouvá řečí dobových frází a propagandistických hesel, zařazuje fragmenty psané v nářečí, tedy velmi svérázného dialektu ostravsko-havířovského prostoru, v němž se sbíhá řada mnohonárodnostních jazykových podnětů.

Druhá próza *Osm hlav* (Olomouc, *Votobia* 2000) se již výhradně odehrává v prostředí středomoravské vesnice Náklo u Olomouce. Vrak v ní rezolutněji zaměňuje pozici vystupujícího aktéra příběhů za pozorovatele – jeho roli totiž přebírá svérázná postava archetypálního sedláka Pluskala – a soustředí se více na pozici demiurga, jakéhosi novodobého mýtotvorce verbálně stvářeného světa.

Mateřský jazyk Vrakovi není samozřejmě přijímaným a využívaným komunikativním prostředkem. Stává se zde především křehkým materiálem vnímaným zejména v jeho estetickém rozměru. Vrak se tak vřazuje do řady těch tvůrců, kteří nejsou přesvědčeni o dobově artikulovaném závěru o jeho vyčerpanosti, zprofanování. Naopak sází na jeho nekonečné možnosti, úporně dobývanou originalitu vyjádření, umožňující zachovat obraz člověka, dějů a věcí jinak se nezadržitelně ztrácejících v časovém propadlišti. Vraka lze vnímat – včetně občasného slovního siláctví libujícího si v provokativních vulgárnostech – především jako lyrika opěvujícího elementární životní hodnoty: zemi, nebe, pole, dům, jezero, lásku či rodinu. K často se objevujícím obrazům patří výjevy přimknutosti, vzájemného prostoupení člověka a země. *„Na poli za domem prší, sněží, padá slunce, je pod mrakem, padá mrak, padám já.“*

Právě naznačené estetické gesto je nýtem, který spájí jinak řadu odlišně dlouhých dějových a reflexivních fragmentů (hlav), jež charakterizuje záměrná rozkotanost vyprávění, vyvolávající po prvním přečtení ve čtenáři pocit rozpadu, jakéhosi rozdrobení do řady střípků, z nichž se jen s obtížemi zpětně rekonstruuje autorem zamýšlený pra-obraz. Vytvoření multijazykového textu Vrak ve své druhé próze nahrazuje experimentováním v syntaktické rovině. Slovosled v jeho větách „trpí“ kostrbatostí, projev jako by neumětelsky zadrhával. Připomíná to situaci dítěte pozorujícího poprvé obyčejné věci kolem sebe. Jeho ruce se komíhají nad klávesnicí a dítě plné dojmů překotně, bez dechu svá pozorování svěřuje zářícímu monitoru počítače.

Milan Valenta

Třetím, nejméně známým prozaikem v řadě je Milan Valenta, docent speciální pedagogiky se zaměřením na psychopedii a dramaterapii, působící na PdF UP v Olomouci, který jednak publikoval řadu textů časopisecky (např. v *Iniciálách*), jednak prozatím připravil a vydal tři knihy: *Raubířské povídky* (Olomouc, Netopejr Karel Petřík 1998), *Krajina mírných hořkostí* (Olomouc, Česká edice Sam. Is Dead, bez vročení) a *Eluljá. Archetypální příběh z kolektivního nevědomí* (Olomouc, Nakladatelství Univerzity Palackého 2000).

V prvním souboru, který obsahuje pět povídek – *Lapka, Psí kůže, Třetí strana mince, Komediant* a *Noc ryšavého zlatokopa* –, Valenta námětově čerpal z období vrcholného středověku, dále z přelomu 18. a 19. století, resp. z 2. světové války. Druhý povídkový almanach pak tematicky orientoval na současnost, a to v patnácti povídkách – *Úniky, Co máme společného se stromy, Všechno je jinak, Ze života ptáků, Apollón a Medusa, Blues osamělého archeologa, Muž na okraji, Zpráva o střetnutí, Krpatý Honek, Souboj, Takový uhrovitý mužík, Jabloňový sad, Zpráva o monologu z židlí, Msta* a *Konec malířského podzimu*.

Ačkoli čas patří k Valentovým frekventovaným motivům – obvykle je verbalizovaný explicitně ve formě krátké úvahové repliky či metaforického obrazu –, rozklenutí mezi časově vzdálené a přítomné však neznamená jeho odlišné nahlížení či pojímání lidské existence v proměňujících se historických kulisách. Valentův zájem (možno zde spekulovat i o vlivu jeho odborného zaměření) se orientuje především na společensky problematické lidské typy. Na jejich osudech pak autor demonstruje podoby lidského života zasazené do neidylických a nepřikrašlovaných společenských podmínek.

Zdroj krutosti a násilnictví středověkých lapků tak Valenta nehledá jen v nelítostnosti (zvláště válečné) doby, v níž se hrdinové pohybují, a jejích zvyků, které je obklíčují a ovládají. Valenta registruje latentní sklon ke zlému, dřímajícímu v lidském jedinci. Bezprostřední blízkost a lákavá možnost spuštění jeho enormní síly dodávají nositeli odvahu, bezprostřednímu okolí pak přináší strach a následně existenční zkázu.

Zlo tak ve Valentových historických povídkách nepersonifikuje jen typ mordýře osudem, takovým je například rytíř Fridrich ze vstupního čísla, ale i lapky volbou, kterým se stala i původní oběť Fridrichova přepadení na obchodní hřebečské cestě – syn dědičného fojta v Mohelnici mladý Heřman. Ten po čase stráveném v zajetí svého staršího věznitele v souboji zabije, poté navléká – zlákán novým postavením, voláním *„vůně krve“*, doprovázející ono *„Podobenství vlků! Sílu smečky!“* – jeho halenu a zaujme pozici vůdce v bandě i místo na královské cestě.

Zlo, potlačení jakéhokoliv oslabujícího lidského citu či soucitu, zvolí jako svou životní alternativu válečný zběh z povídky *Psí kůže* či bratrská trojice z příběhu *Třetí strana mince*. Zvrácenost v lidském jednání, již původně vyvolalo fyzické utrpení v koncentračním táboře, poté vystřídal strach z vlastní smrti, který je potlačen obětováním nevinného člověka, zachytil Valenta v poslední povídce *Noc ryšavého zlatokopa*. Svědomí zatěžkané neomluvitelným selháním pronásleduje jeho nositele i v poválečné době a zaslepuje provinilého natolik, že páchá další vraždy na nevinné dvojici mladých lidí.

Protipól „hříšných“ nereprezentují ve Valentových prózách postavy smělých, čistých lidských individualit. Jejich protihráče nalezneme mezi pasivními svědky, popřípadě tichými oběťmi vládnoucího násilí. Patří k nim především postavy panensky čistých dívek či Tereza Tarková, matka tří zvlčilých synů, zpovídající se a kladoucí nepříjemné otázky Janovi z Nepomuku. Přináleží sem i Kateřina, doprovázející na pouti světem komedianta z rodu degradovaných, ale toužících napsat a hrát *„velkou hru“*.

Pojetím a interpretací historické látky, nakládáním s dobovými reáliemi a atmosférou má Valenta blízko k Vladimíru Körnerovi. Jazykovou, naračí i metaforickou prací – široce rozklenutým souvětím, využitím promluvy plné zastaralých slov a využívající archaické syntaxe, uplatněním oxymorónních spojení, viděním člověka z úhlu nedegradující ironizace či sarkastického šlehu, modelováním hlubokého, takřka barokního prostoru s rysy přízračnosti, prolínáním tepotu lidského srdce a oživené materiálové struktury věcí – se stylově blíží k prózám Jaroslava Durycha.

Pokud historické povídky charakterizovala určitá sevřenost, daná úžeji vymezeným námětovým okruhem a téměř identickým generováním ztvárněných postav, pak texty čerpající ze současnosti ze sbírky *Krajina mírných hořkostí* lze označit za námětově i typově rozbíhavější. Autor v nich prostřídá prostředí dětského nápravného ústavu, rozvrácené rodiny, vojenského útvaru, chmelové brigády, vesnické samoty, maloměstské kavárny i aleje. To, co však i nadále zůstává konstantní, je obraz člověka viděného jako nevyčerpatelný a obtížně klasifikovatelný komplex svárů. Jednak těch vnitřních, odehrávajících se v uzavřeném světě jedinečné lidské duše, v němž se opět dostává ke slovu zlo jako zbraň proti vlastní slabosti či fyzické nedostatečnosti, mnohdy jako trojský kůň nastrčený do jiného světa naplněného upřímnou lidskou důvěřivostí (*Krpatý Honek, Msta*). Jednak i vnějších, vyvolaných nepřátelským, nechápajícím, netolerantním, útočným prostředím (*Úniky, Co máme společného se stromy*). Typickou situaci Valenta vytvořil hned v úvodní povídce *Úniky*, v níž proti sobě postavil Gábinu, dívku zapalující objekt v nenáviděném výchovném ústavu, a policejního vyšetřovatele, ztrácejícího rodinné zázemí i důvěru ve vlastní síly. Hranice mezi těmito zdánlivě vzdálenými světy tak ztrácí s přibývajícími stránkami před čtenářem svou ostrost. Ba zdá se, že politováníhodným se stává svět dospělých, postrádající dimenzi svého naplnění, tedy jakéhokoliv smyslu, zatímco Gábinin útěk a paličský čin je nejen gestem odporu, ale i metaforicky vnímáno výrazem, konkretizací vlastní síly, sebenalezení.

Rozsáhlou alegorickou povídku *Eluljá* s podtitulem *Archetypální příběh z kolektivního nevědomí* lze označit za dosavadní vrchol Valentova prozaického úsilí. Samotný příběh rámují scény dvou automobilových havárií. První završuje epizodicky vykreslený návrat z běžné venkovské tancovačky, druhé Valenta přisuzuje význam symbolické platnosti. Tragickým završením cesty totiž vyústí pocit zklamání z nenaplněnosti lidského života, v němž hrdina marně hledal svůj cíl, přičemž vlastní životaběh pokládal za nesmyslný.

Celý příběh propojuje leitmotiv cesty za eluljá. Jedinečné, nezaměnitelné pouti „bolesti“, hledání a poznávání cíle, na nějž se vydává původně bezejmenný hrdina, kteréhо převozník a první zasvětitel a průvodce za pravdami života převozník Álberto pojmenuje ve stylu nomen omen Áco. Ne náhodou v jeho přítomnosti poprvé naráží na elementární kategorii, jakou je pravda. Ne náhodou společně stojí před nezodpovězenou otázkou po původu a proměnlivém vztahu dvou skutečností: sochy jako symbolu věčnosti, trvalosti, neodhalitelného tajemství, a pod ní plynoucí řeky, přinášející stále nové a nové podněty proteovské skutečnosti. Jde o jakýsi obraz relativnosti uchopené pravdy kontra lidská fantazie, vnímané jako adekvátní opozice k racionálnímu vyhodnocování objektivních faktů vnější reality. K milníkům, které na své cestě Áco dosahuje či je zklamán míjí, patří: čas, minulost, země, moře, hora, síla, víra v sebe, trest, strach, volnost, práce, věci, blaho či rychlost.

Jestliže stařec mu na jedné z prvních zastávek prozradí: *„Eluljá jaksi... může být řeka se spoustou ryb nebo slunečnicové pole; loď, plachta a jezero, a taky kniha v potrhaném obalu, čím víc potrhanější, tím víc eluljá, ehm... vidět nahou dívku s plavými vlasy až po zadnici, jak se ráno myje v potoce, to je jaksepatří eluljá a jít s přítelem po cestě a vyprávět o minulých časech je také eluljá. Eluljá je mnoho věcí a třeba taky nic; jistě i automobil s klaksonem může být eluljá...“* A právě to nic čeká Valentova hrdinu na konci, i když v následující ukázce svého cíle prozatím nepozbyl: *„Už vím, starče, v čem je vaše prokletí! Všichni jste ztratili ve spleti uliček a ulic svoji cestu, teď bloudíte a marně se ji snažíte najít, proto ten spěch, máte pocit, že vám stále něco uniká, ale cestu nenajdete dřív, dokud si nevzpomenete, kam jste kdysi chtěli dojít. Podívej – i já jsem v moci Města, a přesto nebloudím a bloudit nebudu, dokud uvidím vrcholek své hory.“*

Milan Kozelka

V úplně jiném duchu i rámci odlišného satiricko-humoristického žánru se pohybuje Milan Kozelka v letos vydaném románu *Ponorka* (Olomouc, *Votobia* 2001). Při jeho četbě se čtenáři nemůže nevybavit proslulý samizdatový román Petra Placáka *Medorek*. Stejně jako v něm se i v Kozelkově próze ocitáme ve společenském suterénu, ovšem v časech po listopadovém uragánu. Klima hospodské čtyřky, kumpánské souručenství, ona demokracie v praxi pro všechny zde funguje obdobně jako v případě Medorkova místopisu. Za hospodskými dveřmi se oproti tomu rozprostírá ďábelsky naprogramovaná virtuální realita, která má daleko k plnokrevnému, zprofanovaně řečeno autentickému bytí. Kozelka to obrazně vyjádřil v kapitolce, v níž se básník Jan Padák vydává z domova ke své ponorkové Mekce. Rázuje přízračnými ulicemi Hanáckých lakomců, Harvardských privatizačních fondů, Justičních omylů, Protidrogové prevence, Posledního vítěze Velké pardubické, Tržních mechanismů, popřípadě míjí Ústřední výbor neškodných pitomců, Exekuční úřad či pomník Stoprocentního machra.

Kozelkova kniha je typem próz, které lze číst několika způsoby. Buď jako alegorické podobenství o době a lidech v ní, nebo zcela jednoduše jako humoristický román plný vydařených taškařic, komických scén (k nejpovedenějším patří epizoda o uspořádání hanáckého maratonu), ale i neohrabaně chlapácky lyrických scén (viz horská říčka protékající Ponorkou, scéna s modrým koněm, který *„zaržál a proměnil se v poletujícího kolibříka“* atp.). Jinak na text budou nahlížet lidé blízcí z okruhu oficiálního olomouckého kulturního života či přežívajícího undergroundu, kteří se v některých postavách poznají a kteří se stali terčem posměšné demytizace pseudointelektuální a postundergroundové sebezahleděnosti (publicista Hašek Murian, básník Jan Padák, grafik Kletr Laparčík, bohemistka Panička Zednaříková, výtvarník Dáďa Vaněk, kněz a básník Kostislav Falušek ad.). Domnívám se, že tato skutečnost – jinak tak běžná v prózách 90. let – není na překážku ani pro čtenáře místních poměrů neznalé.

Kozelkovi se totiž podařilo napsat vtipnou prózu tradičního českého žánru, k nimž se satiricko-humoristický žánr zařazuje. Vytvořil v ní i velmi osobité, svérázné lidské typy patřící k rodu halasných rabiátů, zdánlivě primitivních hospodských povalečů či pseudointelektuálních žvanilů. Ve svém slangovém projevu nemají daleko k vulgárním výrazům, který míchají s hanáčtinou či světácky deklamovanou angličtinou. Z jejich etud však náhle „vystrčí růžky“ poznání lidského existenčního dna i duchovních výšin, jindy zase směšně dojemná zodpovědnost za bližního, stejně jako za trpící Somálce coby reprezentanty Třetího světa.

• • •

Pokud v úvodních řádcích stálo konstatování o bídném stavu literatury, potažmo publikované prózy na střední Moravě v desetiletích po politickém zvratu v roce 1948, závěrem lze vyjádřit přesvědčení, že zdejší literární devadesátá léta znamenala více než jen příslib do budoucnosti.

(*Předneseno na konferenci Česká próza devadesátých let, konané 27.–28. 6. 2001 v Českých Budějovicích*)

Knihy

Lyrická kronika západomoravské vesnice

Nová kniha jihlavské autorky **Ludmily Klukanové** (nar. 1936 v Lipníku u Třebíče) **Konce kolověku** (*Host*, Brno 2001) znovu dokazuje, že nejvýnosnějším zdrojem autorčiny inspirace je západomoravský venkov minulého století. O životě vesnic na moravské straně Vysočiny ví Klukanová téměř všechno: jak se tam mluvilo, co se vařilo a jedlo, jak se léčívaly nemoci a jaké květiny rostly na loukách, v zahrádkách či v květináčích za oknem.

Nejdelší z próz zařazených do nové knihy je povídka *Na štítu bylo vytesáno kolo*, dokončená již v roce 1980. Je to její druhé vydání, v roce 1984 vyšla samostatně v podobě citelně poznamenané cenzurními či snad autocenzurními zásahy. Nynější definitivní znění je zhruba o polovinu delší, přibylo pět nových kapitol, šestá je podstatně rozšířena a i ve všech ostatních jsou doplňky či drobnější změny. Sémantické gesto je však stejné jako v původním vydání, text v žádném ohledu nesvědčí o něčem, co by se snad mohlo nazvat polistopadově konjunkturální revizí textu. Původní verze působí v porovnání s definitivní jako ne zcela domalovaný obraz, jemuž teprve nyní přibyly některé podstatné detaily.

Povídka, napsaná v ich-formě, nemá hlavního hrdinu, vypravěčem je dorůstající dívka. Ve zkratce sledujeme osudy lidí ze statků, chalup i pastoušky, jejich lásky, rozchody, odchody do města, úrazy a úmrtí v době od konce první republiky přes okupaci po osvobození a léta před únorem 1948. Je to „zhuštěný“ *Rok na vsi* – až po to využívání nářečního tvarosloví a slovní zásoby.

Znamení kola štítu venkovského stavení je symbolem slunce, které ozařuje vesnici, ale i symbolem kola dějin, které se otáčí a nese s sebou proměny doby: *„A jak se to kolo pohnulo, zase míjely věky a čas dávný i sotva minulý probleskoval mezi listím stromů v příbězích, v životech ... lidí.“* Týž význam má i neologismus *„kolověk“* v názvu knihy. Obraz současnosti se tak neustále prolíná se světem vzpomínek, pohádek a mýtů, zprostředovaným zejména vyprávěním autorčiny babičky. Téměř erbenovský je návratný motiv kmotry Zubaté sedící mezi křovím na zídce hřbitova. Síla Klukanové není v prokomponovaném syžetu ani v psychologii, ale v lyrizaci, metaforickém vidění světa a úsporně vyprávěných příbězích. Mnohé mají baladický ráz: dočítáme se o krvesmilstvech, vraždách, sebevraždách, úrazech a tragédiích, které přinesla doba nacistické okupace.

Nové kapitoly a vsuvky obohacují obraz vesnice o odstavce týkající se náboženského života, které by v době normalizace neprošly cenzurou, přibylo vyprávění o pobytu německých zajatců na dědině a několik nových příběhů ze života obyvatel. Obraz nadšeného uvítání rudoarmejců je nyní vyváženější – dovídáme se např., jak ruský voják střílel samopalem do hejna slepic s křikem „*Éto ničevó, éto kulaka, mámuška.*“ Působivý je poválečný dialog dvou dávných přátel, z nichž jeden je přesvědčený komunista a druhý hájí tradiční hodnoty vesnice, protože ví, jak „*lehko se pokazí voda, povětří i půda, když lidé zapomenou, že příroda nesnáší spěch! Že má svůj pomalý tep načasovaný na jiné hodiny než člověk*!“

O kolektivizaci padesátých let se v povídce nemluví, ale autorka tuší, že starý řád venkova neodolá tlaku usilujícímu likvidovat vše, co je spjato s dávnými tradicemi, a že se pod tímto tlakem – přestože se lidem nebude žít špatně – ztratí do nenávratna to, co činilo vesnický svět jedinečným. Rozpad hodnot a lidských vztahů začal za války a pokračuje i po roce 1945, kdy se ziskuchtivci a noví udavači jen jen třesou na to, aby mohli donášet na vyšší místa všechno, co vědí o svých spoluobčanech.

Subjektivní vypravěčská perspektiva a lyrizace výpovědi si žádá „čepovskou“ kázeň a zamyšlení nad každou větou či obrazem. Ludmila Klukanová to ví, ale občas na to zapomíná a její text je pak přemetaforizovaný a někdy i mnohomluvný. Nepřesvědčivé je, hovoří-li tu a tam v metaforách i vesničané. (*„Už teď ti z očí roste pomatený les.*“) Některé příhody – např. o tom, jak kluci ukradli z farské zahrady zlatohlavého bažanta – působí jako z Káji Maříka a jsou v rozporu s převažujícím laděním textu. Němečtí zajatci hovořící s dívkou Trude, kterou si přivezl chlapec Vítek z totálního nasazení, by sotva nevěděli, jak se německy řekne »pomoz« (*„Hilf, Trude!*“, nikoli *„helfe“*).

K titulní povídce jsou připojeny dvě kratší elegické prózy (obě z roku 1967), tematizující sepětí starých lidí s venkovem a jeho přírodou. Další text *Zimní rozhovor* (1972) byl patrně původně zamýšlen jako rozhlasová hra. Je to dialog dvou starých manželů, kteří ztrácejí možnost navzájem se dorozumět.

Jediná novější práce je poslední povídka *Kdo má na kahánku aneb Pouťová veselice* (1992). Tady už Klukanová pracuje poněkud jinými prostředky. I tato próza, odehrávající se v letech normalizace, sice ve zkratce charakterizuje povahy a zaznamenává činy vesničanů, úhel pohledu je však spíše satirický než elegický. K předsedovi družstva, jenž je zároveň poslancem „federálu“, přijede na pouťovou žranici krajský tajemník strany. Lidé, obklopení televizory, mrazáky, sektorovým nábytkem, vyšívanými dečkami a obrazy Hradčan a Kremlu, se cpou masem i sladkostmi, alkohol teče proudem, opíjejí se i mladí, v horku a pouťové euforii vystupují na povrch potlačené touhy a vášně – a není daleko k tragickým koncům. Jen starý sedlák, který lituje, že dal dceru komunistickému prominentovi, si ještě udržel nezkalený vztah k mravním hodnotám a záblesk naděje do budoucna je i v mladé dvojici Míši a Moniky.

JIŘÍ RAMBOUSEK

Červené botičky? Spíš gumové holínky!

Jestliže je pravda, co jsem někde slyšel, totiž že o nejtemnějších věcech obvykle píší lidé optimističtí a veselí, pak musí být spisovatelka **Anna Zonová** pro své okolí smíšek k popukání. Ani kousíček světla či naděje není v jejích povídkách **Červené botičky** (*Petrov*, Brno 2001). Láska je bezútěšná, životy zbytečné, děti postižené nebo se vůbec nenarodí; nic, jen samá bolest, vyšinutost a prázdnota.

To neříkám jako výtku, ovšem také ne jako pochvalu. Nemyslím si, že tragično je samo o sobě nějaká hodnota. Nicméně cítím potřebu zde konstatovat ten pozoruhodný fakt, že zatímco většina jiných knih a médií líčí život jako šňůru velkolepých zážitků a skvělých příležitostí, Anna Zonová jako by jej vnímala jako neosvětlený tunel spojující jednu černou propast s druhou. (Jedná se o důsledek autorčiných vlastních neblahých osudů?)

Další poznámka se týká geografického určení povídek, kterým je jesenické pohraničí bývalých Sudet. Zdůrazňuje to už Jiří Olič ve své poznámce na přebalu a taky dosavadní recenzenti, kteří v podstatě právě na specifikách regionu stavěli své úvahy. Mně naopak kniha až na několik výjimek nijak specificky sudetská nepřišla. Problémy, které se tu vyskytují – alkoholismus, marnost života, beznaděj, strach – jsou obecně všelidské a málokdy je autorka posune do nějaké výlučně krajové roviny. Což ale opět neříkám jako výtku; spíš jen jako upozornění, že popisy místního koloritu – ať už je chápeme vnějškově či zevnitř – se v knize nenajdou.

Výtky ovšem mám. Texty jsou rozstříhány do krátkých vět, které někdy jako by pak byly mírně popřehazovány a znovu lepeny vedle sebe. Význam toho celého mi uniká a číst se to místy ani nedá. Malý příklad:

„*Třináctiletého Honzu pořád holil. Po celém těle. Říkal, že je moc chlupatý.*

»Prase mělo sto padesát kilo,« říkala Jonáška.

Její muž byl divný.

»Možná je má rád a neví, jak na to,« řekla matka, když jsme jednou utíkali z domu před tátou.“

Ale i v případech, kdy text plyne alespoň trochu souvisle, je patrná až křečovitá snaha nechat působit jednotlivé krátké věty co nejvíce samostatně. Někdy se tím daří obstojně vystihnout atmosféru situace (*„Dávám si hlavu mezi kolena a brečím. Necukám sebou, jenom mi z očí vytéká voda. Potřebovala bych do vany.*“), jindy to vyzní spíš komicky (*„Snažil se jí dotknout. Všiml si nože v Margitině ruce. Levé. To ho uklidnilo. Margita byla pravačka.*“)

Ani z celkového hlediska kniha nepůsobí zrovna přesvědčivě. Úsečnost a místy nesouvislost textů zabraňuje ve většině případů postavám rozprostřít své osudy alespoň tak, aby se v nich čtenář orientoval. Zůstávají jen náznaky, ke kterým si – jak napsal například i brněnský recenzent – může čtenář domyslit, co chce. Pokud bude mít vůbec chuť, dodávám já.

Ovšem čtenářům, kteří už mají plné zuby nadšeného optimismu dnešních časopisů předepisujících moderní život, lze Červené botičky jen doporučit jako účinnou antieuforickou terapii. Octnou se ve světě ne nepodobném těm, v nichž žijí hrdinové Dickensovi či Zolovi.

Autorce nelze nicméně upřít snahu o velmi svébytnou výpověď. O výpověď, která je vytrvalá a chmurná jako nohy v gumových holínkách čvachtající v nočním nečase jesenickým pohraničím.

KAREL FRANCZYK

Michal Bauer, „Roztrhané panenky 2001“

Teoretik, komparatista, regionalista

Osmi kapitolami knihy **Měřítka souvislostí** (*Euroslavica* 2000) od **Petra Posledního** procházejí dvě vůdčí témata: vztahy mezi polskou a českou literaturou po roce 1945 a literární specifičnost východočeského regionu. Oběma nadto prochází metodologická reflexe toho, co jsou to literární dějiny, jak je možno je uchopit a jak se vůbec zmocnit fenoménu zvaného literatura. Takže vlastně v případě Posledního knížky možno mluvit o tématech třech.

Začneme-li od tématu třetího, pak jeho klíčovým místem je pojem „*literární kultura*“, jejž autor – inspirován polskými teoretiky – zavádí jako jakýsi model pro zkoumání literatury. Literární kultura představuje „*soubor zobecněných představ o podstatě a funkcích literatury, kterým se v určitém období řídí většina subjektů literárního systému – autoři, nakladatelé, čtenáři, kritika, vědci, propagátoři literární produkce, organizátoři kulturního života*“. Literární kultura je tedy jakousi (nepsanou) společenskou konvencí, jež „*dovoluje dorozumět se, co míníme pojmem »literatura« a jaké možnosti nacházíme v estetickém přeskupování literárních jevů*“. Sám P. Poslední se kromě polských autorů hlásí k hermeneutikům H.-G. Gadamerovi a P. Ricoeurovi, neboť u nich je text dán dvojí sémantikou – autonomní fiktivností i vztahem k realitě. Snad by tu bylo možné vzpomenout jiné koncepty, jimž je stejně tak jako literární kultuře vlastní, že chápou literaturu jako průsečík vztahů vnitro- a vnětextových: epistémé (M. Foucault), diskurz (R. Barthes), situace (J. F. Lyotard). Ve všech těchto konceptech se pohybujeme v účinkové sféře literatury; jde o to, jak se s modelem světa (dvojí základ literatury trvá na tom, že literatura je i *modelem* i modelem světa), který literatura nabízí, dovedou identifikovat čtenáři. Právě ona schopnost identifikace zakládá fakt, že literatura je vnímána nikoli pouze jako rejstříky jmen a děl, ale jako akt komunikační. Tyto identifikační vzory se Poslednímu stávají i svého druhu „nástroji“, za jejichž pomoci se snaží vykládat některé jevy z domácí literatury po roce 1945.

Potud Poslední-teoretik; pokud jde o Posledního-komparatistu, pak v jeho knize je rozeseto několik paralel mezi polskou a českou situací (zejména v době poválečné). Nejsoustavnějšího rozvinutí se komparatistice dostává v kapitole, v níž se autor zabývá českou generací 60. let (J. Gruša, P. Kabeš, M. Topinka a d.) a jejími paralelami se stejně starými autory polské poezie (S. Barańczak, K. Kornhauser a d.). Zatímco čeští autoři ve svých východiscích směřovali k jazyku, tj. k vnitřnímu založení poezie, autoři polští naopak zdůrazňovali, že poezie má jít vstříc skutečnosti a na této skutečnosti přijímat účast. Autor vidí zdůvodnění v rozdílných východiscích jedněch i druhých: „*Jestliže čeští autoři reagují na angažovanost »poezie všedního dne« [...], polští spisovatelé kritizují hermetismus staršího pokolení Orientace, razí heslo – »Dosti ezopského jazyka!«, vystupují proti umným podobenstvím, zastírajícím rozdíly mezi skutečností a zdáním.*“ – Povahu srovnání má i srovnání některých novějších českých a polských literárněhistorických příruček. Zde Poslední dospívá k tomu, co už je tak nějak vytčeno před závorkou, a sice že polská literární věda vládne citlivějšími nástroji, zejména k uchopení vztahu mezi literaturou a tím, co stojí „vně“. Zejména polská sociologie literatury je daleko propracovanější, takže dokáže být k užitku i těm, kdo se bojí, že by literatura v takovémto výkladu byla připravena o svou svébytnost. Je to jeden z českých paradoxů: tak dlouho tu byl u metodologického kormidla proklamovaný marxismus, ale žádná pořádná sociologie literatury z něho nepovstala; jenom násilné ideologizování a politicky účelový vulgarismus. Současně s tím u nás vládne předsudek jiný, estetický, a sice že literatura není nevěstou jen tak pro ledasjakého ženicha; to už musí být někdo – a s vybranými způsoby –, kdo se o ni může ucházet. Sociologie? Dejte pokoj s takovým barabou!

Poslední-regionalista. V jedné kapitole se autor věnuje východním Čechám a zejména postavení Hradce Králové; tvrdí, že „*hradecký kulturní život má receptivní ráz, chybí mu protiváha v podobě vlastní tvorby*“. V náznaku autor mapuje literaturu, jež zejména ve 20. století vzešla z východních Čech, a dospívá – k celkem očekávanému – záměru, že např. romány s východočeskými reáliemi, jako je např. Hostovského *Dům bez pána*, Poláčkův cyklus *Okresní město*, nelze ztotožňovat s „*regionálně chápanými identifikačními vzory, a proto ani ne s činiteli zvláštního literárního povědomí kraje*“. Tady autor nechává své vývody přece jen zavěšeny dost vysoko, v jakémsi snad až teoreticky přezíravém nadhledu, kterému nestojí příliš za to, aby si udělal preciznější pozorování a teprve na jejich základě zobecňoval.

Na kapitolách Posledního knížky je poznat velkou autorovu obeznámenost zejména s teoretickou a metodologickou literaturou a také to, jak mu svědčí spíše to, když některé věci může nadhodit jako jakási diskuzní východiska k pozdějšímu upřesnění či jemnějšímu prozkoumání. Možná by někde bylo méně více; takto se např. k bedlivější pozornosti nabízela kategorie „*literární kultury*“,

klíčový pojem (i metodologický nástroj) celé Posledního knihy. Tak jako tak jde v úhrnu o knihu se širokým teoretickým zázemím, knihu mnoha podnětů a dobově důležitých témat.

JIŘÍ TRÁVNÍČEK

Pít z kterékoliv strany

Vypadá to na sisyfovský úděl, vyplňovat všechna ta chybějící místa literární mozaiky padesátých let. Připomeňme, jak tento obraz vypadal na počátku návratu demokratických poměrů u nás: vědělo se cosi o tom, že kromě odmlčivších se básníků typu Holana, Seiferta a částečně Hrubína psalo ještě několik dalších autorů opozičně laděných poezii v době vzniku nepublikovatelnou. Pokud je ovšem stihl osud těch šťastnějších a zůstali na svobodě. Celá plejáda vězněných autorů – nebo zástupně jejich editorů – sice po roce 1989 a ne vždy bez potíží vydala i svoji žeň žalářní, ale stále panovalo jisté vakuum kolem básníků, kteří v době po komunistickém puči zmizeli na léta z oběhu. Duchovně křesťanská a surrealistická poezie tu nesporně stojí v prvních řadách nekompromisního odmítnutí komunistického režimu jako takového – ostatně tvrdá cenzurní opatření a zákaz některých básnických sbírek již těsně po Únoru byly jedním z prvních aktů nových mocipánů. Stejně tak bezpodmínečné podřízení veškeré kulturní produkce jediné kanceláři kafkovské instituce, jíž byl ÚV KSČ, kde se často anonymně a jako by vnuknutím neomylných dekretovala nejrůznější opatření a pokyny, které během několika měsíců podstatně proměnily nejen českou ediční politiku, ale generovaly rovněž vzápětí kanonizovaný sbor režimních básnických celebrit v čele s V. Nezvalem a „revolučně“ nastoleným generačním vpádem kohoutovsko-skálovského ladění.

Emigrační básnická vlna reprezentovaná I. Blatným nebo F. Listopadem nesehrála tu roli nějaké zásadní opozice zvenčí. Totéž lze v čase před vydáním prvních Hrabalových próz konstatovat i o intelektuálním undergroundu typu Egona Bondyho. Jen pár básníků, Jiří Kolář například, mělo posléze to štěstí, že se jim reflexe na 50. léta podařilo vpašovat do sbírek z první poloviny následného desetiletí. A přesto v oné době vznikly texty, které zásadně mění dosavadní rozvržení sil českého literárního zápolí 50. let. Ne všechny zatím mohly spatřit světlo světa.

Byly tu opravdu jedinečné osobnosti, jejichž čas ediční rehabilitace odehrává se za ztížených podmínek a se značným zpožděním. Už v čase kolem Pražského jara stačil Vratislav Effenberger vydat své svědectví o druhé vlně českého surrealismu. Od té doby máme alespoň v hrubém obrysu jasno o tvorbě Zbyňka Havlíčka a Karla Hynka z počátku 50. let a teprve posmrtně – bohužel – se k nim v posledních týdnech přidává také vydáním několika cyklů básní z tohoto „krutověku“ **Zdeněk Lorenc** (1919–1999), které jejich editor, literární historik Michal Bauer, nazval podle slov závěru jednoho z textů **Pít z kterékoliv strany** (*Periplum,* Olomouc 2001).

Ocitujme si z této pro sbírku svým způsobem erbovní básně datované 18. 7. 1950 alespoň toto: „*Ještě dřív než uzavřete skříň a uvadlé pomnění dávna / skleslí že nevidíte více než viděly vaše děti / můžete se otázat / **na čí příkaz hoříme**? / Ještě dřív než vhodíte dopis / (...) můžete se otázat / **kam shlížíme nápomocni sobě a bez pomoci**? // Ten hašiš doutná / **Sídliště neznámého jsoucna v mezích boha** / A jeho šicí stroj sešívá cetky minula / **jež nikdy nevidí do budoucna** / (...) A to je historie bohů a historie milování / a to je i historie početnic a historie zmarů*“ (zvýraznil M. K.). Jak zvláštně koresponduje tento text se *Znamením moci* Jana Zahradníčka psaným ve stejné době, kde najdeme celé sekvence o šálivém zahledění vpřed a falešném spojení minulého s budoucím, jak je předkládali komunističtí agitátoři. Věru že se křesťanská lyrika věrojatně protíná se surrealismem v tomto časovém úběžníku: stejně tak lze vedle sebe položit texty Rotreklovy a Havlíčkovy...

Největším překvapením Lorencovy poezie 1949–50 je však pregnantní řád imaginace, která nám v kulisách jedné smutné éry dává nahlédnout i do lidského příběhu básníkova. Verše cyklu *Dětem* a zejména *Árie z roku 1950* jsou velikou alegorií, doslova básně-manifesty, rozpínající potřebu absolutní svobody tvorby v době, kdy se jí zvenčí snaží znásilňovat newspeak pomatených opěvovatelů budování socialismu a bojů za mír...! Cituji z básně *Čekání*: „*Rozepínáme šat / Svědí nás na prsou / Tiskneme své zázračné stíny / Myslíme na pořádek v duších / Ale nikdy nevyléváme nezdar a zoufalství /, A pak to již není ani strach z nebytí / Když není kam slévat spáleniny / Protože zrak se slepil Nedokonalý / A sluch se slepil Nedokonalý / A chuť potemněla Nedokonalá / A vše se zhatilo Nedokonalé / A síla sil zůstala křehká neschopností před zlomkem dobra / Lze říci co zbývá / Chtít brát z dvou proviantů tu dobrou nálož / To znamená mít v ruce vysněný sen / Je špetka zla bídy z dneška / Silnější než Kdoví Kdes Co Dobrého Vykonáno“. (11. 10. 1950)*

Je tu pak ještě jeden zajímavý příznak Lorencovy tvorby z přelomu let čtyřicátých a padesátých: v rýmovaných textech (jde o čtyřveršové sloky s typem rýmu abab) polemizuje s tenkrát vžitým stylem básnění, jak je známe z děl jeho generačních vrstevníků, kteří přešli na druhou stranu barikády, od takového Vlastimila Školaudyho po Stanislava Neumanna. Není v nich ani stopy po onom příznačně dobovém slovním balastu, hemžícím se termíny výrobními a floskulemi politických úvodníků – a přesto je tato sevřená lyrická forma plna atmosféry něčeho, co tak příznačně známe i z již citovaného Zahradníčka („*... slyšet bez uší, dýchat bez nosu, hovořit bez jazyka nebylo nikdy ani tak zlé ani tak nemožné jak tento stav obnaženosti naveskrz, kdy se od nich trhaly celé věky.*“ – *Znamení moci*, l. zpěv, 195l). Ano, máme-li přitakat tomuto úhlu vidění, šlo skutečně o naprostou obnaženost, a tedy bezmocnost proti vnějšímu úderu, jemuž byli vystavováni všichni, kdož se pokoušeli interpretovat po svém nejenom tuto dobu. Viz zlobné štollovsko-taufrovské exkomunikační orgie spadající do měsíců a roků, kdy Lorencovy cykly vnitřního pnutí k osvobodivému gestu jsou o to čitelnější. Jenom takto lze plně pochopit a vychutnat text *Cimbál stále znějící* z 22. prosince 1950, tedy letopočtu, kdy ještě doznívaly ortely nad dílem Františka Halase, rok již mrtvého: „*Dlouho trvalo zrání tohoto úhoru / Když jsem se měnil v sebe / Ve střepy modlení a adresy bez adresátů / Plachost pelíšků a ztrácení nalezeného / (Myslíš si Františku Halasi že ještě stojíš v řadě? / Potká tě někdy někdo někde? ...)*“

Přemýšlet nad tímto osobitě komponovaným konvolutem textů znamená také položit si otázku, do jaké míry lze dešifrovat celou tuto epochu černého dadaismu „podivuhodných kouzelníků“ pokleslé básnické produkce, jak ji známe z Brouskovy antologie. Lorenc na to odpovídá v několika textech, někdy v náznaku, leckde takřka programově, ale nejčastěji spíše bezděčně. Takto nelze přehlédnout text nazvaný *Jiná litanie,* opět z prosince 1950 se zřetelným tíhnutím k halasovským reminiscencím. Namátkou: „*svícen krystalů raněných*“; „*psaní těžká z plamenů stydnutí / řetězy uvátá a spečená tlením / Kde není přetvářky tam není vyhnutí / Svírá se skruž zmíráním dennodenním*“.

Není v tomto meditačním gestu klíč k pochopení více než jednoho i nebásnického osudu? „*Kde není přetvářky, tam není vyhnutí*“ – ano, zde se Zdeněk Lorenc dobírá parametrů svědomí těch, kdož si zakrývali oči, zacpávali uši a jazyk falše vydávali za pravdu.

Zopakujme si při příležitosti této vítané edice ještě jedenkrát: nebude v české kultuře – a potažmo i v historii této země – jasno, dokud se zcela neodvalí kámen, jenž nám po léta odpíral nahlédnout pod povrch dění osudového předělu, „kdy se od nás trhaly celé věky“. Nebyli jsme jen národem schvalovatelů a přitakávačů odsunů, čistek a soudů, měli jsme také básníky, jejichž hlas, ač veřejnosti na léta smlčen, přesto zazněl a nemohl zůstat nevysloven. Zdeněk Lorenc, málem v posledních desetiletích minulého režimu polozapomenutý a známý víc z překladů než průkazností vlastní básnické tvorby, zaujímá po vydání této sbírky čestné místo mezi těmi, kteří měli odvahu dennodenně odečítat adaptace k režimním rituálům a nořit se do vlastní osvobozené imaginace ve stavu zrodu – „*důslední ve svém odporu bít se až do smrti*“. (*Patetická, 20. 11. 1950*)

MIREK KOVÁŘÍK

Michal Bauer, „Roztrhané panenky 2001“

Život: spíše odměna nežli zklamání

Anglista **Zdeněk Hron** vydal sbírku básní **Tamodtud**, ve které rozptyluje (jako popel z urny, viz str. 14) své mnohaleté zkušenosti s Albionem. Nevelká knížka o 60 stranách vyšla v nakladatelství *BB art*.

„*Nasolené odstíny šedi...*“, jak píše sám básník o pobřežním městě Brightonu, prostupují celou sbírku víc nežli poněkud proslulejší barva britských plenérů, totiž zeleň. Ta skoro chybí, zatímco bílé a šedavé je až přespříliš: „*... slunce, prasklý šev, / zešedivělý hrůzou, nedozáří*“, „*... proti duchu, / který právě vál až z Arktidy*“, ryba slov má „*...místo mozku chcíplé oko v hlavě*“, sníh je navíc „*...pápěří z vybělených plachet impéria*“, a pokud se přece jenom vetře fotosyntéza, je s ní něco v nepořádku: „*Temže se při odlivu propadá / hladinou prázdna do zelených pekel.*“ Nálada básní tedy vyzývá k tiché účasti, nepodněcuje smysly k nějakému prvoplánovému drhnutí mozku chemickými prostředky, byť jsou mu vlastnější nežli automatickým pračkám Ariel; bujným angažmá stejnojmenného androgynního ducha u Greeneaway a u velkého Billa (rozuměj nikoliv Gatese) se nedejme zmásti! Protože autor Tamodtud již dávno odrostl čarodějnému věku efébů a Prosperovy schopnosti jsou mu jako většině smrtelníků rovněž odepřeny, nepřekvapí vyrovnaně posmutnělý ráz poněkud bilancujících veršů. Například: „*Déšť, lásko, smazal akvarel tvých zad ... / než navždycky mi sklapneš svoji past.*“ Více básní je rýmovaných, nečetné kousky psané veršem volným zaujmou však taky. Tak *The Wash* – mám-li jmenovat jeden z nich – představuje spíše krátkou cestopisnou reflexi, vyjádřenou výhradně prozaickými prostředky! To je jeden extrém, ale spíše výjimka. Další představuje předešle zařazená báseň *Soumrak mezi živými ploty v Norfolku*. To nesporně *je* poezie, a to esenciální, v duchu nejlepších tradic čínských či japonských vínapitelů, kteří neznali možná míru v pití, ale v popisování papíru ano!

Z rýmovaných tuto vybroušenost vykazuje třeba *Obzor hlavní v období honů*: „*Akordeony podzimu / v kanálech s dešti dozněly. / A v hlavni prach? Co hrozí mu? / Prohlédne slepými výstřely?*“

No, jestli to takhle půjde dál, nemusí si nikdo recenzovanou knížku už kupovat, protože ji vlastně samými citáty opíšu. Dost shovívavosti, najdeme v ní i nepovedená nebo nepatřičná čísla, která si autor raději měl nechat pro sebe anebo zařadit spíše do knížečky aforismů nežli poezie: například básničku na straně 20 opatřenou místo titulkem oběma symboly běžně označujícími známá pohlaví, nebo – což je onen případ jakéhosi rozbředlého aforismu – text s názvem *Slova, slova, slova*. Jako by nechtěně odrážel určité Hronovy rozpaky, které jsou odvrácenou stranou jeho skromnosti a střídmosti v básnickém výrazu.

Pokud máme nad knihou uvažovat vcelku, nemůžeme ji označit za literární skvost. Na to je přece jen příliš nevyrovnaná a hlavně málo osobitá. Zvolíme-li však „majoritní“ přístup, tj. nahodilé čtení podle nálady a proznívání okamžitých okolností, spíše nás odmění, nežli zklame. To nesporně je ta lepší a moudřejší varianta, i co se týče reflektování života obecně ve zralém věku. A kdybych se měl ještě vrátit ke svému filozofování nad „britskými“ barvami, lze také autorovu volbu chápat jako záměrnou v tom, že coby int(r)udor (sám připomíná: „*foreigner...*! *cizozemec...*“) si chce vystačit právě s onou vnější, bílou (Albion), s onou povrchovou, maskovací šedou (pověstná britská rezervovanost), zatímco zelenou, vegetační, bujivou a démonicky domácí ponechává jejím vlastním výkladům.

PETR HRBÁČ

Hliník vodou rozezvučím – Naslouchám rukám maminčiným!

Básnickou sbírku **Víta Slívy Grave** lze vnímat jako jakýsi pandán k jeho předcházející sbírce *Tanec v pochované base*. Pokud tato byla věnována otci, je *Grave* věnována: „*Mamince / rukama / pedálový part*“. A skutečně, v tomto věnování je obsaženo podstatné sdělení o této sbírce: matka, hudba, ale i krajina a elementární lidské úkony tvoří její náplň.

Básnický hlas jako by se tu tříštil do dvou poloh: jednu tvoří hlas dětství, přímočaře a básnicky zcela svébytně podané obrazy: „*Jak pomalu se ze slamníku vypařuje moč // Místo maminky španělská kytara, / na kterou drátuje Číňan. // Nevýslovnost k udušení, / slzy, slzy, slzy.*“ Druhou pak vytváří básnická zkušenost dětství, jakási druhá skutečnost vzpomínky, nepotřebující velkých slov k velkému básnickému činu: „*Matko naše! / Cos to přinášela po hladovém chodníčku, / svítí ještě dnes!*“

Na rozdíl od dupotu a halasného ohledávání toho, co zbylo po otci, ve sbírce *Tanec v pochované base*, jsou verše této sbírky podstatně klidnější, mnohdy báseň tvoří až na samu podstatu vycizelované dvojverší, často stačí nenápadná metafora k tomu, aby se prostý lidský (mateřský) úkon povýšil na trvalou hodnotu, jako třeba štupování ponožek: „*Děti spí jako srolované / a obrácené naruby. // Duše zapošité.*“

Toto velmi delikátní adorování všeho, co je spojeno s matkou, má svůj vrchol v jedné z nejkrásnějších básní sbírky, v *Popelníku.* Je to propojení obou světů: dětský, neumělý tvůrčí čin, jehož jediným opodstatněním je potřeba matku obdarovat, předává své atributy stejně (podle lyrického subjektu ovšem) neumělého básnického činu: „*[Přijme z této obyčejné básně, / neokrouhlé, popraskané, / strupaté, / aspoň jedno slovo: »láska«?]*“

I krajina je podstatným partnerem tohoto ohledávání mateřského. Tak u vědomí matčiny smrti zůstává Den matek jakousi pietní vzpomínkou, kde přírodní motiv hraje roli prostředníka: „*Je věčná květná neděle / a já ti nosím stále tytéž ratolesti: / (...) / z vrby – tu jsme slýchávali / mlčet k hrobkám / (když ničemu zas nerozumí nic),*“ skutečně: Slíva nepotřebuje velká slova a dramatický experiment grafický nebo zvukový, aby zcela jedinečně zachytil podstatné chvíle v bytování člověka. Krajinné motivy se tu protínají se vzpomínkami v jedinečném a často zraňujícím tvaru.

Podobně jsou povýšeny, až mytologizovány další elementární lidské úkony, děje

se tak „nevhodným“ adjektivem, někdy verbem. Vše směřuje ke konstantně laděné výpovědi: to, co jsi dělala, co jsem díky tobě směl dělat, bylo a zůstává pro mne téměř posvátným: „*Kuchařská kniha – mateřský zrak, / požehnání navzájem. / Synova ruka / v kyblíku žehná prejt.*“

Poezie Víta Slívy v těchto verších je bytostně vyznavačská. Stojí jako právoplatné pokračování Seifertovy *Maminky*, jen ještě výrazněji cizeluje text až na samu dřeň, zanechává čtenáři naznačené, ukrutně krátké a do hloubky směřující verše, zkrátka: *Grave* je sbírka, která se s bolestnou pravdivostí vypořádává s tím nejlidštějším, s vlastními kořeny: „*Po otci: zblízka zřít slova. / Po matce: být pozřen hudbou!*“

JAKUB CHROBÁK

Když může být ryba lepší...

Letos vyšla v brněnském nakladatelství *Větrné mlýny* antologie norských povídek **Když je ryba dobrá...** Kniha obsahuje celkem jedenáct povídek od devíti současných norských spisovatelů. To, že tato kniha spatřila světlo světa, je zásluhou posluchaček oboru norština na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Ty se postaraly o výběr a překlad jednotlivých povídek a také opatřily knihu dvěma doslovy. Přestože jde o počin bezpochyby velice záslužný, neodpustím si několik kritických poznámek týkajících se především zmíněných doslovů.

Co je hlavním cílem prvního z nich, nazvaného *Slovo první: naše antologie na pozadí norské literatury,* zůstává záhadou. Autorka Hana Fryščáková se zde totiž zabývá hned několika věcmi najednou a výsledkem je nesourodá tříšť informací poskládaných vedle sebe bez jasného konceptu. Začíná jazykovým bojem v Norsku v minulém století, pokračuje snahou o nástin vývoje povídky v norské literatuře, dále se pokouší zmapovat literární tendence v Norsku od šedesátých let až po současnost a končí krátkým srovnáním jednotlivých povídek, se zaměřením na jejich téma a kompozici. Z tohoto výčtu je patrné, že autorka chce zvládnout příliš mnoho úkolů najednou a ne vždy se jí daří podat utříděný přehled toho, co si předsevzala. Tak například slíbí, že čtenáři ukáže, jak se žánr povídky v Norsku vyvíjel. Bohužel skončí již na začátku 20. století, navíc pochybným tvrzením, že spisovatelé Jonas Lie, Knut Hamsun a Sigrid Undsetová se významně podepsali na vývoji tohoto žánru. Sbírka povídek *Trold* (1891–92, Trolové) od Jonase Lieho je opravdu některými kritiky ceněná, ale Knut Hamsun a Sigrid Undsetová jako povídkáři rozhodně nevynikli, natož aby významně přispěli k vývoji tohoto žánru.

Poté se autorka velkým skokem přenáší do šedesátých let, k nástupu modernismu, a zaměřuje se spíše na nástin literárních tendencí v Norsku než na snahu o zachycení vývoje povídky. Tímto skokem jí unikají velice důležitá poválečná léta, která přinesla doslova boom norské povídky. Talentovaní povídkáři se sdružili kolem časopisu Nilse Johana Ruda *Magasinet* (vycházel až do r. 1970) a povídka se stala velice oblíbeným a rozšířeným literárním žánrem. Z některých význačných povídkářů poválečného období jmenujme alespoň Torborg Nedreaasovou, Johana Borgena a Tarjei Vesaase. O těchto autorech již lze opravdu říci, že výrazně přispěli k vývoji tohoto žánru v Norsku.

Michal Bauer, „Roztrhané panenky 2001“

Také celý oddíl pojednávající o tendencích v současné norské literatuře od šedesátých let až po současnost podává spíše jen útržkovité a neucelené informace. Autorka má bezpochyby mnoho znalostí o norské literatuře, ale udělala by lépe, kdyby se zaměřila pouze na jeden či dva z vytyčených úkolů.

Poslední připomínka k prvnímu doslovu a potažmo i celé knize se týká tvrzení, že „*naše antologie je výběr z toho nejlepšího, co v norské literatuře za poslední dvě desetiletí vzniklo*“. (s. 180) Zda právě tyto povídky jsou tím nejlepším, je velice subjektivní. Podle mého názoru nejsou některé z vybraných povídek ani reprezentativní, ani příliš povedené. Jak sama autorka říká, antologie obsahuje jak povídky od autorů-povídkářů „par excellence“, tak i od autorů, kteří píší povídky pouze příležitostně. Od takovéto antologie by mohl leckterý čtenář očekávat, že bude obsahovat v první řadě práce od uznávaných povídkářů. K nim se bohužel řadí pouze čtyři z celkového počtu devíti autorů. Jsou jimi Kjell Askildsen, Øystein Lønn, Frode Grytten a Lars Saabye Christensen. Zbylé autory nelze označit za povídkáře (někteří z nich dokonce nevydali žádnou povídkovou sbírku) a jejich zařazení do antologie považuji za zcela náhodné a neopodstatněné.

Většina povídek z této antologie byla patrně vybrána z některé větší norské antologie, jako je *Norske perler i prosa-noveller 1975–1993* (Norské perly v próze-povídky 1975–1993). Vybírat z takovéto rozsáhlé antologie je však poněkud zavádějící, protože tam dostávají prostor více než tři desítky autorů a někteří z nich jsou opravdu pouze povídkáři „sváteční“, kteří v tomto žánru nijak zvlášť nevynikli. V české antologii však dostalo prostor pouze devět autorů, a proto mohl být jejich výběr trochu reprezentativnější. Je například škoda, že se k českým čtenářům nedostaly povídky autorů, jako jsou Ingvar Ambjørnsen, Roy Jacobsen, či Arild Nyquist, a úplnou záhadou zůstává, proč se v antologii neobjevuje (a dokonce ani není v doslovu zmíněna!) největší norská povídkářka Bjørg Viková. Jádro její tvorby sice spadá do let sedmdesátých, ale vydala i několik sbírek v letech osmdesátých, takže mezi autory posledních dvou desetiletí rozhodně patří, a tudíž nevím, kdo by lépe reprezentoval současnou ženskou povídkovou tvorbu než právě ona.

Druhý doslov, nazvaný *Slovo druhé: o důležitosti případně nedůležitosti rozlišování literárních žánrů (nad specifičností norské povídky)* je jakýmsi pseudovědeckým pojednáním z oblasti literární teorie a terminologie. Otázka definice povídky a problém vymezení tohoto žánru je velice složitý, navíc v norském kontextu pro nás zkomplikovaný faktem, že norská poetika používá pro útvar, který bychom my nazvali povídkou, označení „novelle“ a nemá ve své terminologii dvě různá pojmenování pro novelu a povídku. Nechci tuto problematiku zjednodušovat, ale proč se s touto diskrepancí nesmířit a nepřekládat výraz „novelle“ jako „povídka“? Je to stejně jediné možné a přípustné řešení a autorka doslovu Karolína Stehlíková nakonec dochází ke stejnému závěru – proč se k němu tedy dobírá zbytečně komplikovaným pojednáním s poněkud scestným východiskem? Autorka na několika stranách nabízí norské definice pro povídku a srovnává je s českou definicí „novely“. V celém doslovu nesprávně překládá výraz „novelle“ jako „novela“ a korunu svému bádání nasadí prohlášením, v němž paradoxně shodí význam celého svého pojednání: „*V českém literárním kontextu bychom takový útvar označili nejspíše termínem krátká povídka, případně prostě povídka, tak jak jsme nakonec učinili i my, abychom zbytečně nekomplikovali život sobě ani českým čtenářům.*“ (s. 188)

Domnívám se, že ve většině případů je nepřípustné dávat rovnítko mezi norský výraz „novelle“ a český výraz „novela“ a tvrdit, tak jako činí i Miluše Juříčková ve své předmluvě k této antologii, že krátké prózy s výraznou pointou jsou v norském kontextu běžně označovány za novely. To bychom potom stejným uvažováním, jaké nabízí Stehlíková, mohli dojít k absurdnímu závěru, že anglicky mluvící část světa označuje román za novelu, a to jenom proto, že anglický výraz pro „román“ je „novel“ (tento nesmyslný přístup autorka skutečně naznačuje na s. 182, kde se na toto anglické označování dívá „škodolibě“ a hovoří o „zmatení pojmů“). Problematika literární terminologie a definic je sice složitá, ale domnívám se, že se k ní nelze postavit tak, jak to činí autorka druhého doslovu a autorka předmluvy (navíc je terminologie v knize stejně nedůsledně dodržována, v medailoncích jednotlivých autorů se objevuje jak výraz „povídka“, tak „novela“).

Co se týče jazykové kvality překladu jednotlivých textů, liší se od povídky k povídce. Některé jsou velice vydařené (například povídka *píseň* od Frode Gryttena), jiné jsou povedené méně, ale snaha se upřít rozhodně nedá. Za některými větami jsou vidět typicky norské konstrukce a obraty a velice rušivě působí i překládání ukazovacích zájmen ve výrazech, kde norština používá takzvané „dvojí určení“. Tato chyba se objevuje snad v každé z přeložených povídek.

Na závěr bych chtěla zdůraznit, že si tohoto překladatelského počinu brněnských studentek velice vážím a jsem ráda, že se český čtenář může díky této antologii seznámit se současnou norskou povídkovou tvorbou. V doslovech se však vyskytuje řada zásadních nesrovnalostí a nepřesností a celkově působí, jako by byly šité horkou jehlou.

VLADIMÍRA KOUBOVÁ

Vonný libosad

V pražském nakladatelství *Dar Ibn Rushd* vyšlo 400 let staré pojednání o Arabech a o milování od šejcha **Sídí Muhammada An-Nafzávího** s názvem **Zahrada vůní pro potěchu myslí**. Dílo přeložil nedávno zesnulý Svetozár Pantůček a ilustrovala jej Jaroslava Bičovská.

Orientální učebnice milování jsou v našich zemích celkem dobře známé i přesto, že se překladatelé dosud omezují jen na klasický repertoár. Mezi základní knihy tohoto žánru, třebaže méně intimní, jistě patří *Ars amatoria* římského básníka Publia Ovidia Nasa. Kromě notoricky známé *Kámasútry* mnicha Vátsjájany (*Státní zdravotnické nakladatelství* 1969) vyšla u nás ještě indická *Anangaranga* od Kaljánamally (*Mladá fronta* 1992). V polovině devadesátých let pak mělo P. T. vilné čtenářstvo možnost seznámit se s velmi zajímavou studií od Nika Douglase a Penny Slingerové s názvem *Mysteria sexu* (*Volvox Globator* 1995), která podává velice zajímavý přehled orientálního milostného života. Středověký arabský spis Zahrada vůní od šejka Nafzávího vyšel v Čechách poprvé s názvem *Úskoky žen* (přeložil Jaromír Suda) roku 1924. Dílo vzniklo kolem roku 1550 na dvoře tuniského beje na přímou vladařovu objednávku.

Zahrada vůní, kniha o 21 kapitolách, se počíná dobře známou větou: „*Ve jménu Boha milosrdného, slitovného!*“ a hned se Bohu také děkuje, že stvořil dva rozdílné tvory: muže a ženu. Autor pokračuje básnickým popisem ženy a jejích půvabů. Charakter spisu je sice dosti proměnlivý, ale v zásadě jde o jakousi staroarabskou pohlavní etiku prokládanou příběhy. Vypočítávají se chvályhodné i záporné vlastnosti mužů z hlediska ženy a vlastnosti žen z pohledu muže. A jak je zřejmé, brzy se začne hovořit nejen o vlastnostech charakteru.

U milostného aktu se klade ve shodě se současnými „výzkumy“ důraz především na předehru. Autor uvádí postupně 11 základních způsobů milování (poloh), k jejichž vykreslení používá někdy (na věřícího) velice zvláštních přirovnání, např. „*Žena si klekne na kolena a opře se lokty* jako při modlitbě“ nebo „*(...) u Indů existuje ještě mnoho dalších způsobů – dostali se prý mnohem dále než* my pravověrní...“ Takovými pasážemi se čtenář postupně odboural natolik, že mu po obavách z nějaké fundamentální islámské cudnosti nezůstane „v srdci“ ani stopa. Ženy jsou zde totiž líčeny zásadně bez rouška...

An-Nafzáví uvádí recepty na různá afrodisiaka, v nichž se míhají ty nejpodivnější ingredience: lentišek, mast ze žluče šakala, med, mandle, piniová semínka, tuk z velbloudího hrbu, pepř kubéla, bertrám se zázvorem, chryzokol nebo hořčičné semínko. S nánosem takových termínů pak kniha postupně přerůstá v jakéhosi „Domácího léka-ře“, který má dobré rady pro případ neplodnosti, nechtěného otěhotnění či nutnosti antikoncepce. Nevěnuje se však pouze léčbě, vypočteny jsou také příčiny pohlavních nepříjemností, stejně jako recepty na nejrůznější masti vhodné k otěhotnění: „*...dá-li Bůh, žena otěhotní*“. Také se popisují prostředky vyvolávající potrat (mořenový kořen, kouř spálených zelných semen, kamenec, dehet, šťáva z hrubé skořice): „*Dojde-li v důsledku toho k zahubení plodu, – ten vyjde, dá-li Bůh.*“

Zajímavé je, že kromě ženské neplodnosti se rozebírá také neplodnost mužská. Analyzují se pokrmy obnovující plodnost, samozřejmě s pomocí Boží (to je také ta hlavní přísada). Rovněž recepty na léčení impotence spočívají v rozboru a třídění pokrmů či času jejich pojídání – podle toho, co je příčinou, zda zauzlení chámovodů, slabý temperament či příliš rychlé vyvrcholení. V závěru autor konstatuje, že k problémům s mužskou potencí dochází rovněž ve spojitosti s duševními stavy nebo vlivy (stydlivost, stres, pýcha). Čtenář je počastován hned několika návody, jak zvětšit svůj úd, a nechybí ani těhotenský test s medovou vodou či odborná analýza polibků, co se týče „*umístění, vlhkosti a zvuku*“. A nezůstane jen u toho! Pokračuje se tím, co při milování škodí, – rozebírají se různé škodlivé polohy, nevhodný čas, četnost úkonu či věk partnerky. Ženy zde naleznou návod, jak zbavit (muže) „nutkání“ s pomocí kafru, či rady týkající se rituální nečistoty. Zajímavé jsou postřehy o škodlivosti hedvábí, vlivu jídla nebo doporučené četnosti milování podle lidských typů (cholerik a melancholik – pouze jednou do měsíce!). To všechno se uzavírá závažným tvrzením, že řada vážných onemocnění souvisí právě s nesprávným milováním.

Osmá a devátá kapitola se zabývají různými názvy mužských a ženských pohlavních orgánů. Jména jsou uvedena i v originále, a tak můžeme obdivovat i jejich zvukomalbu. Za tyto výčty jsou připojeny malé arabské snáře čili: zuby, nehty, lilii, růži, jasmín, kalamář, pomeranč, řepu či tuřín ... ve snu viděti. Snář připojený za seznam „mužských“ jmen se milostného spojení vůbec netýká, snář připojený za „ženský“ je více pohlavně vyhrocen. Otočíme-li stránku, překvapeně čteme název další kapitoly: *O pohlavních orgánech zvířat*. Tento krátký oddíl je rozdělen na pohlavní údy kopytníků, „velbloudovitých“, „paznehtovitých“ a údy divoké zvěře. Názvy jsou neméně poetické jako u lidských orgánů a navíc jsme poučeni o milostném životě lvů. Zvířata zde na rozdíl od indických učebnic neslouží k symbolickému třídění lidských typů, ale jako vzory výkonnosti.

U příběhů, jimiž je celá kniha prostoupena skrz naskrz, takřka okamžitě rozpoznáme: Náš autor je buď příliš lidový, nebo prostě není vyššího slohu „schopen“. Podružným detailům se věnuje nadměrná pozornost a ještě se rozvádějí do nemožnosti. Autor je pak musí komplikovaně dovyjasňovat či opustit bez vysvětlení. Strašlivá komplikovanost a zdlouhavost těchto krátkých příběhů přeplněných detaily vede k naprosté nevěrohodnosti čili nazření totální „vycucanosti z prstu“. Milý čtenáři, zvyklý na „1000 + 1 noc“, varuji tě, neočekávej dovedně spletený příběh, který budeš dávat k lepšímu ve společnosti intelektuálů, spíše se připrav na historku, kterou ti neuvěří ani v hospodě čtvrté cenové skupiny. Proliješ četné slzy zoufalství nad slohem, jenž je určen bůhvíkomu, a to od prvního příběhu až po závěrečný *Příběh Zuhry*, u něhož už není jasné ani to, zda se tu ocitl pro ponaučení nebo pouze jako receptář pro rekordní mužskou výkonnost. Čistě příběhovým je pak např. oddíl *Lsti žen*, což jsou tak trochu dekameronské příběhy o podváděných manželích aneb čeho všeho jsou ženy schopny. („*Dosáhnou prý všeho, čeho se jim zachce*.“) Výrazně exponovanou postavou těchto vyprávění je zvláště záludná stařena-kuplířka.

Na závěr se autor dušuje: „*Účinnost zmíněných prostředků je obecně uznávaná a já osobně jsem je vyzkoušel...*“ nebo „*Všechny tyto údaje pocházejí od učených mužů a jsou vyzkoušené a spolehlivé*“. Ano, autor se zaštiťuje různými autoritami, jako informátory uvádí především ženy (např. mudrlantka Mu'Arbida), od nichž ty které tajnosti (povahy, druhy a chyby žen) vyzvěděl a nám (mužům) je předává k poučení. A mně nezbývá než varovat: Milý čtenáři, nesmíš vě-

řit všemu, co čteš! Musíš se naučit třídit informace! Ať tě ani nenapadne zkoušet uvedené receptury na někom jiném a už vůbec ne na sobě! Vždyť překladatel sám vyslovuje jisté pochybnosti...

DANIEL SAMEK

Býval nešťastný v okamžicích, kdy žádná válka nebyla

George Smith Patton: hrdina 2. světové války, rozporuplná osobnost, voják-fanatik, citlivý, často však až příliš domýšlivý člověk, dobrý otec a ještě lepší generál, takový dojem může získat čtenář knihy **Pattonovi** s podtitulem *Životní příběh generála George Smithe Pattona a jeho rodiny* (*Paseka,* Praha 2001), jejímž autorem je generálův vnuk **Robert H. Patton**. Po knize Petra Lindy *Patton byl váš nejlepší* (*AB*, Praha 1991) a po českém vydání deníku *Válka mýma očima* (*Svoboda*, Praha 1992) se tak na českém knižním trhu objevuje publikace, která přináší nový úhel pohledu na život slavného amerického generála.

Robert H. Patton sice svého slavného předka osobně nezažil, při svém vyprávění ale mohl čerpat z bohaté rodinné dokumentace i ze vzpomínek svého otce (hodností rovněž generála armády Spojených států). Jeho kniha není čistě odbornou historickou prací, je spíše čtivou rodinnou ságou, v níž je Pattonův život sice dominantou (věnovány jsou mu dvě třetiny textu), která však mapuje i historii rodu, od příjezdu prvních Pattonů do Ameriky v 17. století až do konce 2. světové války – generálovy smrti. Autor líčí slavné okamžiky, nezakrytě však popisuje i stinné stránky rodinné historie. Z jeho výkladu je možné vycítit především silnou rodovou fascinaci Pattonů armádou i válkou. Nezaměřuje se však ani tak na popis dějinných událostí a válečných konfliktů jako spíše na roli Pattonů v nich. Generál Patton a jeho činy jsou mu vrcholem pyramidy a logickým pokračováním rodinné tradice, statečnosti předků, kteří bojovali a umírali ve všech významných amerických válkách, jako jsou například válka za nezávislost nebo válka Severu proti Jihu, v níž jako Jižané stáli na straně Konfederace (jižanský konzervatismus se ostatně promítl i do životních názorů generála Pattona).

Soudě podle podání vnuka byl generál Patton válkou natolik fascinován, že býval nešťastný v okamžicích, kdy žádná válka nebyla. Obrovské nadšení v něm vyvolalo, když Spojené státy konečně vstoupily do první světové války a on měl příležitost se proslavit v boji. I když mu v době aktivní spoluúčasti na bojištích první světové války bylo 32 let, teprve tehdy jakoby začal platit výrok z jeho dospívání: „*Bojoval bych za jakoukoliv zemi proti jakékoliv zemi (s výjimkou vlastní), protože mým cílem je sláva, nikoliv služba národu.*“ Záměr proslavit se se Pattonovi za války podařilo naplnit, vlastním příkladem donutil muže ze svého oddílu, aby mu i přes silnou nepřátelskou palbu pomohli vyprostit z bahna tank, který brzdil ostatní v přesunu. V riskantním útoku, který poté následoval, byl zraněn do slabin a nemohl chodit, život mu zachránil jeho sluha Joe Angelo, který ho odtáhl do bezpečí. První světovou válku ukončil v hodnosti plukovníka.

Naopak období do vypuknutí druhé světové války autor charakterizuje jako nejhorší v Pattonově životě. Patton propadal častým depresím, cítil se méněcenný a nedostatečně využitý. Vrcholným obdobím Pattonova života a splněním jeho snů se pak stala druhá světová válka, kdy v hodnosti generála (od roku 1940) a funkci velitele třetí americké armády vstoupil do dějin. Proslul zejména svou železnou vůlí, taktickým přehledem, ovšem také politickým analfabetismem, jenž byl i příčinou toho, že jeho shovívavé výroky na adresu nacistů na konci války vyvolaly v Americe veliké pobouření.

Patton nebyl však politikem, ale především vojákem plnícím rozkazy. V interpretaci vnuka byl ovšem též milujícím otcem, a to i přesto, že rodina jeho povoláním často trpěla. Rodinné zázemí svého děda Robert Patton líčí jako výborné, čemuž napomáhala nejen obětavost manželky Beatrice, která své aspirace obětovala manželově kariéře, ale i možnost využívat tchánovy finanční zdroje.

Kniha Roberta Pattona je dobrým příkladem „kroniky rodu“, která se snaží činy předků nikoliv pouze dokumentovat, ale nalézt i jejich motivaci. V případě generála Pattona to čtenáři poskytuje příležitost pochopit lidský rozměr historické osobnosti. Pokud tedy byl Patton takový, jak ho líčí jeho vnuk, pak byl rozený voják: válčit uměl jako nic jiného v životě a vše tomu podřizoval.

PETR JANOUŠEK

Osvícenství podle Ulricha im Hof

Studie švýcarského historika **Ulricha im Hof Evropa a osvícenství** se stala prvním titulem nové edice *Utváření Evropy* v *Nakladatelství Lidové noviny*. Je příznačné, že volba pořadatelů témat padla právě na osvícenství, jež ukončilo epochu středověku a završilo proces formování Evropy. Od této chvíle vnímáme Evropu již nikoli jako svět, ale jako součást světa.

V očích Evropana je však osvícenství počátkem „utváření Evropy“, v níž dnes žijeme. Na rozdíl od Hofa budeme Evropu i osvícenství chápat důsledněji jako historický i duchovní celek: pak výrazněji vyniknou její „původ“ a „kořeny“. S nadsázkou vlastní každému mottu významného projektu to vyjádřil Jacques Le Goff připisem otištěným na přebalu: „*Neskromným záměrem naší edice je přinášet dílčí odpovědi na velkou otázku, kterou si kladou všichni, kdo Evropu utvářejí, chtějí utvářet, anebo se o její utváření alespoň zajímají: Kdo jsme, odkud přicházíme a kam jdeme?*“

Hof nechává na nás, abychom si na tuto otázku (není-li jen řečnická) odpověděli sami. S korektností evropského intelektuála popisuje osvícenství nikoliv jako vývojovou fázi evropské civilizace, ale jako dobově aktuální, společensky vymezené paradigma. S tím souvisí přednosti Hofovy analýzy: je jí především symetrická strukturovanost časově i obsahově nejasně limitované části modelu evropských dějin. Účelová vágnost vymezení problému umožňuje povýtce jen umělé, zato však razantní časové určení působnosti myšlenkového směru, jež se Hofovi kryje s osmnáctým stoletím. Výsledkem je jednoduchost, přímočarost a přehlednost textu. Samo osvícenství jsme však nuceni vnímat naprosto izolovaně. Tak se zmíněná přednost uplatní jen částečně, totiž tehdy, plní-li didaktickou funkci. Didaxi je pak v rámci poosvícenské pedagogické tradice nutné vnímat především jako a priori daný klíč k dešifrování předkládané myšlenkové konstrukce, proto se korektnost autorova přístupu částečně mění v mělký alibismus. Jeho projevem je nedostatek kritičnosti a značná relativnost předložených závěrů.

Čtenář získává především přehled o formování osvícenských nálad uvnitř jednotlivých společenských skupin v Evropě osmnáctého století. Im Hof se zabývá postavením šlechty, duchovenstva, měšťanstva, rolnictva, zkoumá stav vojenského i úředního aparátu, uvažuje o exulantech, náboženských i etnických menšinách, věnuje se rozvoji obchodu, vědy a techniky. Takto sice naplní předem stanovený plán strukturální analýzy, rezignuje však na uvedení čtenáře do souvislostí v rámci duchovních dějin Evropy, na zmapování historických příčin a následků působení progresivních osvícenských idejí; nakonec upouští od hodnocení společenských změn, což je vzhledem k jistému sociologickému akcentu jeho rozboru zvláštní. Hofova kniha jde převážně mimo jakékoli hodnocení, a tak ji v rámci tradice intelektuální skepse, již potvrdilo právě osvícenství, můžeme směle označit za „objektivní“.

Nicméně „objektivnost“ sama má omezenou výpovědní hodnotu, ba co víc, může zkreslovat. Za mnohé uvedu jeden kuriózní příklad. Hof píše, jak si „osvícení“ Evropané „*s hrůzou uvědomili*“ důsledky obchodu s otroky. „*Začala se zvedat kritika celého kolonialismu. Voltaire prohlásil v souvislosti s Las Casasovou zprávou, že možná na několika místech přehání, avšak i ten zbytek stále ještě stačí, aby člověka naplnil zděšením. Pod palbu osvícenců se dostala celá vykořisťovatelská mentalita,*“ uzavírá Hof (s. 189). Čtenář by mohl žasnout nad soucitem osvícenců i prezentací základních tezí jejich etiky: nad frází o „obecném dobru“, nad ideou o „rovnosti mezi lidmi,“ nad proklamací „přirozených práv“ člověka apod. Jenže všechny zmíněné ideály byly ve skutečnosti nakonec podřízeny krutým kritériím sociální selekce, jež nacházela sílu v emancipačním procesu proměn celých společenských skupin. Aniž by si položil otázku, zda nebyla „emancipace“ jen legitimizací pragmaticky vyhraněného podílu na využití státní moci, pojednává celou věc s až zarážející samozřejmostí. Už v jádru mnoha osvícenských teorií nebo přímo v osvícenských manifestech, podobně jako v Platonově *Ústavě* či Aristotelově *Politice*, jsou uloženy zárodky myšlenkového totalitarismu. „*Například Voltaire byl jednoznačný a otevřený rasista. Ve svém* Úvodu do metafyziky *napsal, že ‚běloši se zdají být nadřazeni černochům stejně tak, jako jsou černoši nadřazeni opicím a opice škeblím‘. Zvláštní systém vidění světa. Je pravda, že Voltairovo obchodování s černochy, jehož centrem bylo Nantes, z něj udělalo ‚jednoho z dvaceti nejmajetnějších mužů království‘. Byl totiž skutečně otrokář.*“ (Messadié, *Obecné dějiny antisemitismu*, Praha 2000, s. 210) Uvědomíme-li si ještě, že zmíněná zpráva hovořila primárně o genocidě černochů „*v důsledku zavlečených nemocí*“, nelze ve Voltairovi, kterého někteří pošetilci považují za filozofa, vidět než cynika nejhrubšího zrna.

Ostatně právě jeho výroky vyvracejí celou řadu Hofových tvrzení. Tím však není vinen Hof, nýbrž myšlenková a inspirační nesourodost Voltairova díla, podřízená bezprostřední aroganci, přesvědčení o mentální nadřazenosti a pocitu neohroženosti. Hofova kniha je plná citátů z pamfletické nadprodukce velkého neznaboha, relativisty a ironika, přičemž jeho glosy nalezneme zpravidla na místě shrnutí dílčích problémů, tedy na závěr podkapitol Hofovy knihy. Celkové vyznění smyslu jednotlivých pasáží tak implikuje obecný názor, jejž bychom mohli po přečtení Hofovy učebnice přijmout za podstatný. Vzhledem ke kontextu pojednání i způsobu zpracování látky pak bezprostředně vytvořený závěr nabývá převážně kladných významových konotací.

Hof se zcela záměrně vzdává možnosti problematizovat osvícenské ideály, jež sám často označuje za utopii. Jenže utopičnost je jen jednou stranou mince. Druhou je kořistnický přístup člověka ke světu, segregace, rasismus, nacionalismus, státní teror, především však totální „dehominizace“ člověka, původně svébytné lidské bytosti. Tomu všemu chtěli osvícenci zabránit. Nesměli by však vytvořit mechanický a „univerzálně“ fungující model světa, jenž se prakticky zvrhne v unifikovanou společenskou mašinerii impregnovanou deismem. Deistický bůh je bohem lidí, je bohem manipulovatelným a tedy jen účelově vytvořeným pojmem. „*Univerzální*“ (Hof) a unifikované chápání světa: malý rozdíl ve významu, nedozírný v interpretaci. Hofova kniha jej příliš nevnímá, čímž znemožňuje vytvoření adekvátní představy o osvícenském hnutí.

Příčinou tohoto stavu je zřejmé lpění na obrazu osvícenství, jak jej vytvořily ještě pozitivistické generace dvou minulých století. A třebaže je za celou řadou Hofových tvrzení patrná znalost hlubšího historického pozadí, kritického hodnocení prostá analýza osvícenské epochy je východiskem pro zmatení čtenářova orientačního smyslu a pro upevnění osvícenského mýtu. Tomu odpovídá i setrvávání na pozicích omšelé terminologické výbavy. Nejmarkantněji v případě „*katolické osvícenství*“, „*protestantismus a osvícenství*“ apod. Hof trvá na popisu mocensko-náboženské struktury společnosti, aniž by osvícenství klasifikoval jako jednotný projev její všeobecné stagnace. Při vytváření jejích charakteristik sice mohl plně využít své vytříbené schopnosti významové zkratky a na minimálním prostoru bravurně naplnit kompoziční triádu exemplum–interpretace–komparace, aby dál a dál koloroval teprve zamýšlený obraz doby úctyhodným počtem výroků a citátů, avšak rezignoval na pátrání po příčinách a důsledcích osvícenského hnutí v dějinách: nesdělil nám, že počátek osvícenství musíme hledat už v ustanoveních Augšpurského míru a jeho konec pod gilotinou Francouzské revoluce. Jeho osvícenství je sterilním teorémem, jenž nenachází odpovídající korektiv. Termín baroko se v Hofově slovníku – vyjma adjektivních pozic – nevyskytuje. Přitom tvrzení, že barokní projekty zniternění života, citového prodchnutí světa, teologické syntézy či pansofie a všenápravy (včetně alchymie) vycházejí z týchž pozic jako osvícenské utopie, je nanejvýš opodstatněné. V hlavních rysech jsou baroko i osvícenství vzájemně paralelní v obsahovém směřování, růstu i propadu.

Michal Bauer, „Roztrhané panenky 2001“

Tak se stalo, že mnohé prvky Hofovy analýzy, jež umožňují syntetický pohled, byly opomenuty. Zkrátka: chtěl-li Hof vystavět svou studii na dobově výrazně podmíněném kontrastu, nemusel sahat po vybledlém rozdělení světa podle konfesí, ale mohl názorně klasifikovat společenské a individuální bytí člověka ve světě. Barokem i osvícenstvím došla personalizace lidského subjektu, započatá renesancí, svého vrcholu a otevřela neuvěřitelné možnosti pro téměř nekontrolovatelné a v mnoha projevech až bestiální „využití svobody“ emancipovaného moderního člověka. Konflikt individuálního a společenského vědomí, anonymita postavení člověka uprostřed zcizeného, na kostru obnaženého a duchovně vybydleného světa, vykořeněnost z tradičních vazeb a uvržení do beznadějné individuální samoty, konsensuálně vymezené a účelově vykládané společenskými principy morálky a práva – to jsou jen některé charakteristické rysy, jejichž analýza vybízí k hlubší kritice osvícenství v rámci dějinné reflexe. V oblasti studia barokní společnosti se nám jí dostává. Osvícenství na svou reflexi teprve čeká.

Co zůstalo z osvícenských ideálů v podvědomí společenských špiček, to prorostlo do základů politické praxe následujících období a je hodno střečkovských konceptů Machiavelliho a Hobbse. Výsledek? Teoretické, negativisticky podmíněné a výlučně politicky založené postuláty o společenském postavení člověka ve světě se ukázaly být krátkodechým, napříště však neustále a bezpodmínečně deklarovaným kánonem reprezentantů evropské politické dekadence devatenáctého a dvacátého století, společnosti (až na výjimky) plné „univerzální“ bezohlednosti, elitářství a xenofobie. Inu, ideály štěstí a svobody dláždí cestu do pekel.

I když je Hofova studie spíš kolorovaným žánrovým obrazem než reflexí minulosti, poskytuje čtenáři dvojí vratkou výhodu studia: je přehledná a nakonec přece jen demytizuje. Vymezení osvícenství v evropském rámci světových dějin umožňuje očistit náš privátní pohled na traumatické body české historie od nánosů nacionalistického balastu. Na významu pak ztrácí například uměle držený výklad pojmu „*národní obrození*“, zrozený z malomyslné deprese léčené patolízalstvím a šovinismem. Jeho současné užívání jen zvýrazňuje nadále neúnosný akcent na nacionální kritéria výuky našich kulturních dějin ve školách a vylučuje z nich latentně přítomné prvky evropského myšlení. Výklad historie přelomu osmnáctého a devatenáctého století na podkladě periodizačních mezníků osvícenství, preromantismus a romantismus je vyhovující a naším národním sebevědomím nijak neotřese. Spíše naopak.

IGOR FIC

Bezpříkladné dobrodružství Alberta Mohyly

napsal F. LORENC

XVII.

Vypadalo to dost hrozivě, protože Pumpovi se naježily chlupy na zádech a mocně vyfouknul zbytek kouře z plic usazovaného tam už od doby prvních parních lokomotiv, kterými Pumpa jistě coby jinoch ještě jezdil. Kdoví, jestli nebyl původním zaměstnáním železničář. Podíval jsem se na začátek toboganu a uviděl, jak si Emanuel trošku připosraženě kydnul do koryta a už sypal dolů. Pak se ten malý Stephenson rozhlédl, jestli ho všichni vidí, a hned po dopadu se na Emanuela vrhl.

Zápas mezi nasazeným očkem a Pumpou byl nelítostný. Pumpa byl menší. Emanuel používal nedovolené chvaty. Na první pohled to vypadalo jako škádlení mezi dvěma kamarády. Trochu sice okořeněné sprosťárnami... Bohužel, možná jen já jsem tušil, že tu jde o život.

Chvíli jsem vydržel pozorovat ta zhnědlá chlapská těla, ale když jsem viděl, že Pumpa je skoro jako z korku a není ho možné potopit, přestalo mě to bavit a začal jsem se spolu s několika okolostojícími přít, že to není sranda, ale že je to zápas na život a na smrt.

„To 'ko 'cete říc', že 'den z ňch je 'ko olčetrhend a drhej 'ko inčučůna, jó?“ řekla jedna opupínkovaná dívka a já měl v tu chvíli chuť ji požádat o průkaz totožnosti, protože se mi dost příčilo její chování i vzpupnost.

„Možná že se vám to nezdá, ale je to dovopravdy tak,“ nedal jsem na sobě nic znát a umínil si, že to tomu frackovi dám pořádně vyžrat. „Poďte mi s nima píchnout, ať je vodrazíme vod sebe, než se nám utopěj.“

Mládež dost neochotně sledovala pomalu slábnoucího motýla Emanuela a velrybě podobného Pumpu. Ten ostatně viděl, že jsme se sběhli na břehu podolského koupálka, a vítězoslavně zapísknul:

„Vole, Berte, sem ho hajzla dostal, já mu dám mě sledovat, určitě je to ňákej gangstér, kerej sem byl najatej kvůlivá tomu všemu,“ a jak držel zpola utopeného chlapíka pod vodou, zavyl ještě: „se přiznej, sračko, nebo se nedočkáš zejtřka, jako mladá Veruna Hejhalovic, to ti poudám!“

Na tom mě zaujalo, že Pumpa se chová dost sebevědomě. A co když, heršvec, je tím zabijákem on? Najednou mě to trklo – a hned jsem se hnal mezi ty dva vodníky, abych zabránil tomu nejhoršímu, totiž aby Pumpa neodstranil případného svědka. Sakra, mohlo mě to napadnout dřív, parchanti, tady v Podolí se nedá věřit nikomu a ničemu!

Mládež se na břehu bavila a já slyšel toho protivného žabce, jak vykřikuje něco v tom smyslu jako: „'k ho chť pod k'kem, né? Mu 'řádň zatp, voléé.“

„Todlencto nejni žádná prdél, mládeži. Vokažte mi vaše vobčanky, já sem detektiv ve službě,“ řekl jsem jim suverénně a dítka se pomalu začala ztrácet. Jenom ten přerostlý hajzlík s příšernou dikcí se na mne drze zadíval a řekl:

„N'ser, volé!“

„Naval vobčanku, smrade!“

Chvíli jsme se handrkovali a já poočku sledoval oba zápasníky, jak jim jde k duhu vodní živel. Už umdlévali a měl jsem pocit, že Pumpa chce celému Podolí předvést, jak umí hrát vodní polo.

Žabec neochotně vylovil z batůžku, jaké mají tyto dívky zvláště v oblibě, přehnutou občanku. Jmenovala se Jolanta Benčová.

„Tak poďvej, Jolanto, máš štěstí, že seš mladá, jináč bych tě musel předvíst policajtům, víš? A teď koukej jít do hajzlu, nebo tě tam mezi ně hodim taky.“

„Tje d'skryminace, d'j si b'cha, n'bo na t'be píchnu, ž'smě chtěl voject, fízle z'rven'j!“

„Di si nejdřív spravit zuby, smrade, ať je ti rozumět. Padej, ty... ty Jolanto!“

Najednou jsem pochopil, že některá jména dávají rodiče opravdu za trest. Děvče se odšouralo a přes rameno mě častovalo nadávkami, které na mne zbytečně upozorňovaly. Začal jsem se věnovat oběma akvabelům.

Svými silnými pažemi jsem vytáhl oba ven, i když je pravda, že mi přitom pomáhal i pan Lalokatý (nebo Kubrichta?, sám nevím). A pak, když jsme všichni tři seděli na lavičce před bazénem, zabalení do ručníků (Pumpa trochu nevědomky hladil svůj oblíbený červený), začal jsem s pořádným výslechem:

„Voba víte, že ste se dopustili dost závažnejch věcí, kerý nejde přehlídnout nebo jen tak vodmávnout rukou. Tady Fanda málem utopil v afektu tady toho pána...“

Emanuel se jmenoval Malinák.

„...tohodle pána Malináka. A vy ste, pane Malinák, vobtěžoval pana Pumpu... Pumprlu. Co mi k tomu voba povite?“

Začal Pumpa, který vysvětlil, že ho Malinák naštval, když zjistil, že ho vlastně šmíruje. Malinák se vykrucoval, utíkal od tématu, až pak nakonec přiznal, že je opravdu najaté očko.

„...ale mušíte pochopit, pánové, že sem tady ouplně kvůlivá jinčí jeci, než ste mě podezírali. Vono je to choulostivý, a já bych vo tom nechtěl ňák moc mluvit, vité?“

„Kurva neser, seš prostě vrahoun, co utopil mladou Hejhalku, je to jasný jak noha, viď Berte!“ rozeřval se na něj samozvaný detektiv Pumpa. A hledal u mě přitakání. Já jsem ale zakroutil hlavou.

„Vono to nejni tak jasný, Fando...“

„Jak to myslíš, Bertiku? Dyk von je ouplnej zabiják, jako z detektývky, se na něj poďvej, nenápadnej, zamindrákovanej posera, kerej žere sladký, určitě je pod pantoflem, a proto si vybral takovou nezdravou šichtu, jakou je sledování lidí. V něm se to nahromadilo jako bioplyn, volé, to je ouplně jasný!“

„Právě že nejni. Dyž ste se rvali, viděl sem, že navrch v tom bazénu máš, Fando, ty!“

„No a co to má společnýho s Hejhalovou?“ zeptal se nechápavě Pumpa a v nervozitě si chtěl zapálit půlčíka od filtru.

„Spíš, co to má společnýho s tebou, Fando... Já sem totiž nabyl dost pevný přesvědčení vo tom, že tim vrahem tý chuděry Veruny Hejhalový seš Fanouši ty!“

A bylo ticho, jen z dálky jsem slyšel, jak Jolanta vříská: „'rvo z'rvená, n'val mi toho džoj'ta, n'bo ti přiště, p'čo, n'dám 'ni šáhnout, h'jzle!“

(pokračování příště)

Komu lézti do zelí? Snad starým babičkám...?

Stál jsem na peroně v metru na stanici Budějovická. Asi sto nás čekalo na příjezd soupravy do centra nebo, jak my z okrajů říkáme, do Prahy. Z amplionů se ozvalo suše a lakonicky: *Nastupují kapesní zloději!* V tu ránu se všichni začali otáčet po svých sousedech, přejíždět si po náprsních kapsách a pevněji svírat svoje zavazadla. Je to takový zajímavý vztah: na jedné straně zaměstnanci metra nemohou nikoho označit za zloděje přímo, když nebyl lapen u činu, ač vědí, že zlodějem je (presumpce neviny), na druhé straně těžko může někdo z přicházejících na sebe vztáhnout označení kapesní zloděj (jak by mohl vědět, že se to týká právě jeho, když zrovna Budějovická má dva vchody?) a regulérní kapesní zloděj se ke svému zlodějství hlásit nebude. Tedy – nejspíše nebude.

Co to hlásili, zeptala se mě drobňoučká babička-dámička. *Že nastupují kapesní zloději!*, řekl jsem hlasitě, aby mě slyšela. *No jo... jo jo... kapesní zloději... To jsou samé vymoženosti... Na to já jsem už stará bába...*

Těmito dámiččinými výroky jsem byl vhozen na celý den do nelehké amatérské (leč filozofické) dišputace, která se odehrávala ve mně až do ulehnutí. Je pravděpodobné, že vyřčená slova znamenají, že si babička-dámička příliš neuvědomuje, o co vlastně jde. Kdybych jí řekl, že hlásili o srážce neutronů s autem premiéra Zemana, tak by stejně řekla to svoje: *jo jo... to jsou vymoženosti*. Jenže – co když naopak kapírovala? Co když ocenila onen fakt, že někdo oznámí pravděpodobnost trestného činu? Co když mi vlastně řekla, že už ji vůbec nezajímá, jestli ji někdo okrade, že to má na háku, že v tom s námi nejede, že už je příliš stará (zkušená), že to není její „élent“?

A co Váš duchovní život, milí čtenáři, také je vyrovnaný a harmonický?

JAKUB ŠOFAR

Obnovené premiéry

„Ládin, Lénin, kokeš Jakeš“ (titulek komentáře Karla Steigerwalda, *MF Dnes*, 26. září 2001, s. B/4)

...Lágo, págo, ječmen, čičmen, ťala ťuk, za pikolou, před pikolou, nikdo nesmí stát, nebo nebudu hrát! Tak já už teda jdu! Ju?

Dědeček Kylián a já, režie Jiří Hanibal, 1966 (D. Schneider)

1. Inzertní Literární Servis

Máte příliš mnoho nápadů? Chcete si nechat nějaké i na příště?
Používejte kreativní retardér – dražé **SVĚDOMÍ NÁRODA.**
Vitamin A a selen mají výrazně antioxidační účinky a tím chrání spisovatelský organismus před přílišnou tvorbou nápadů.
Při nákupu 10 balení dražé **SVĚDOMÍ NÁRODA** získáte 10% bonus pojišťovny Jirásek pro případ zasažení kulovým bleskem.

BECKETT DC-38!
Postřikový přípravek omezující ztráty při literární sklizni výdrolem.
Jestliže nechcete, aby se vám drolilo dílo, provádějte předsklizňovou aplikaci přípravkem Beckett DC-38.
MOŽNO APLIKOVAT I DO TEXTOVÉHO EDITORU T602.

Výhodná investice do budoucnosti.
Prodáme pár bot Emila Hakla.
Zn. Nejvyšší nabídce.

Kdo nám pošle 3 básně na libovolné téma, dostane od nás nalepovací tetování (sada obsahuje 7 kusů) řady Velikáni českého pera, které vydává ostravská firma **Sharka–Zelinský**.

Střední odborné učiliště Zdeňka Nejedlého přijme dodatečně omezený počet zájemců o čtyřletý učební obor s maturitou:
literární múza
Při návštěvě našeho zařízení si prosím nezapomeňte vzít s sebou přezůvky!

TVAR 17 2001

Ročník XII. Vydává Klub přátel Tvaru. Vychází s podporou Ministerstva kultury České republiky. Šéfredaktor Ondřej Horák. Redaktoři: Jana Červenková, Michal Jareš, Jan Nejedlý, Jakub Šofar. Tajemnice Blanka Davidová. Korektorka Hana Růžičková. Externí redaktorka Božena Správcová. Předseda Klubu přátel Tvaru Pavel Janoušek. Správní výbor Klubu přátel Tvaru: Michal Bauer, Daniela Hodrová, Ondřej Horák, Jaroslava Janáčková, Lubor Kasal, Mirek Kovářík, Zdeněk Mathauser, Alena Sobotková, Jiří Trávníček, Aleš Zach. Revizní komise Klubu přátel Tvaru: Vladimír Novotný, Božena Správcová, Miroslav Zelinský. Adresa redakce: 110 00 Praha 1, Na Florenci 3, telefon 228 28 399, 228 28 398 (záznamník), fax 228 28 397. E-mail: tvar@ucl.cas.cz, URL: www.dobraadresa.cz/tvar. Redakcí nevyžádané rukopisy, kresby a fotografie se nevracejí. Grafická úprava Jakub Tayari. Tiskne Česká typografie, a. s., Praha. Rozšiřuje A. L. L. production spol. s r. o., PNS, Transpress, spol. s r. o., Mediaprint–Kapa a redakce. **Předplatné ČR:** A. L. L. production spol. s r. o., Poděbradská 24, 190 00 Praha 9, tel.: (02) 66 31 06 58, fax: (02) 84 81 97 12, e-mail: allpro@mbox.vol.cz; http://www.allpro.cz; redakce Tvaru, tel.: (02) 228 28 399 a PNS. **Předplatné SR:** L. K. Permanent s. r. o., P. P. č. 4, 834 14 Bratislava, tel./fax.: (07) 52 53 709, (07) 52 53 710, (07) 52 53 711, (07) 52 53 712. **Objednávky do zahraničí:** A. L. L. production spol. s r. o., PNS, Hvožďanská 3–5, Praha 4 a redakce. Předplatné může být hrazeno ve valutách. Distribuce pro nevidomé: Sjednocená organizace nevidomých a slabozrakých ČR – SONS – Na Harfě 9, P. O. Box 2, 190 05 Praha 9, tel.: (02) 66 03 87 14, URL: http://www.braillnet.cz. Podávání novinových zásilek povoleno Českou poštou, s. p. odštěpný závod Přeprava čj. 3728/96 ze dne 4. 11. 1996., OZSeČ Ústí nad Labem, dne 21. 1. 1998, j. zn. P-326/98.

• ISSN 0862-657 X • F5151 46771 • 20,– Kč • 18. října 2001