

TWAR

Možné je cokoli, ale pravdě
nejbližší asi bude, že hrdinové
své činy řídí výhradně přáním
autorů.
Mirka Spáčilová

4
2000

LITERÁRNÍ OB TÝDENÍK

24. února

20 Kč

Čeští literáti v cizině – nyní a teď

Vladimír Novotný

Dvoudenní rokování, které na téma českých literátů v cizině iniciovala Obec spisovatelů (listopad 1999), představuje volné pokračování mezinárodního sympozia literárních historiků, které se konalo v září 1998 na Pedagogické fakultě JČU v Českých Budějovicích pod názvem *Kultura českých enkláv ve světě*. Česobudějovické sympozium jistě nemělo v úmyslu jakkoli se zabývat aktuální situací po roce 1989, tj. problematikou nyní již končících devadesátých let. Samozřejmě se určité paralely mezi oběma konferencemi přesto nabízejí, dokonce i nemálo kuriózní. Pokud se předloni v září bohemisté dověděli, že ve Spojených státech třicátých let byla obeznámenost našich krajanů s díly Vlasty Javořické nebo Zahradníka-Brodského „daleko větší než v Čechách“ (Srov. Jiří Brabec, Prolegomena k tvorbě české emigrace a krajanských obcí, Estetika, č. 1-3/1999), můžeme si klást otázku, zda také teď - jak během svého nedávného pobytu v Praze připustil Josef Škvorecký - čeští literáti doposud žijící za velkou louží si třeba Martina Nezvala nepovažují víc než kulturní veřejnost v českých zemích.

Pro údobí do roku 1989 dozajista platí Brabcovo povšechné konstatování, že „obraz literatury dvacátého století bez důkladné znalosti celého rozsahu zahraniční produkce bude vždy torzovitý a falešný“. Týká se to koneckonců i veškerého evropského a mimoevropského písemnictví, stačí připomenout exilovou tvorbu mj. Vladimíra Nabokova, Gabriely Garcíy Márqueze nebo Williama Sewarda Burroughse. Zároveň však toto tvrzení již vyznívá jako příliš kategorické a dokonce až zmateční: má totiž vůbec platnost ještě teď, v konkrétní kulturní a historické situaci na sklonku století? Totiž v situaci, kdy se ještě pohybujeme v časoprostoru 20. století a kdy sice ještě můžeme pořád mluvit o hrozící „torzovitosti“

obrazu literatury, leč rozhodně nikoli již takhle apodikticky o příslovečném strašidlu „falešnosti“!

Pokud tedy Brabec míní, že „emigrační syndrom pramení z dominantnosti minulé a budoucího času, jímž je přítomnost stále svírána“, nad literaturou devadesátých let můžeme pravděpodobně dojít ke zcela opačnému poznatku: sama existence českých literátů nyní žijících a píšících v cizině, nikoli tedy již v exilu nebo v emigraci, zjevně zrcadlí naopak dominantnost přítomného času, jímž může být svírána minulost a budoucnost. Zřejmě tedy mnohem inspirativnější a badatelsky perspektivnější bude zkoumání, jaká skutečně je ona „česká literatura vzniklá v zahraničí“ právě teď, jaký má v nynějším čase prvořadý význam a smysl, jaké má po roce 1989 faktické postavení a poslání v duchovním životě evropské současnosti. A to vše tváří v tvář blízcímu se novému tisíciletí, nikoli tedy v dávno již odšumělých dobách, kdy si naši krajané v exilu s takovým gustem četli v utěšených románech Růženy Utěšilové či Vlasty Javořické, anebo o pár desetiletí později si určité s nemenším potěšením počítali v memoárech prvorepublikové filmové primadony Adiny Mandlové nebo věhlasné tenisové bisexuálky Martiny Navrátilové. Nyní se zase mohou radovat z románu Hester, z mondénního dámského porna z pera dlouholeté exulantky a psychologické prozaičky Ivy Hercikové, zcela zbaveného všech emigračních syndromů.

Jaký tedy opravdu je a zdalipak vůbec doposud v důstojné míře existuje pomyslný strom života naší přetrvávající a přežívající literární ciziny, ztělesňující řečený fenomén „české literatury vzniklé v zahraničí“, ovšem té soudobé, vzniklé až během uplynulých devadesátých let? Brabcův pojem „celý rozsah zahraniční produkce“, jímž se snad rozumí produkce literární, se totiž

v průběhu posledních deseti let notně scvrkl, kvalitativně a kvantitativně zredukoval; bezpochyby také zřetelně ztratil na své naléhavosti a závažnosti. Ačkoli si dál zachoval svébytné postavení a naši slovesnou tvorbu v cizině dál reprezentují význačné literární osobnosti, obojího je však z pochopitelných příčin stále méně, a to jak kulturně historické specifičnosti, tak početně vzato i zastoupení české literatury v zahraničí.

Řady českých spisovatelů žijících a píšících mimo svou vlast totiž během uplynulých let evidentně prořídly. Mnozí tvůrci po roce 1989 dřív nebo později využili příležitosti k návratu do vlasti, v abecedním pořadí a namátkou Jan Beneš, Ivan Binar, Evžen Brikius, Viola Fischerová, Jiří Gruša, Jaroslav Hutka, Svatopluk Karásek, Jan Pelc, Karol Sidon, Vlastimil Třešňák, Jaroslav Vejvoda, od podzimu 1999 třeba i Bronislava Volková. Můžeme se ovšem ptát, kdo z nich ale byl v devadesátých letech literárně činný a kdo z těch nemnohých píšících a publikujících výrazně obohatil kontury posledního desetiletí, kdo z nich díky své novější tvorbě hraje v mnohotvárném kontextu nové české prózy a poezie 90. let významnou úlohu? Kdo z nich jako spisovatel těží z literární přítomnosti, nikoli z minulosti? Kdoví, snad jenom výjimečně pozdě debutující Viola Fischerová. Nějaký čas tu žili nebo se do své domoviny po dlouhém pobytu v exilu vraceli kupříkladu již zesnulí Karel Kryl a Jan Křesadlo, své poslední dny v Čechách prožil samozřejmě též Ivan Diviš.

Jiní naši starší či mladší literární exulanti sice zčásti pobývají v cizině dál, ale mnozí z nich už buď skoro vůbec nepíší, anebo nevytvářejí nadprůměrná, nynější literární kontext umělecky ovlivňující díla (např. Pavel Kohout). Někteří tvůrci již před drahým časem přesedlali z chrámu a tvrže své mateřštiny do hájemství jiného literárního jazyka - Ota Filip a již zesnulá Libuše Moníková do němčiny, Jan Novák do angličtiny, po dopsání Nesmrtelnosti též Milan Kundera do francouzštiny. Shodou okolností máme v české literatuře zatím jediný opačný případ, kdy si soudobý spisovatel v tomto desetiletí zvolil možná až bizarní formu politického exilu a zanedlouho i svůj nový literární jazyk: mám tím na mysli odchod z Čech Egona Bondyho a jeho nejnovější prózu, sepsanou již v libozvučné slovenštině.

To všechno má svůj vliv i na momentální recepci někdejší exilové literatury. V dané situaci již samozřejmě (snad jen

(Pokračování na straně 4)

OBSAH:

O S. Richterové

O E. Hostovském

Rozhovory
s V. Rosí
a K. Rudčenkou

Polemika
o Ivanu Blatném

Prozaické žánry
devadesátých let

Věra Rosí

AČ

Tajenka kterou už asi nerozluštím
ač mám legendu vlastních deníků
Noc bere si na nás dlouhé nůžky
V ústech nám peče slova z perníku

bez ohledu na glykémii
Co bylo bylo AČ nejsme děti
které si z mléčných obzorů žijí
Šťastné dokud jsou bez paměti

Křížovka nadobro rozstříhaná nocí
Slovíčka kdysi srdcervoucí
se prosmykla prstýnky mlčení

Ač mám legendu deníků
do Boží kuchyně nevniknu
Kde na vlastním sádle mi život napěnil

STŘEDEČNÍ ODPOLEDNE

Čerň mračen před bouřkou, ta schová
i vnitřní dusno, kuklení v peřinách.
Pružina v těle pak povolí beze slova.
V koutech se skrčil hadrník strach.

Ještě je daleko. A netřeba slz.
Ty přivolají jen další vagony zlých mūr.
Z neslibů si v sobě raději stavím tvrz -
a nemá tam v kapli opanují kūr.

Jak nevyhnutelně přijde rouhání
z ticha, v němž takhle osamím!
Ryk hromu s rytmem neznámým,

který portréty zručně vytrhává
z mozku. A touha jak pošlapaná tráva
se vzpřímí a zase poraní.

STRŽ

Bezmoc ženy pod neonovými světly,
s cíchou noci včerněnou do krve.
Ta noc. Noc, pod kterou nutně zetlí
i listy, kterými obrostla úplně poprvé.

Kolem pasu jí dodnes chřestí klíči.
Na stropě plastické sošky se roztékaly
a ona mlčela, věděla, že to nevykřičí,
že nevy pustí ze žil ty noční kaly

už nikdy. Ta noc ji dosud drápkem drží,
je záderou na křehkém místě těla,
stále jí vrací úzkost nad svou strží,

jež jako by ji mstivě spolknout chtěla -
za prázdno, vycpané modlitbami
tandemistů, kteří nakonec svíjejí se sami.

Co členové učiní mezi sebou

Ve stejný den - 15. února, a na stejném místě - v salónu kavárny Louvre na Národní třídě, se jako před pětadesátiletými lety sešli představitelé českého PEN klubu, aby spolu se svými sponzory EUnet a ICZ Holding a za účasti ministra kultury Dostála vzpomněli významného výročí založení Českého centra Mezinárodního PEN klubu. Byl citován Karel Čapek, jeho první předseda, který tehdy dal této společnosti do vínku přání, „*aby slova nebyla jen svobodná, ale i pravdivá a čistá... Klub pak bude, co členové učiní mezi sebou.*“ Na původní zakládací listině nacházíme jména jako A. M. Tilschová, Otokar Fischer, Hanuš Jelínek, Vilém Mathesius, Václav Tille, Jaroslav Kvapil, Fráňa Šrámek, Edmond Konrát, Marie Pujmanová, František Langer, Božena Benešová aj. A jak se dovidáme z analýz, sám český PEN klub viděl svůj první úkol v opatření vhodných místností pro přijímání zahraničních kolegů, hlavně slovenských.

Prof. Otokar Vočadlo vzpomíná, že myšlenku na založení PEN klubu pojala v roce 1921 v Londýně paní Dawson - Scottová, s úmyslem pracovat pro dorozumění mezi národy a pro trvalý mír skrze spisovatele, *neboť oni tvoří veřejné mínění.*

Jak se vyvíjela doba, musela reagovat i mezinárodní spisovatelská společnost, významné bylo protifašistické zaměření PEN klubu v letech třicátých, kdy se hlavní náplní PENů stává obrana svobody slova a obrana těch, kdo jsou za svobodná slova pronásledováni. Český PEN se uchyluje dílem do emigrace, dílem se stává doma pod vedením A. M. Tilschové jakýmsi naoko nevinným „ženským spolkem“ - aby ochránil mužské členy, pracující v tajném odboji, od výslechů a domovních prohlídek, kde by se mohli prozradit. Léta po roce 1948, jak vzpomíná Lumír Čivrný, „znamenala pro PEN klub život v útlumu“. Ještě počátkem let šedesátých je zničehonic na kongres v Brazílii na poslední den znemožněna cesta řádnému delegátovi, který má už všechny doklady a letenku, a oficiálními místy je od nás vyslán jakýsi politický pracovník, nepisovatel a nečlen PENu...

V roce 1968 dochází ke krátkému oživení, přijati jsou i tehdejší mladí jako Havel a Klíma. Potom však, po vývoji situace v Československu a zkušnostech z dřívějších, se členové rozhodují PEN klub zmrazit, hibernovat jeho činnost. Tato situace trvá až do srpna 1989, kdy v rámci perestrojky se České centrum opět rozbíhá, přijímá nové členy z řad tehdy publikujících i nepublikujících spisovatelů a vydává prohlášení o svobodě slova, namířené sice ne politicky, ale svou podstatou proti tehdejšímu režimu.

Jednou z významných vlastností PEN klubu je od samého počátku jeho *nepolitičnost*, která vzbuzuje důvěru a respekt u různých politických režimů ve světě, na něž se organizace obrací v zájmu svobody slova - třebaže právě z toho důvodu si na druhé straně z nepochopení oponentů vysloužila nálepku „*oficiálně nepřijatelného spolku, který si nikoho nerozlišuje a zastane se disidenta na Kubě jako komunisty v Indonésii.*“

Prvně se takto PEN klub obrací k státní instituci koncem třicátých let, na obranu španělského básníka Federika Garcíi Lorky, kterého se bohužel zachránit nepodařilo - telegram na jeho obranu přišel příliš pozdě. Arthur Koestler, vězněný rovněž ve Španělsku, byl však po zásahu mezinárodní spisovatelkové organizace propuštěn. V roce 1959 se cosi podobného opakovalo, když PEN zaslal dopis sovětskému Svazu spisovatelů na obranu Borise Pasternaka. V roce 1960 vzniká Výbor pro vězněné spisovatele, který se úspěšně zastává např. nigerijského Wole Soyinky, Alexandra Solženicyny, Václava Havla, Yannise Ritsose, Iriny Ratušinské a mnoha jiných.

Občas byly v historii PEN klubu vneseny obavy o jeho „zpolitizování“, zdají se však být liché: Právě ona nepolitičnost, *zakotvená v chartě PENu*, umožní vždycky komukoli z členů se na ni odvolat a požadovat ji - což bylo využito již mnohokrát.

Zůstává snad otázka poslední: Kam se bude ubírat tato autorita a s ní i vlastní smysl PEN klubu v příštím století, v době, kdy se společenský význam literatury výrazně proměňuje, kdy už to nejsou tak výhradně spisovatelé, kdo vytváří veřejné mínění. Je proto jen moudré, že jsou přijímáni i publicisté, novináři, nakladatelé a knihkupci. Snad dojde časem i k proměně dalším...

JANA ČERVENKOVÁ



Národní muzeum, Moderní galerie v Záhřebu a Velvyslanectví Republiky Chorvatsko v Praze zvou na výstavu obrazů Vlaho Bukovec (narodil se v Cavtatu 1855, zemřel v Praze 1922), která se koná v budově Nár muzea do 16. 4.

Ještě pár slov...

Hermann Kafka, otec velkého pražského spisovatele písničků německy, mival obchod v paláci Kinských. Je to jediná dochovaná hmatatelná památka na zdejší život Kafkaovy rodiny, která je přístupná veřejnosti. Společnost Franze Kafky to připomíná tím, že si v místnostech někdejšího obchodu pronajala a zřídila knihkupectví nesoucí Kafkaovo jméno. Národní galerie jako uživatel paláce Kinských vyslovila loni ústy svého nového ředitele Milana Knížáka pronajímatelův nesouhlas s pokračováním této aktivity, označila ji za komerční a smlouvu o ní prakticky zpochybnila. Společnost Franze Kafky veřejně na tiskové konferenci navrhla řediteli Knížákovu úvahu o jiném, společném a v sloveně nekomerčním řešení památkového prostoru. Ředitel Knížák návrh odmítl a krátce poté dal knihkupectví vystěhovat za asistence policie. Je nám to líto. Jsme toho názoru, že se lidé kultury mají o věcech kultury dohodnout. Nedokážou-li to, mají spolu jednat vstřícně nebo aspoň se vzájemným respektem. Škoda že se to tentokrát nestalo.

Za Společnost Franze Kafky: Milan Uhde, Josef Híršal, Radslav Kinský, Petr Brod, Leo Pavlát.

Alláh – milující, soucitné božstvo

Turecká spisovatelka a intelektuálka Konca Kurisová, oblibená zvláště mezi tureckými ženami, došla studiem islámu k poznatku, že toto náboženství od svého počátku svojí podstatou zaručuje rovná práva ženám. Že pouze během staletí byl převrácen jeho smysl tak, aby umožnilo ženu utiskovat.

Kurisová se narodila r. 1960, v sedmnácti letech se provdala a postupně stala matkou pěti dětí. O islám se začala zajímat v mládí. Později se vydala do Íránu s delegací Hisbollahu čili Strany boží. V Turecku to není skupina totožná s onou známou libanonskou protiizraelskou, smyslem tureckého Hisbollahu je nastolení islámské náboženské vlády namísto současného sekularizovaného státu. Konca Kurisová se vrátila z náboženské pouťi zklamaná, protože zjistila, že společnost, k níž se dala, podporuje onu větev islámu, která je nepřátelská vůči ženám. Poté co prostudovala Korán a různé komentáře k němu, stala se oponentkou muslimské ortodoxie, zdůrazňující, že původní islám neporoučí ženě zahalovat si vlasy a nežádá oddělování obou pohlaví při nejrůznějších příležitostech. Zároveň byla stoupenkyní bohoslužeb v tureckém jazyce namísto tradiční nesrozumitelné arabštiny.

V červnu 1998 byla přepadena na ulici před svým domem v Mersinu. Od té doby patřila mezi pohřešované až do 21. ledna tohoto roku, kdy došlo k exhumaci masového hrobu obětí fundamentalistického Hisbollahu.

Ve tomto masovém hrobě bylo doposud nalezeno 35 mrtvých těl, policie pátrá po dalších. Objevily se i videokazety jako dokument o nelidském mučení všech těchto lidí, jejich zohavení a spalování. Kurisová byla jedinou ženou v tomto počtu zmučených obětí, v ostatních případech šlo většinou o kurdské podnikatele z jihovýchodního Turecka.

Podle reportéra The New York Times Stephe na Kinzera, poté, co se objevila první mrtvá těla, začali někteří politici a novináři připomínat, že na počátku devadesátých let spolupracovala s Hisbollahem i turecká armáda, což prezident Sulejman Demirel odmítá a tuto možnost připouští pouze v případě některých vládních činitelů.

Moris Farhi, předseda Mezinárodního výboru pro vězněné spisovatele, který je sám turecký muslim, celou tuto hrůznou událost komentuje slovy: „*Je to dílo bezbožných lidí, protože Bůh - Alláh - je*

milující, soucitné božstvo, a samozřejmě jakékoli násilí v jeho jménu je útokem na jeho jméno a slávu.“ Dodává, že turecká vláda, třebaže s touto hromadnou smrtí nemá nic společného, je vinna dlouholetým pronásledováním těch, kdo svobodně vyjadřují své názory - což vytvořilo v zemi podhouby pro vznik nejrůznějších „*násilnických pseudo-náboženských skupin*“, které mají na svědomí podobné zručné činy. „*Jestliže spisovatelé, umělci a intelektuálové jsou zbaveni svobody sebevyjádření, a co hůře, jestliže jim jejich vlády tuto svobodu plně nezabezpečí, pak je vyhlídka do budoucna opravdu chmurná. Pak bude budoucnost ovládána tyranii a nerozumem, kriminálníky, kteří zabijí kohokoli bez mžiknutí oka, kdykoli se jim zlíbí. Potom umění, kultura a jazyk přestanou existovat. Pak i Bůh zemře. A na zemi se usídli ďáblové.*“ JČ

Literární soutěže

Náhodská Prima sezóna

2. ročník festivalu studentské tvořivosti vypisuje Děčko (Dům dětí a mládeže) a město Náchod. Jedná se o soutěž studentů středních škol v literární tvorbě (poezie, krátká próza, scénář), výtvarné tvorbě a fotografii (téma volné). Součástí festivalu je nesoutěžní přehlídka studentských divadelních a hudebních souborů. Při ní se koná vyhlášení výsledků soutěže, což bývá tradičně začátkem května - letos 2. - 6. 5.

Program festivalu tvoří studentská vystoupení divadelních a hudebních skupin, výstava výtvarných prací a fotografií, večer s přednesem vítězů. Mladí mají možnost konzultovat svou tvorbu na seminářích se členy porot a zkušenými režiséry, navzájem se poznávají a porovnávají své výkony. Účastníci poznají i město Náchod v době Škvoreckého Prima sezóny, bude tu i sportovní turnaj a studentský majáles, jazzový koncert a ohňostroj.

Účastnický poplatek je 400.- Kč za osobu a zahrnuje ubytování, občedy a vstupné na festivalové akce včetně seminářů. Účastníkům budou na místě proplaceny cestovní výlohy ve výši autobusového jízdného z místa bydliště do Náchoda.

Kontakt: Děčko Náchod, Zámecká 243, 547 01 Náchod, e-mail: decko.na@nm.cesnet.cz, tel.: 0441 / 42 74 06, URL: www.nachodsko.cz/decko

Šrámkova Sobotka 2000

Okresní úřad Jičín vyhlašuje tradiční literární soutěž v kategoriích podle žánrů. 1 - básně, básnické soubory (nejméně 80 veršů, nejvíce 200 veršů všech příspěvků dohromady) 2 - próza (nejméně 5 stran, nejvíce 20 stran textu všech příspěvků dohromady) 3 - studie z oboru literárních věd o autorech východočeského regionu, historické a vlastivědné práce o vývoji přírodních, sociálních a kulturních poměrů ve východních Čechách (rozsah neuveden).

Literární soutěž se týká občanů nad 15 let a není určena tvorbě pro děti. Uzávěrka je 15. 4. 2000. Zájemci o více informací nechť se přihlásí na telefonním čísle 0433 5802 40.

Oznámili TVARu

- **Nadační fond Františka Langera** (přededa Dr. Vladimír Justl) oznamuje, že uzávěrka soutěže o Cenu Františka Langera je 15. 4. Statut ceny obdrží zájemci v Muzeu Hl. m. Prahy, Kožná 1, 110 00 Praha 1.
- Holandský bohémista **Kees Mercks** oznamuje českým čtenářům, že v Holandsku právě vychází jeho překlad Hrabalovy trilogie Svaty v domě, Vita nuova a Proluky.
- **Knihomolova literární kavárna** pokračuje v literárních večerech 24. 2. v 19.00 *Literárním večerem laureátů Ceny Jiřího Orteny Pavla Brzicha, Bogdana Trojaka, Jaromíra Tjaplta*. V přílehlé galerii vystavuje do 13. 3. skupina *Nafouknutá bublina* (Jana Bromová, Simona Kafka, Barbara Šalamounová, Renáta Těhliková, Zuzana Vojtová).
- **Muzeum Kroměřížska** zve 1. 3. v 19.30 na audiovizuální pořad *P. Stanislava Weigela*, který se zabývá spiritualitou Indiánů, s názvem *Duše Indiána*. 9. 3. v 17.30 na besedu s výtvarníkem *Josefem Ruszelákem a Ludvíkem Kunderou* v rámci jejich dvojvečerního. 4. 4. v 17.00 na *Setkání s Ludvíkem Kunderou*.
- **Muzeum Těšínska** uspořádalo do 28. 5. výstavu *Nožičství*, do 31. 8. má výstavu *Lidový malovaný nábytek*.



• **Nakladatelství Mladá fronta a Maďarské kulturní středisko** zvou 29. 2. v 19.00 na literární

večer při příležitosti uvedení výboru z poezie *Jánose Pilinského Ortel*. Moderuje Petr Rákos, básně zazní v překladu Radovana Lukavského, hosty budou Jana Štroblová, Josef Híršal a Evžen Gál. - Do 10. 3. trvá v galerii střediska výstava *Současný maďarský plakát*.

• **Divadlo Na zábradlí** připravuje dramataci A. N. Ostrovského *Výnosné místo* v překladu Leoše Suchačipy a režii Sergeje Fedotova.

• **Divadlo v Dlouhé** má 26. 2. v 17.00 premiéru hry *Jana Borna podle Ludvíka Aškenazyho Jak jsem se ztratil, aneb Malá vánoční povídka*.

• **Klub slovenskej kultúry** pořádá od 1. 2. v Literární kavárně knihkupectví Academia (Václ. n. 34) fotovýstavu *Peter Ač: Príroda Podunajska*.

• **Bulharské kulturní středisko a slovenská knihovna** zvou na literární podvečer překladatelky *Dany Hronkové* 23. 2. v 17.00 v zasedací síni Klementína, 1. p.

• **Rakouský kulturní institut** zahájil výstavu s názvem *MACON* výtvarnice Maria Consuelo Vargas de Speiss žijící v Rakousku, v rámci projektu, jímž chce přiblížit proces adaptace vystěhovalce z Jižní Ameriky do společnosti jiného typu: vynucená zaměstnání a různé aktivity, které musí absolvovat přistěhovalce, jestliže chce přežít, vyrovnat se se sociálními, emočními a jazykovými problémy. Do 16. 3. na Novoměst. radnici, 2. p., Karlovo nám.

• **Café TEATR daMúza (ČeskoSlovenskáScéna)** (Řetězová 10) pořádal čtení z knížky *Luby Skořepové, večery šansonů, surrealistické - poetický večer* a 23. 2. zve na *Triumf zla* s poezií *Fernanda Pesoy a Arthura Breiského*. Rezervace na tel. 0603 / 439 396 a 24 91 22 46. Vstupenky lze zakoupit i v Redutě na Nár. třídě.

• **Muzeum Edvarda Griega Troldhaugen, Národní muzeum - Muz. čes. hudby, Velvyslanectví Norského království v ČR** zahájily v Nár. muzeu výstavu *Edvard Grieg - umění a identita*.

• **Francouzský institut** pořádá od 2. 2. do 5. 3. výstavu šesti výtvarníků pod názvem *A přece...*

• **Společnost přátel PEN klubu** pořádá 24. 2. *Poetický řecký večer*, 2. 3. *večer Václava Daňky Čarovary aneb Každé jídlo jedna básně*. 16. 3. *Překladatelská inventura Hany Žantovské*. 30. 3. *Hledání klíčů Zdeňka Janíka*. Od 13. do 20. 4. *Velikonoční literární festival. Vždy od 17.05.*

Připravila

Oprava originálních barokních varhan v kostele sv. Šimona a Judy a navazující cyklus koncertů: **29. 2. - koncert Michala Novenka**. Zrození metropole - moderní architektura ve střední Evropě 1890 - 1937: **Obecní dům, do 1. 3.** Příběhy Jiřího Koláře: **Veletřní palác, do 15. 3.** Mezinárodní výstava komunikace: **Národní technické muzeum, do 26. 3.** Kafka a Praha: **Internet**. Tam, kde jsem doma - po síti: **Internet, do 31. 3.** Praha mizerná: **TV, 1 × týdně** (Jihozápadní Město a Černý most, Karlín, Letná, Libeň a Nusle.) 100 let Klubu Za starou Prahu: **Muzeum Hl. m. Prahy, do 30. 4.** The Labyrinth Project: **Internet, E - AREA: Galerie hl. m. Prahy, Dům U Zlatého prstenu**. Součást stálé expozice.

Kde dostanete TVAR

PRAGA	FRÝDEK-MÍSTEK
= Tvar už ve čtvrtek ! = Academia , Národní 7 Academia , Václavské nám. 34 Fišer , Kaprova 10 Fortuna , Ostrovní Jan Kanzelsberger , Václavské n. 4 Knihkupectví na FFUK , nám. J. Palacha 2 Knihkupectví na Mústku , Na Příkopě 390/3 Knihkupectví , Týnská 6 Prospektrum Na Poříčí 7 Maťa - Aurora , Opletova 8 Paseka , Ibsenova 3 Samsa , Pasáz u Nováku Vodičkova 30 Seidl , Štěpánská 26 Svoboda , Na Florenci 3 Tabák (Česrea), Kaprova (u FF UK) U knihomola , Mánesova 79 Volvox globator , Opatovická 26 Zvon , Jindřišská 23 Redakce Tvaru , Na Florenci 3 (1. patro)	HODONÍN Knihkupectví , Národní tř. 21 JIHLAVA Knihkupectví Otava , Komenského 33 LIBEREC Fryč , Prázká 14 NÁCHOD Knihkupectví Alice Horová , Palackého 26 OLOMOUC Studentcentrum , Křížkovského 14 OSTRAVA Fiducia , Mlýnská ul. Knihkupectví Artforum , Puchmajerova 8 Univerzitní centrum , Reální 5 PLZEŇ Knihkupectví Fraus , Goethova 8 POLNÁ Knihkupectví a nakl. Linda , Husovo nám. 22 SEDLEC - PRČICE , VEDICE, SEDLČANY Knihkupectví A. Podzimek TŘEBŮŇ Carpio , nám. T. G. M. 93 VSETÍN Malina , Dolní nám. 347 ŽDAR NAD SÁZAVOU Buček , vlakové nádraží ...a na novinových stáncích PNS, Mediaprint-Kapa a ostatních distributorů Tvar distribuují firmy A.L.L. Production, Transp, Sreda, Mediaprint-Kapa, RAM, PMS a redakce. Objednávky do zahraničí přijímá redakce.
BRNO Český spisovatel , Kapucinské nám. 11 Barvič-Novotný , Česká 13 Knihkupectví P a Š , Palackého 66 Ženíšek , Květinářská 1 ČESKÁ TŘEBOVÁ Paseka , Hýblova 51 ČESKÉ BUDĚJOVICE Omikron , n. Přemysla Otakara II. č. 25	

Pět odpovědí ---- Drahomíry Březinové „Móda je neverbální komunikační systém“

1. V rámci Prahy 2000 se chystá na podzim i projekt týkající se módy. Vy jste jeho autorkou, co vás k té myšlence přivedlo?

Je to takzvaný „Projekt 2000 + 1 Hledání ztracené elegance“. Inspirovala mě k němu výstava „Česká móda 1918 - 1939 - Elegance první republiky“ uspořádaná v Uměleckoprůmyslovém muzeu v roce 1996. Kromě nádherných exponátů navodila atmosféru doby a potvrdila, že móda je obrazem životního stylu, a navíc se těší zájmu a pozornosti celé společnosti. Bohužel elegance se vytratila nejen z módy, ale z celého současného životního stylu, a tak nezbývá než ji znovu hledat a postupně uvést v život. O to se právě pokouší předložený projekt. Byl vypracován seznam zhruba padesáti oděvních návrhářů a designérů. Z nich je každým rokem vyzván určitý počet k účasti. Každý návrhář věnuje jeden ze svých modelů vybraných kurátorkou do sbírek Uměleckoprůmyslového muzea.

Muzeum, které nemá dostatek finančních prostředků pro systematický nákup modelů, tak získá ucelenou kolekci oděvu a oděvních doplňků českých návrhářů druhé poloviny 20. let 20. století, doby, kdy se opět rodí česká haute-couture, navazující na prvorepublikovou „salonovou“ tradici. Na závěr se předpokládá uspořádání výstavy darovaných modelů a doplňků ve výstavním sále Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, a pokud to finanční podmínky dovolí, i vydání katalogu. Projekt současně podporuje snahu vzniku Muzea módy, o jehož založení UPM usiluje.

2. Letošní ročník bude navazovat na ty předchozí, podobné. Jak vypadala jejich témata a co nás čeká letos?

Začali jsme v roce 1997, pod názvem Malá zahradní slavnost. Dalším rokem to byla Elegance všedního dne a loni Přírodní materiály a uměleckořemeslné techniky v soudobém oděvu a užitém designu. Letošní projekt bude spolupracovat s architekturou, téma se jmenuje Otisky pražské architektury v oděvních kreacích a designu, a na přerok chystáme námět Móda a design třetího tisíciletí.

3. Jak jste vlastně přišli na inspiraci architekturou v módě?

Město Praha prošlo během svého tisíciletého vývoje všemi etapami historických i moderních slohů. Tato rozmanitost forem pražské architektury vytváří společně s jedinečným zapojením města do členité krajiny neopakovatelný genius loci, který zpětně ovlivňuje život města ve všech jeho aspektech.

Praha inspirovala umělce z řad básníků, výtvarníků a hudebníků po celá staletí. Praha - město tiché tváří - je historická i moderní, tichá i hlučná, okázalá i skromná. Každé roční období ji zdobí odlišnou poetikou. Je pramenem nápadů, a tak se stala i výzvou k tvorbě architektů, designérů, návrhářů a fotografů, právě v magickém roce 2000. V roce, který přinesl Praze významný titul Evropské město kultury.

Na našem projektu se počítá s účastí asi pětadvaceti návrhářů. Bude to např. Monika Drápalová, E-Daniely, Helena Fejková, Iška Fišárková, Hana Havelková, v módních doplňcích Jan Horníček, Simona Kafková, ze šperkařů Pavel Opočenský - a tak bych mohla podle abecedy pokračovat. Veřejnost se bude moci s výsledky této práce seznámit jednak na výstavě, jednak při sérii oděvních přehlídek v Míčovně Pražského hradu ve dnech 24. - 26. listopadu.

4. Stále tu zacházíme s pojmem „elegance“ Co to vlastně znamená?

V každodenním životě si neuvědomujeme, že móda je vlastně neverbální komunikační systém, který vypovídá jasně o tom, jací jsme, do jaké sociální skupiny patříme, co si myslíme o druhém člověku a kolik je nám let. O módě se často mluví ve spojení s elegancí. Někdy jsou tyto dva pojmy v rozporu, neboť co je módní, nemusí být elegantní, a naopak. Módnost je hodnota pomíjivá, elegance se naopak řadí k hodnotám klasickým. Elegance v případě odívání klade kromě invence důraz na kvalitu materiálu, dokonalé krejčovské zpracování a vhodnou volbu oděvu k určité společenské příležitosti. Co si představujeme pod pojmem elegance? Slovník říká: uhlazenost, vkus, ladnost odívání, chování, řeči, vzhledu.

5. Mluvíme-li o hledání ztracené elegance, naskytá se otázka, kdy a jak se elegance ztratila?

Odívání je výsledkem složitého historického procesu, který je ovlivněn a podmiňován nejen uměleckou invencí jednotlivých oděvních tvůrců, ale především hospodářským, technologickým, kulturním a společenským děním. Čtyřicetiletá totální izolace a devastace hospodářských, morálních a kulturních hodnot se podepsala i na eleganci, která v období první republiky měla ve společnosti své výrazné místo. Minulé společenské zřízení eleganci záměrně potlačovalo jako buržoazní přežitek. Ani současně bouřlivé hospodářské, sociální a kulturní změny spojené s rychlým životním tempem a určitou neformálností, často hraničící s nedbalostí v odívání, k vyhraněné eleganci příliš nepřispívají. Lze jen doufat v příštím tisíciletí v návrat a navázání na tradiční hodnoty kulturního dědictví, které zahrnuje i eleganci jako součást životního stylu.

Jsem přesvědčena, že cíl a smysl našeho projektu není malý, a pokud se podaří realizovat všech pět ročníků - a po zkušenostech předchozích tří věřím, že ano - přinese nejen obohacení sbírek UPM, ale i radost a poučení všem, kteří s námi spolupracovali. Široká veřejnost pak bude moci pět let sledovat a oceňovat tvorbu českých oděvních tvůrců a designérů. A pokud náš projekt alespoň trochu přispěje k nalezení ztracené elegance, bude to naše největší odměna za úsilí, které do práce vkládáme.

(Otázky červ)

Uměleckoprůmyslové muzeum

František Drtikol - Fotografie z let 1901 - 1914 a album z dvoreček staré Prahy (16. 3. - 4. 6.) Výstava proslulého autora, u něhož se hlavní zájem soustředil vždy na jeho akty komponované ve stylu art deco. Co však dosud nebylo předmětem hlubšího výstavního zájmu, je období autorova mnichovského pobytu, prvního příbramského ateliéru a počátky pražské praxe, kdy vznikala jedinečná díla v duchu secesního piktorialismu, mající formu tzv. „obrazové fotografie“. Jde o krajiny, portréty, akty a další experimenty prováděné v celé škále dobových fotografických technik (gumotisk, pigment, olejotisk), vyžadujících mimo technickou zručnost i výjimečný výtvarný cit. Převážně jde o fotografie velkých formátů, v nichž je významnou složkou barva. - Druhou část tvoří album padesáti olejotisků F. Drtikola a Augustina Škardy z dvorů a dvoreček staré Prahy. Jedná se o jedinečný soubor fotografií vydaný r. 1911 ve spolupráci s družstvem Artěl. Bude to výstavní premiéra - celé album dosud nebylo českým divákům zpřístupněno.

Poklady z Egypta - v Císařské knihně Pražského hradu od 20. 4. do 30. 8. Výstava představí vzácné ukázky koptských textilií v časovém rozpětí od faraonského období přes pozdní antiku až do raného křesťanství, doplněné dvaceti oděvními rekonstrukcemi. (Pod záštitou UNESCO.)

Design 2000 - Veletržní palác od 24. - 27. 2. **Padova - Město a jeho muzea** - UPM do 27. 2. Výstava ze sbírek padovských kulturních institucí představuje prostřednictvím vybraných exponátů umění a umělecké řemeslo od antiky do 19. stol. v kontextu dějin významného severoitalského města.



„Jeden z modelů čtvrtého ročníku“ Otisky pražské architektury v oděvních kreacích a designu. Vlněný plášť - Helena Fejková, klobouk - Luba Krejčí. Foto GABINA

S L O V E N S K É D R O B N I C E (6 3)

Piaty ročník festivalu Slovenské divadlo v Prahe, umožnil stretnutie mimo scénu s jubilantom Milanom Lasicom. Klub slovenskej kultúry usporiadal k jeho šesťdesiatke stretnutie spojené s besedou, ktorú moderoval Igor Wasserberger. Volba moderátora bola v tomto prípade neobyčajne šťastná, lebo dnes v Prahe žijúci Igor Wasserberger, významná postava slovenskej zábavnej múzy takmer päťdesiat rokov, bol svedkom jeho osudov tak povediac z prvej ruky. Milana Lasicu nie je možné charakterizovať jedným slovom. Jeho činnosť je viacrozmerná: humorista, dramatik, prozaik, textár, herec, režisér, moderátor, publicista, v poslednej dobe ho vídame tiež v televíznej reklame, ďalej riaditeľ divadla, ktorého je dokonca aj majiteľom. Pri ostatnom mezabudne zdôrazní, že len mobiliáru, lebo budova, v ktorej sídli Štúdio S, mu nepatrí. Platí tam nájomné na výšku, ktorého je rôzny pohľad či už od majiteľa, alebo prenajímateľa. Milan Lasica, zvolenský rodák, vyrástol v Bratislave a o divadlo sa začal zaujímať už od dvanástich rokov. Ako trinásťročný poznáva svojho spolupútника Jula Satinského v dramatickom krúžku pri návku detského predstavenia rozprávky O dvanástich mesiacikoch. V modernom socialistickom poňatí k dvanástim mesiacom sediacim okolo ohňa príde na návrstvu deda Mráz. Satinský v rozprávke hral mesiac Jún a Lasica mesiac Marec. V roku 1957 začal študovať divadelnú vedu a dramaturgiu na Vysoké škole múzických umení v Bratislave. Ako hovoril - koketoval s herectvom, ale nenašiel v sebe dost odvahy ísť ho študovať. Bránil mu akýsi osten, ale dnes si myslí, že konal správne, aj keď dodáva, že štúdiu dramaturgie mu veľa ne-

dalo. Od roku 1957 začína spolu s Júlusom Satinským niečo vymýšľať a písať. Najprv len tak pre seba, o dva roky neskôr už aj pre obecenstvo. Prvé vystúpenia so Satinským v autorských dialógoch v Tatre sa viažu k študentským rokom. Koncom šesťdesiatych rokov pôsobil v Divadle na korze. Po predstavení Večer pre dvoch bolo ďalším celovečerným programom autorskej dvojice Soiré. Toto predstavenie malo veľký ohlas, ale bolo aj jednou z príčin zákazu uvádzania ich hier v nasledujúcich rokoch. V tom čase spoločne debutojú textami Nečakanie na Godota. V roku 1970 im normalizačná štátna moc znemožnila pôsobenie na Slovensku a preto dva roky spolu so Satinským vystupovali v kabarete Večerní Brno. Od roku 1972 nesmeli hrať svoje predstavenia ani tam. Dlhší čas potom účinkoval v spevohre Novej scény v Bratislave, neskôr v jej čínohre. Od roku 1982 prešiel do novozaloženého štúdia S. Ako herec autorských divadelných predstavení spolu so Satinským sa vybrali smerom, ktorý nemal na Slovensku tradíciu. Pri besede Igor Wasserberger pripomínal jednu z ich prvých poviedok Testament, kde sa kladie otázka, ktorou cestou ísť, koho nasledovať. Lasica hovorí, že si vybrali cestu, ktorá nebola vydláždená, bolo to volanie svojej duše. Humor ako svetonázor. Vtedajší svetonázor ale bol v rozpore s vtedajšou vierou. Lasica spolu so Satinským sú predstaviteľmi mestského humoru. Humoristi schopní reagovať na aktuálnu dobovú situáciu bez toho, aby produkovali komunálnu satiru. K ich slovenským predchodcom možno do určitej miery rátať Františka Krištofa Veselého v oblasti spevu alebo Fera Dibarboru ako humoristu. Dibarboru

preslávil najmä rozhlas, bol to vynikajúci herec, tešil sa mimoriadnej obľube na Slovensku, ale na rozdiel od Lasicu nešlo o autorskú tvorbu. Lasica vtípne poznamenáva, že „keď sa na Slovensku niečo nedarí, alebo to chýba, tak sa vyhlási, že nemáme v tom tradíciu, alebo to nemôžeme, lebo nám to niekto nechce povoliť“.

Na otázku o vzťahu k Prahe hovoril Lasica o inšpirácii knižnými vydania hier Voskovca a Wericha, Holzknichtovou biografiou Jaroslava Ježka. Začal navštevovať predstavenia v Divadle ABC, v ktorých hrali Werich s Horníčkoma a obdivoval ich, ako dokázali v svojich predscénach robiť satiru tak, že je to i dnes aktuálne. Podnetné boli i predstavenia ďalších malých divadiel, ktoré sa objavovali v Prahe koncom päťdesiatych rokov. Neskôr po jednom ich hostovaní v Semafore v roku 1969 Jan Werich označil humor Lasicu a Satinského ako „politický i keď pôsobí ako apolitický“. Komika Lasicu a Satinského je založená na ironickom posunutí tých najbanalnejších životných situácií do absurdity. Určite za zmienku stoja ich texty venované slovenskej národnej mentalite, ku ktorej sa vyslovujú so skeptickým humorom oprostým romantického pátosu. Miroslav Horníček zase hovorí, že v humore Lasicu a Satinského je niečo slovenského, slovenský ohľad na svet. V sedemdesiatych rokoch boli autormi muzikálu Plné vrecká peňazí, na motívy Solovičovej hry, i dramatičiek Mináčovho románu Výrobca šťastia. Nasledovali vlastné hry Deň radosti a Náš priateľ René podľa Josefa Ignáca Bajzu, poslednú tesne pred predstavením zkrátali. So zadosťučinením načím kvitovať, že v posledných rokoch vy-

šlo v dvoch obsiahlych vzázkoch Súborné dielu M. Lasicu a J. Satinského. Zaznamenáva texty, ktoré nemali možnosť rozšíriť sa mimo okruh návštevníkov toho ktorého predstavenia. Lasica je známy aj svojimi piesňovými textami a na želanie prítomných zaspieval aj Bolo nás jedenásť, čo je nielen názov piesne, ale aj knihy jeho piesňových textov. Časom vína skončil príjemný podvečer v Panskej ulici.

Divadelné predstavenie Emigrantov Slawomira Mrožeka, v rámci festivalu, v ktorom popri jubilatovi hral aj Marián Labuda, nastolilo otázku, prečo uvádzať túto hru, ktorá bola premiérovaná ešte pred novembrom 1989. Odpoveď je jednoduchá: Na jednej strane je to jedna z najlepších Mrožekových hier. Autor je Lasicovi blízky, veď v jeho jednoaktovkách Tancovačka a Striptíz ešte ako študent v jednej účinkoval a druhú režíroval. Herecké výkony oboch účinkujúcich sú skvelé. V minulých dňoch bol v Bratislave na návšteve Slawomir Mrožek, ktorý o tejto inscenácii povedal: „Inscenácia Emigrantov bola jedným z najlepších predstavení, aké som videl. Slováci jednoducho majú divadelný inštinkt.“ Vypracené predstavenie a následný aplauz potvrdili mienku autora.

K šesťdesiatke vyšla vo vydavateľstve Listen v Prahe milá kniha Borisa Dočekala Melancholický klaun Milan Lasica. Na Satinského úvod nadväzuje rozhovor Borisa Dočekala s jubilantom, prelínajú s príspevkami Lasicových priateľov Miroslava Horníčka, Vladimíra Justa, Jiřího Lábusa, Jiřího Menzela, už neboného Petra Scherhaufera, ďalej Ladislava Smoljaka, Jiřího Suchého, Zdeňka Svěráka a Jana Vodňanského.

VOJTECH ČELKO

Čeští literáti V CIZINĚ – nyní a teď

Vladimír Novotný

(Pokračování ze strany 1)

s výjimkou zmíněného novopečeného Bratislavana Egona Bondyho) nejde o politicky motivovanou tvorbu, nýbrž o tvůrčí přítomnost české literatury vznikající v průběhu devadesátých let v zahraničí. Pro její aktuální kritickou recepci je proto nejpodstatnější moment, že tato literární díla bývají nebo mohou být vykládána bez zamítavých černých či naopak nekritických růžových brýlí, že do jejich reflexe již nepatří kdysi tolik pochopitelný emocionální nebo morální fenomén „zakázaného ovoce“. Nyní pouhý fakt uvedení literárního textu našeho spisovatele žijícího v zahraničí do tuzemských poměrů naráží v první řadě na hmatatelnou odlišnost nynějších rozličných až protichůdných literárních kontextů: to je mj. příklad posledních próz Ivy Pekárkové.

Estetické hodnocení jednotlivých děl české literatury, vzniklé v devadesátých letech v zahraničí, bývá v Čechách především dosti sporadické a kromě toho na jedné straně velmi neheterogenní, na druhé straně nejednou i nadměrně kuriózní. Např. Kunderova Nesmrtelnost vznikla ještě před listopadem 1989 a u nás se stala součástí literárního života devadesátých let. Tehdy ji při nepochopitelně oddalovaném tuzemském vydání svorně uvítal učiněný chorál chvalozpěvů. Když ovšem zesnulý Karel Křepelka formuloval na stránkách Proglasu své kritické připomínky k tomuto románu, diktované jinou filozofií tvorby a existence, tyto jeho reflexe víceméně zapadly bez povšimnutí, ačkoli vytvářely prostor pro širší rozpravu o smyslu literární tvorby v postmoderní společnosti. V jiných recenzích Nesmrtelnosti se veškeré výhrady vůči knize se zarážející důsledností vyškrtávaly (arciže bez vědomí autorů). Nebo jiný příklad: Jan Křesadlo si doslova zoufal, jakého do nebe volajícího neporozumění (například pro zachycení světa českého literárního exilu v románovém triptychu *Obětina*) se jeho postmoderní grotesky, parodie a travestie dočkaly u všelijakých kritických „hurvíků“, jak tento spisovatel posměšně nazýval houfec rychlokvašených adeptů umění recenze. Přitom si autorovy knihy v největších odborných kompendiích (srov. Slovník české prózy 1945-1994, Panorama české literatury aj.) záhy získaly úctyhodné místo.

Není divu, že do reflektování české literatury vzniklé v zahraničí vstoupily i charakteristické momenty příkré generační negace. Právě tak je jistěže přirozené, že o knihy někdejších exilových tvůrců může a má být v přítomnosti i v budoucnosti veden kvasný literárněkritický spor. Bohužel však dochází též k tomu, že se žádoucí kritická reflexe zaměřuje za nesmyslnou schizofrenní skandalizací. Korunu tomu nasadil svého času Michael Špirit, když si v květnu 1996 v pražském univerzitním časopise Babylon vzal v článku *Slušnost je člověk* na paškál nové, vesměs rozšířené verze starších knih Arnošta Lustiga. Nepokusil se však fundamentálně zpochybnit estetické kvality spisovatelových knih (psát o literárním textu totiž představuje nevýslovnou

a leckomu zhola nedostupnou myšlenkovou námahu), nýbrž si usmyslil v očích svých vrstevníků a především vrstevnic jednou provždy demaskovat Lustiga coby prachobyčejného erotického čumílka.

Nejprve tudíž inkvizitorky shledal v největších prozaických pracích vývoj „od nepřilíživě vynalézavého popisu postavy k lascivitám, které ve výstavbě díla k ničemu nejsou“, pročež se zadostiučiněním odcitoval z nové verze starší autorovy prózy *Bílé břízy na podzim* spornou pasáží („U louže musela postavit bandasky a přeskočit. Vyhrnula si sukni. Měla holé nohy, červená lýtka a bílá, skoro syrová stehna.“), aby tím údajně přesvědčivě manifestoval, že Lustig (jenž je ve Špiritově naivním podání pokaždé nemilosrdně ztotožňován s vypravěčem!) není ve skutečnosti žádný velký Spisovatel, nýbrž toliko písíci chlupák, chlupák či senilní podsučníkový voyeur, jehož rádobyseriózní tvorba není v žádném rozporu s autorovým šefováním v Playboyi. Posléze se náš sebevědomý kritický mentor bez bázně a hany triumfálně dovolal poněkud lehkovážného výroku sedmdesátiletého tvůrce, že prý psaní pro něho představuje „permanentní orgasmus“. Quod erat demonstrandum: podle Špirta se Lustig hnedle stává literární nickou, Cenu Karla Čapka (již spisovatel tenkrát obdržel) si nezaslouží a k řečené slušnosti má tento člověk exulantské zatrolené daleko. (Srov. *Hard TVAR* (28), Tvar, č. 12/1996.)

Revolverové odstřely a domovnícké difamace tohoto typu samozřejmě nemají s kritickým reflektováním české literatury vzniklé v posledním desetiletí v zahraničí pranic společného. Nicméně: která literární díla nyní pomyslně bloudící cizinou a přicházející do české vlasti si skutečně zaslouží, aby jim byla možná i zpětně věnována větší literárněkritická pozornost? Jinými slovy, která z nich se v těchto letech stala či mohla stát událostí české literatury, i když se jí třeba právě kvůli negativní nebo nedostatečně kritické recepci nakonec nestala? Mohou to být například pozdní torontské rutinizované detektivky Josefa Škvoreckého nebo Zdeny Salivarové? Anebo poutavé esejistické cestopisy z pera Novozélandanky Jindry Tiché? Nebo duchaplné cestopisné knížky Oty Ulče? Či třeba politologická zamyšlení básníka a esejisty Ria Preisnera?

Pomineme-li knížky a deníkové záznamy Ivana Diviše (o jeho tvorbě na konferenci Obce spisovatelů promluvil znalec nad jiné povoláný, totiž Jaroslav Med), potom k podobné hloubavé kritické reflexi bezpochyby vybízejí především vynikající beletristické texty literární badatelky Sylvie Richterové, v první řadě její *Druhé loučení* (1994). Právě tak si pozornost zaslouží nezaslouženě opomíjená panoptikální groteska Jana Křesadla *Dům* (1998), žel vydaná až posmrtně, jedna z mála knih, v nichž spisovatel reagoval na atmosféru české společnosti na počátku devadesátých let. Anebo, vzato z úplně jiného estetického soudku, podobné uznání náleží také vyznavačskému a dušezpytnému románovému triptychu Egona Bondyho *Severin* (1996), autorově

vizi blízkého se konce civilizace, tj. kapitalismu ve světě i v Čechách; další umělcovy knihy napsané ještě v češtině však již nepředstavují v jeho tvorbě žádné vrcholky.

Nadmíru uctivé „vyvolání jménem“ dozajista náleží taktéž eruptivní románové skladbě v USA žijícího Jiřího Drašnar *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu* (Atlantis 1996, dokončeno již 1992), inspirované magickou márkovskou představou o světě, jenž nezadržitelně míří k apokalyptice násilí; po dokončení své knížky se však i tenhle talentovaný prozaik odmlčel. Vynalézavě inovovanou existencialistickou poetikou jsou diktovány prózy a zejména fascinující eseje našeho Pařížana Lubomíra Martínka, zejména autorova prozaická dialogie *Mys dobré beznaděje* (1994) nebo esejistické knihy *Nomad's Land* (1994) a *Palimpsest* (1996). Nicméně i v případě tohoto tvůrce vesměs jde o díla relativně staršího data, k nimž patří i jeho nedávno vydaný soubor sentencí a záznamů *Sine loco / sine anno* (1998).

Možná také z tohoto důvodu si badatel bohemista smí troufnout přijít či vyrukovat s hypotézou, podle níž v současné době, tj. v polovině a poté ve druhé polovině nezádržitelně se uzavírajících devadesátých let, za relativně umělecky a myšlenkově nejživější a nejinspirativnější díla, spjatá se současností nynější české literatury vzniklé v zahraničí, můžeme označit v první řadě dvě pozoruhodné knížky, které paradoxně již v cizině jako celek *nevznikly*, nicméně ztělesňují všechny symptomy takto koncipované literatury, čili tvorby zrozené a dovtvářené ve zřetelně odlišném kulturním a civilizačním kontextu přelomu tisíciletí.

V nejvýznamnější próze Vlastimila Třešňáka *Klíč je pod rohožkou* (1995) se čtenář dlouho pohybuje v exilovém předlistopadovém světě a zejména tyto pasáže představují tematickou symbiózu dřívějších autorových epizodicky konstruovaných knížek. K dramatickému zvratu tu dochází až v okamžiku konfrontace exilového světa minulosti a regenerovaného všehomíra české polistopadové přítomnosti: tato konfrontace vyústí v následující deziluzi a v poznání, že nové či staronové papaláše svět mimo tuzemská humna pranic nezajímá. To vše posléze umožní další hrdinův odchod z Čech: tentokrát již nikoli do exilu, nýbrž tam, kde by v rámci svých malých člověčích možností mohl zamezit ohniskům zla v novodobé globalizující se civilizaci. Právě závěrečné scény vyznívají v Třešňákově bilancující, přítom ale vypravěčsky nevyrovnané knize nakonec nejpřesvědčivěji. Zároveň naznačují tvůrčí perspektivu české literární enklávy v cizině nebo zahraničí: psát nejenom obecně o cizině, o našich krajech mimo vlast, nýbrž se pokusit tlumočit specificky tuzemské vidění soudobé civilizační problematiky a tedy i lidské situace. Pro tento český pohled budou mít ještě dlouho klíčový význam reflexivní partie románu, ať už spontánní či meditativní.

Zdánlivě tematicky extravagantní prózy Ivy Pekárkové o životě ve Spojených stá-

tech bývají zpravidla přiřazovány k poetice našeho literárního undergroundu z posrpnového dvacetiletí a jsou pokládány za empirické, zčásti svěžitopisné svědectví o lidech ze společenského a sociálního dna, o exulantech, bezdomovcích, gastarbajtrech z Afriky, Asie či střední a východní Evropy. Tváří v tvář plíživé amerikanizaci či spíše televizaci naší stále víc sitcomové prózy, projevující se zejména v narůstající stereotypnosti a prostoduchosti zápletek a povahopisných portrétů, se osou posledních autorčiných knih, napsaných již po jejím (dočasném či trvalém?) návratu do Prahy, stává opět konfrontace dvou odlišných civilizačních kontextů, vtělená mj. do nepravé erotické románc v malém románu *Můj IQ* (1999), kde sice moudrost a primitivnost může mít k sobě velice blízko, pokaždé však mezi nimi vyvstane přímo propastný rozdíl.

Podobná konfrontace nastává i v autorčině románě citové destrukce *Gang zjizvených* (1998): pokud se tu vůbec mihne český region, má podobu jakéhosi společenství zapšklých provinčních paskřivců, kteří mají zjizvenou duši již od narození a nepotřebují si k tomu prožít žádný morytát nebo sdílet srdceryvný příběh o lepě dívce v područí pornoprůmyslu. Pekárková vydatně těží ze svých zážitků z amerického Východu, čtenář si ovšem musí dávat pozor: zdaleka ne vše, co v těchto textech působí natolik hodnověrně, představuje skutečné autobiografické prožitky: proslulá hranice mezi realitou a fikcí u ní totiž bývá rafinovaně skryta. Zároveň ale civilistické zacílení zmíněných knížek vnáší do scenerie soudobé prózy nezbytnou nadregionální společenskou a psychologickou konfliktnost.

Právě pro současné spektrum původní české prózy a poezie je proto směrodatné, že v něm postupně nastává tematické a motivické propojení tuzemské problematiky s problematikou charakteristickou pro svět mimo českou kotlinu. Přitom ale svébytná, leč ztenčující se enkláva našich spisovatelů písíciích v zahraničí či cizině na přelomu tisíciletí zřejmě už s konečnou platností ztratila své výsostné a významné postavení. Naštěstí již není zapotřebí, aby plnili roli nezávislého literárního exilu, a také proto se novější tvorba nepočtetného seskupení našich literátů „odjinud“ stává sice zajímavou, převážně však pouze sekundární alternativou domácího literárního života. (Srov. Josef Zumr, Ideová inspirace Bohumila Hrabala, Hrabaliana, Praha 1990.)

Tento zkratkovitý vhled a vstup do sféry české literární tvorby vzniklé (zčásti) v cizině je zde diktován zejména přesvědčením, že v devadesátých letech došlo k obnovení kontinuity mezi minulostí, přítomností a budoucností české literatury. O našem písemnictví na prahu nového tisíciletí opět platí, že nová česká literatura získá svou tvář především na domácí půdě a pouze jejími tuzemskými silami, dozajista při permanentním povědomí o evropské literární scenerii, přičemž enkláva autorů dlících v cizích zemích se může stát závažným komponentem tohoto úsilí. Česká literatura jako celek by si měla být vědoma toho, co konstatoval nedostižný Thomas Bernhard, že hrozí, aby se i její spisovatelé neproměnili v bezpočet žvanilů, kteří, jak rozkaceně káže Bernhard, proměnili noviny v „chudinskou fejetonistickou vývařovnu“. Na druhé straně ovšem, dí rakouský prozaik a dramatik a není důvodu, proč by jeho slova neplatila i pro budoucnost našeho písemnictví, „dnes psaná literatura je naší literaturou, a my, ať chceme nebo nechceme, s ní budeme muset žít, protože jsme se jí upsali, nic jiného nám nezbyvá“. (T. Bernhard, Vyhlazení, Praha 1999, s. 445.)

Tolik Thomas Bernhard. Podobné rozehřešení můžeme s očima upřenými na budoucnost vztáhnout i na českou literaturu doposud vznikající v zahraničí. Jde jen o to, aby nám nenabízela pouze prostřednost, pouze něco apartního, nýbrž ryzí tvůrčí reflexi právě prožívaných let. Přiznávám a připouštím, že je to formulováno velice vzletně, leč co jiného po moderní české literatuře na přelomu tisíciletí můžeme chtít?

(Předneseno na konferenci *Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí*)

Snění O citátech

(Sylvie Richterové)

Alice Jedličková

Slovo snění v názvu mé úvahy odkazuje k jedné ze dvou možností prezentace poznávacího procesu: můžeme „sdělit“ určitý poznatek, nebo se pokusit „sdílet“ s adresátem svého sdělení jistý druh zkušenosti. Právě to mám v úmyslu. A chci-li mluvit o citátech, dovoluji si koketně začít citátem goethovským: *když něčemu nerozumím, zkusím to vysvětlit někomu jinému.*

Okruh sofistikovaných autorů či „citlivých duší“, jak o něm hovoří jedna z nich, Daniela Hodrová, zahrnuje do tohoto společenství právě Sylvii Richterovou nebo Jiřího Kratochvílu či Zuzanu Brabcovou, bývá často postižen interpretací metodou, kterou kdysi výstižně označila jeho znalkyne Zuzana Stolz-Hladká za *obezřetné kroužení kolem textu*. Jako by se interpret v účtách k množství intertextových a kulturních narážek obával, že nebude práv hloubce zašifrovaného textu. A jako by podléhal magické moci slova proměňujícího řeč v zařikávání, přejímá dokonce autorskou dikci: namísto interpretace pak nastupuje krotké parafrázování a začíná bujet kategorie „osvědčených citátů“. Slovu citování se navrácí význam vzývání, vyvolávání.

I tato zkušenost je má osobní: právě v duchu „citování“ nesla se moje někdejší recenze Thěty, v níž jsem domněle objevila novou interpretační metodu. Kritičtější přístup mi vnutilo setkání s tvorbou Sylvie Richterové. Po prvním okouzleném přečtení *Návratů* a jiných ztrát (dále NJZ) jsem usoudila, že v epicentru mého výkladu autorčina usouvztažnění mikro- a makrosvěta, individua a kosmu zaskví se citát *...snažím se pochopit, jak spolu souvisí já a regal se hladkou a hrubou moukou v samoobsluze v Dejvicích* (Slabikář otcovského jazyka - dále SOJ - 1991, 64). Hluboce mne ranilo, že reprezentativní povahu tohoto souvětí odhalila již Natalie Zanello ve studii věnované motivu návratu. A to jsem ještě netušila, že stejná pasáž se již dříve stala předmětem literární parodie nelaskavého čtenáře Michala Viewegha.

O něco volněji mi však bylo, když jsem se dočítala, jak se s příbuzným zážitkem vyrovnává vypravěčka Rozptýlených podob v situaci, v níž zápasí s citovým zklamáním. Pokouší se o terapii amplifikací ponížení v záměrně vyvolávaných představách hnusu a ošklivosti, a *...aby se tím hnusem aspoň nějak potřísnila, černě to zapíše na bílý papír* (Rozptýlené podoby 1993, 46, upraveno). Brzy nato nachází shodný text v knize *„jednoho francouzského spisovatele“*.

Také Jan, jeden z hrdinů *Druhého loučení* (1995) a jeden z reprezentantů obrazu „pochybujícího tvůrce“, setkává se opakovaně s výstižnými citáty, dávno objevenými někým jiným, či dokonce odhaluje citátovou povahu slov, jež do té chvíle považoval za svá, originální a nová.

Jako by vše už bylo napsáno, a tak nezbyvá než transformovat toto zjištění v tvůrčí princip: Sylvie Richterová jej ukotvuje v pojmu *antioriginální literatura*, literatura z literatury, založená na intertextovosti, aluzivnosti. Literatura jako stvořená pro podezíravost učeného čtenáře, který napjatě očichává nevinné věty, shledává je v nich skryté citáty či pseudocitáty.

Každé literární dílo nepochybně má několik klíčových míst, významových center schopných reprezentovat celek, ale jen ně-

kteřá si dokáží „řici“ o to, aby se stala citáty. Jako by vysílala jakýsi neodbytný signál. Fragmentárně ustrojené texty Sylvie Richterové jsou o to svůdnější: dílčí významové bloky se nabízejí takřka jako hotové prefabrikáty. Řada textových prvků je vydělena uspořádáním do odstavců, některé členité pasáže blíží se volnému verši, jiné provokují narušenou syntaxí, další na sebe upoutávají pozornost užitím cizího jazyka. Vysoká frekvence jinojazyčných prvků mne před časem přivedla k jejich systematickému zkoumání. Ne všechny se jeví jako podstatné, mnohé se typologicky opakovaly, můj výklad rozhodně nebyl vyčerpávající. Jeden případ jsem však záměrně cudně pominula, skrývající interpretační bezradnost.

Cizojazyčný text pochází z *Místopisu*, je vydělen do samostatného odstavce a vyznačen uvozovkami:

Kde všude je svět tak malý, že se tam dá chodit jenom po chodnicích. Kde všude je svět tak malý, že zapomínáš na to, co jsi na vlastní oči neviděl. Kde všude je svět tak malý, že lidé odcházejí nepozorováni i bedlivě pozorováni.

„Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini.“ (SOJ 1991, 158)

Citát jako by nerozvíjel řečené, ale spíše jako by se náhle vynořil z podvědomí vypravěče, jako by byl neustále skrytý přítomen - a najednou si vynutil své právo být zjeven.

V nejbližším kontextu je popisován průžitek českého exulanta v New Yorku a situace ruských emigrantů v Itálii; ukazuje se, že kýžená svoboda může být i „svobodou spát pod mostem“, že nezávislost může znamenat i totální osamělost.

Znamená tedy nekonečno svobodu? Pokus o výklad připomínal věštění. Nebo snění. Jací psi: ti uvázaní, strádající nesvobodou, nebo psi volně pobíhající, snad i zdívočelí? Zvířata poznačená puncem lidské civilizace? Takoví jsou přece i básníci: poznamenání, zformování i deformování civilizací, avšak poznovu zdívočelí...

Nekonečno však také znamená představu, k níž se jen přibližujeme. Paradoxně však „nepředstavitelné nekonečno“ mohlo by ve své nejnázornější podobě být „obrazem“ nikdy neukončeného spění člověka k dokonalosti... A tady už se tenká vodící nitka navázala: právě tak je totiž vnímán i proces psaní v celé tvorbě Sylvie Richterové. S trochou nadsázky bychom ji mohli označit za psaní jedné knihy, již lze rozšiřovat oběma směry. V opozici k nekonečnému psaní stojí pak zjevné, hmatatelné a dosažitelné podoby dokonalosti, přesunuté do praktického a názorného, do činnosti, jimž je snadné vnutit nějaký řád a jež zpětně dávají řád našemu působení ve světě. Vypravěčka *Návratů* a jiných ztrát si jej ordinuje v úkonech sekretářky:

Kdybych se odhodlala dělat nějaké zaměstnání dokonale, vybrala bych si však místo sekretářky. Nejlépe snad v nějakém reprezentativním podniku, rozhodně ne v instituci, která nestáčí zvládnout své úkoly. Registrační skříň, kartotéky, zásuvky, poličky, příruční knihovna, seznamy. Jak krásně lze napsat adresu na obálku. A není pravda, že k tomu stačí dobrý psací stroj a poučení o kompozici obálek. Je zapotřebí

především vážně k úhlednosti, čistotě, umělosti, dokonalosti. A já je mám.

(SOJ 1991, 38)

V *Místopisu* jsou cestou k absolutně dokonale provedené domácí práci: bezchybně zatočený, vzorně vypečený a delikátně pocukrovaný štrúdl, bezvadně vycíděné hrnce:

Jedna drátkovala, čistila, leštila kastroly, aby pán Bůh viděl, jak jsou neposkvrněné, aby prstem božím mohl zkusit, jak jsou vydrhnuté zespodu i kolem ucha. Aby se v nich mohl shlížet, aby ji v jejich lesku spatřil.

Druhá na nich nechávala skvrny a celé vrstvy mastnoty, černé fleky a stopy spálenin, aby pán Bůh viděl, jak je smutná a jak je to nespravedlivé, jak se její tělo dusí v těch kastrolech, jak je to ošklivé a do nevolající a ona za to nemůže, on sám za to může, a proto se neshlédne v těch jejich kastrolech, ani sebe neuvidí v zrcadle, ani ji. (SOJ 1991, 154)

Opakovaně se zde střetávají dvojí rozměr bytí, dvě podoby nikdy neukončeného snažení: ambiciózní psaní, jež nikdy nedosahuje vytvořených závažností, a leštění hrnců, nikdy nedomytých, neboť vždy znovu našpiněných...

Citát si tedy vydobyl svůj stvrzující kontext v díle Sylvie Richterové. Ale odkud se vzal? S identifikací pretextu mi nakonec poradil - jiný básník. A sice Vítězslav Nezval, který s touto citací předběhl nejen mne, ale i samotnou autorku, když ji uvedl ve svých *Moderních básnických směrech*. Nezval, jemuž básnická intuice a čtenářská erudice napověděly, že toto místo zaslouží si stát se citátem:

Jednoho dne pravila mi matka, hledíc na mne svýma sklovitýma očima: „Až budeš na lůžku a až uslyšíš vytí psů na polích, ukryj se pod pokrývku a nevysmívej se tomu, co dělají: mají neztižitelnou žízeň nekonečna, jako ty, jako já, jako všichni ostatní lidé bledých a podlouhlých tváří. Dovolují ti dokonce, aby ses postavil k oknu a pozoroval tuto podívanou, jež je dosti vznešená.“ Od té doby plním vůli nebožky. Já také, jako ti psi, zakouším potřebu nekonečna...

Citát pochází z prvního ze *Zpěvů Maldororových*. (Citováno podle: *Moderní básnické směry* 1989, 40; dala jsem přednost staršímu překladu Jindřicha Hořejšího a Karla Teigehe, který uvádí Nezval, před novější - a právě v této pasáži maličko civilnější - verzí od Prokopa Voskovce z roku 1966.)

Identifikace pretextu mi sice nijak zvlášť neusnadnila porozumění sledované pasáži, nové významy se však zrodily ze spojnice mezi pretextem a metatextem:

Maldororovský nárok na absolutno, který Jindřich Veselý ve své interpretaci nazývá *„vášnivou touhou dospět k nekonečnu, třeba i nejnemyslnějšími prostředky“* (*Slovník světových literárních děl* I, 1988, 447), má svůj protipól takřka ve všech tvůrčích postavách Sylvie Richterové: vypravěče *Návratů* zvěstuje anděl, že je vyvolena napsat knihu protikladů; *Místopis* měl *„končit jako román“*, obrazem životů celistvých a zavřených, avšak zůstává otevřený; v *Druhém loučení* se Janova kniha nejprve skládá z útržků nalezeného rukopisu, pak se ukazuje jako zapisování jakéhosi hlasu vnuknutí, a nakonec vyvstává podezření, že

možná ještě ani nevznikla. „Nedostatečná ukončenost“ a „nekonečná nedostatečnost“ se promítají i do utváření textu.

A tu se ukazuje paralelnost znaků tvůrčí metody zřejmě ve *Zpěvech Maldororových* (dále ZM) a obecně u Richterové, zvláště pak v *Místopisu* (dále M):

za prvé je to fragmentarita: v ZM je výsledkem destrukce tradičních literárních celků a parodické aplikace žánrových schémat: např. 6. zpěv, uvedený dvěma předmluvami, je představen jako „román“ o třech postavách: člověku, Stvořiteli, a tvůrci samém. U Richterové je fragmentarita nevyhnutelná: svět je od počátku viděn jako chaotický, jeho obraz je pak výsledkem neuzavřené, nedokonané konstrukce. Zvláště NJZ a SOJ představují text, jak se rodí z útržkovitých, polozapomenutých zápisků, z literárních excerptů či jako koláž z korespondence s blízkými.

Dalším rysem je nejednotnost, resp. rozklad jednoty zprostředkujícího subjektu. V ZM se dělí minimálně v postavu fiktivního autora Maldorora a komentující autorský subjekt. V M nacházíme dvojí já: ženské a mužské v ich-formě, a komplementární dvojici - nejmenovaná ona a on (Antonín), o níž se vypráví v er-formě.

To, co je v případech ZM nazýváno agresí a destrukcí (srov. Jindřich Veselý, cit. d., a Ludvík Kundera v předmluvě k *Soubornému dílu Comte de Lautréamonta*, 1993), mohli bychom v M (a vůbec u Richterové) označit za dezintegraci. V obou případech se tento princip promítá i do výrazových prostředků a strukturace textu. V ZM jsou to především vsuvky a zámlky, *„rozlévání a náhle smršťování textu“* (tak vystihuje L. Kundera, 1993, 23). U Richterové je to již zmiňovaná fragmentarizace až atomizace textu: záměrné deformování syntaxe (nelogické syntaktické paralelismy, vybočení z vazby...), aposiopese, které jako takové nejsou prezentovány, nýbrž vyznačeny jako ukončené věty tečkou; rozpad věty na jednotlivé členy, ba dokonce jejich postupné ubývání, jež můžeme vnímat jako aluzi na tvorbu Věry Linhartové. V důsledku toho dochází k dezintegraci bezprostředního kontextu, avšak k nastolení kontinuity „hypersyntaktické“, neboť nedokončené věty bývají dokončeny na jiném místě textu, až už předcházejícím, nebo následujícím.

Další paralelu představuje právě intertextovost, nebo, řečeno se Sylvii Richterovou, „antioriginalita“ obou textů: můžeme-li si vypůjčit maldororovskou obraznost, pak bezostyšně, ba okatě vysávajících mízu textů jiných. A jestliže u této obraznosti zůstaneme, pak můžeme načrtnout i paralelu mezi oběma tvůrčími subjekty: tvůrčí já maldororovské se zraňuje, když holýma rukama třetí tradiční obraz světa. Tvůrčí já v *Místopisu* rukama neměně zraňovanými přebírá se v té hromadě střeptů, vytahuje ty nejostřejší úlomky s nesourodými hranami a vítězně je klade těsně vedle sebe. Maldororův svět je trapný ve své konečnosti a omezenosti. Jeho destrukce je nárokem na nekonečno. Dodatečné skládání, praví Sylvie Richterová, bude nekonečné.

Jednořádkový citát se tedy s identifikací pretextu proměnil v poukaz na celou tvůrčí metodu, ba ještě obecněji, v symbol vztahu uměleckého díla k realitě, umělce k tvorbě.

Doznala jsem, že pretext mi objevil básník, který rozpoznal reprezentativnost citovaného místa - proč asi? Protože právě toto místo ukazuje básnickou schopnost „znázornit“, „zobrazit“ abstraktní, neuchopitelné. Například rozprostřít touhu po nekonečnu do časoprostoru, situace... Dát jí tvar.

Tato zkušenost mi také narýsovala pomyslnou dělící čáru mezi myšlením básníka a jeho interpreta. Příště, až budu rozjímat nad literárním textem, zaslechnu patrně za zády vědoucí smích učeného básníka; ba i maloucnou zlomyslné chichotání učené - a vědoucí - básničky. Ale nebude mi to vadit, přestože té konkrétní partii v *Místopisu* nadále příliš dobře nerozumím. Jedno ale vím jistě: že i já, stejně jako ti psi, zakouším potřebu nekonečna...

(Předneseno na konferenci *Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí*)

Egon Hostovský pořád hledá byt

Problém asimilace

Miloš Pohorský

Na rozdíl od jiných českých spisovatelů-emigrantů má Egon Hostovský, pokud se týká reflektování jeho osobnosti a literárního díla, bibliografii dlouhou a možná nejméně obsáhlou. Vždyť odešel do ciziny roku 1939 už jako známý autor a třicet let pak ještě psal; dodnes zůstává v kulturním povědomí. Tato historie kritických reflexí je také hodně dramatická, často posunutá a někdy dost komická. V ohlasech a soudech se objevují věty nejenom podivné, ale jakoby přenesené z jiného než literárního kontextu; Hostovský nejednou posloužil pouze jako záminka záměru, které se bilancují na jiných než „literárních“ útech.

Obecně se dá povědět, že ohlasy jeho knih v podstatě kopírovaly vlny společenského vědomí a atmosféry a někdy také odrážely osobní ambice. K dějinám druhého života Hostovského próz jako by patřila jedna jeho skeptická a ironická odpověď, vztahující se původně k chaosu kolem vydávání jeho knih na konci 60. let: „Nevíte zatím, co bude s těmi knihami, ale (...) není to vlastně jedno?“ píše v dopise v září 1968. „Kolikrát ještě nebudou patřit do kontextu české literatury, a kolikrát zase budou? Copak to záleží na literárních historičkách? Copak to opravdu už není k smíchu, být hystericky plačtivému? Já už nevím, kdo u nás kdysi dávno napsal o Ztraceném stínu větu, která mi utkvěla v paměti: »Neuvěřil bych v ryzost tragiky tohoto románu, kdybych se jí nakonec nebyl zasmál.« Ta národní tragika je tak hrozná a ryzá, že jsou v ní prvky opravdové komedie.“

Spíše než interpretace uvedu raději co nejméně Hostovského vlastních slov, komentujících „literární dobrodružství českého spisovatele v cizině, aneb ctihodné povolání kouzla zbavené“, jak je sám viděl a chtěl zaznamenat. Nebude se sledovat chronologie recepce ani situační stav k dnešnímu datu: dvě jubilejní americké publikace a dvě české monografie, spousta článků a recenzí z první, druhé či třetí ruky. Omezím se na pár poznámek a na citáty zatím většinou nepublikované, které odkazují k záměrům autorovy literární práce, komentují některé křížovky a konflikty a jeho plány, postoje a pocity.

Ríká se, že Hostovský psal pořád jeden příběh. Jeho prózy nereagovaly aktuálně na „vnější“ společenské události, ale od začátku byly spíše **expresivní** jeho pocitů a prožívání „cizího“ místa v každém společenství, kde se ocital. Jejich podoba a smysl se v průběhu okolností určitě proměňovaly, nikdy se však neztrácely jejich základní vlastnosti. Heslovitě řečeno: Člověk je sám a zároveň cítí potřebu důvěrnosti. Skrývá v sobě jakési ghetto, a nejenom jako dědicství židovské paměti. Jedinec je jakoby uzavřen v dané tradici a ta ho spojuje i odlišuje. Vydává se do života jako nezajištěný poutník, jemuž se něčeho podstatného nedostává: ztratil svůj stín, dům je bez pána, cizinec hledá byt, kolem sebe tuší všeobecné spiknutí, jak napovídají Hostovského výrazné tituly. Jinými slovy: Hostovský jako jeden z prvních ve 20. století intenzivně pociťoval problém rozdílnosti komunikačních kódů, což z druhé strany znamenalo, že vnímal i nutnost **asimilace**. Cítil se smutný a bez domova a zároveň trpěl nezbytností najít kontakt, souznění, svůj

„byt“. Úzkost vyplývala jako spojitý téma. Cizinec, který je v úzkých, pokud nedokáže sdílet srdečnost a nedokáže komunikovat ani s nejbližšími, je bolestně osamocen. Vnitřní rozdvojení, dvojnictví, nejistota o světě se objevují jako archetypální modely jeho příběhů.

Hostovského próza se vyznačovala ještě jedním zvláštním a důležitým momentem, který přímo podněcoval k protichůdným kritickým reakcím: svůj vratký stav nepociťovali vypravěči a postavy prvotně jako dědičný hřích, ani jako osud časové nebo místně pouze modifikovaný a deformovaný konkrétními událostmi (válkou, proměnami v exilu, poválečnou historií), ale vnímali úzkost jako **existenční** kategorii. (Ve vzpomínkovém románu Podivné lásky Jiří Mucha charakterizoval Hostovského, jak na pařížských setkáních českých umělců „seděl zabořený v pohovce jako poraněná káně“.) Takováto perspektiva a pocit byly rozhodující pro celou jeho prózu a vedly také buď k chápatým, anebo nesouhlasným recepcím. To, co pro jednoho kritika vyznívalo konkrétně, pro druhého znamenalo obecnost a naopak. Jakmile se smysl jeho próz měřil praktickými, aktuálními úkoly (sociálními, politickými) nebo literárně směrovým či žánrovým určením (próza expresionistická, psychologická atp.), nutně muselo docházet k nedorozuměním.

Uvažujeme-li, do jaké linie české prózy tedy Hostovský patřil, vyžaduje to ještě poznámku k **židovské** tradici. Jaký byl poměr mezi obecně sdílenou a tradičně židovskou životní zkušeností? Jeho outsiderské postavy byly také proto, že byly cizinci, anebo proto, že vycházely z židovského společenství? Tyto otázky Hostovského vždycky zajímaly a patřily pak k jeho problémům s asimilací, obklopovaly ho, vztahovaly se k jeho potížím s lidskou komunikací a s hledáním domova - proto také mohl být Hostovský legitimně jmenován v souvislosti s Dostojevským nebo Franzem Kafkou. Zapomíná se však ještě na další, české souvislosti. F. X. Šalda, k němuž Hostovský ve 30. letech docházel a oddaně vzhlížel, uvažoval tenkrát o židovském básnickém géniovi. V Šaldově koncepci evropského duchovního vývoje doprovázel génia řeckého. Zejména doplňoval jeho vnímání plastické formy odlišným prožíváním reality - sestupem do duše; zkrátka „vědomím, že žádná hmota nemůže být cílem sama o sobě a nemůže platit sama sebou, že jest jen vteřinový poukaz a chvilkový i nedokonalý zrcadlení duchovnosti“ (Šaldův zápisník IV, s. 262). Hostovského vnímal Šalda v této perspektivě a zároveň ho zval, jak autor v pozdější vzpomínce napsal, k hovoru o Theodoru Herzlovi a Martinu Buberovi; tenkrát se jimi prý zaobíral. Z blízkých spisovatelů platil židovský problém osobně rovněž pro Ivana Olbrachta. Vyprávěl o smutných očích Hany Karadžicové, právě když Hostovský psal o „domě bez pána“.

Zmiňuji se o tom proto, že s těmito tématy a otázkami Hostovský na počátku roku 1941, po známých peripetiích, přibyl do Spojených států - jako úředník a hlavně jako spisovatel, jenž si přál ve ctihodném spisovatelském povolání pokračovat. Pro jeho „provazování“ však musel hledat nové „odbytiště“ nebo alespoň nový kód či „přelože-

ní“ svého jazyka a stylu. Hned se ukázalo, že publikování nebude snadné, a to z mnoha důvodů. Typ jeho prózy byl tenkrát pro Ameriku neobvyklý, a nejen pro těžší srozumitelnost reálií. Jak později řekl v interview s bývalým melantrišským kolegou Josefem Tráglem, „čtenářů má v cizině český spisovatel, pokud vydává své knížky v rodném jazyce, až překvapivě málo“. (Svobodné slovo, 19. dubna 1969)

Své nové prózy z emigrace vydal Hostovský v Americe česky, spíše pro přátele, a snažil se dostat k americkému publiku. Posléze se mu podařilo vydat v New Yorku román Sedmkrát v hlavní úloze, česky 1942, anglicky 1945, zanedlouho tento román vyšel i v Praze (1946). Spojoval s ním své naděje a je zajímavé srovnat některé ohlasy. Nebyly pokaždé podle očekávání a dokonce propukl odpor z jedné strany české emigrace. Zveřejněné hlasy navíc vzbuzují dojem, že jiné argumenty zůstaly ještě za textem kritického referátu. Připomeňme, že román byl zvláštní svým úhlem pohledu a stylem vyprávění - v něčem tajuplným a snovým, symbolickým a fantazijním; a pokud má být interpretace konkrétní, musíme dále říci, že chtěl vyjádřit nemoc a intelektuální krach soudobé Evropy a porušení lidského dorozumění. Kritický referát Romana Jakobsona, přednesený na shromáždění newyorského kulturního kroužku v únoru 1943 (Kritický sborník 2/1944), překvapuje nevládností a výslovně formulovaným východiskem, dovolávajícím se „známého učence, vlastence a veřejného činitele“ Zdeňka Nejedlého; Jakobson zde vycházel z předpokladu, že situace světa je osudová a že je povinností literatury stanout „v odbojném šiku“. Zaráží, že Jakobson neprojevil porozumění pro ironii Hostovského románu a nečekáný je i samotný fakt, že se Jakobson jako mluvčící avantgardy, vůbec pouštěl do otázky, na niž byla avantgarda alergická; zajímalo ho ztotožnění některých postav a vůbec vypravěčského stanoviska s autorem. Jakobson uzavřel svůj referát tvrzením, že postavy jsou nepravdivé, v předválečném Československu takové neexistovaly a že nad postavou Josefa Kavalského se má mluvit o zradě a o „páté koloně“ české a evropské inteligence. „Tak vzniká postava českého génia-zrádce, postava, pro kterou žádné předpoklady nejsou (...) Ponechal-li Hostovský možnost ztotožnění svého hlediska s Ondřejovým, tato možnost nezbytně má vzápětí, že buď je Hostovský anebo, což je ještě mnohem povážlivější a nebezpečnější, celý intelektuální předvoj, celý kulturní svět ČSR, denuncován před veřejností.“ Co s tím, ptal se Jakobson, a to v situaci, kdy platí příkaz „jednoznačnosti uměleckých děl“? Proto z hlediska „sociálně kulturní funkce“ vyslovil výhrady k románu buď pro lživost, nebo pro přílišnou neurčitost.

Čas rychle utíkal a zanedlouho mohl román Sedmkrát v hlavní úloze vyjít v Praze (1946). Předem byl ohlašován jako velká událost, hojně byl recenzován a mimo jiné ho reflektovala stať Jana Grossmana, a to v souvislosti s otvírající se poválečnou situací české literatury. Grossman Hostovského román vítal velmi příznivě, oceňoval analýzu duchovního typu moderního člověka před druhou světovou válkou. Nelíbilo se

mu však, že je příliš „reálný“, že zde dominuje ideová stránka a problematika a že postavy jsou z reality konstruovány jako typy.

Jestliže má tato stať setrvat u Hostovského, nelze teď literární křížovku dále rozebírat. Zřetelné však je, že Grossman vycházel ze zcela odlišného stanoviska než Jakobson. Ovšem pro Hostovského literární práci se věc ukazovala jako aktuální a zásadní. Nabízely se různé a protichůdné možnosti; má se orientovat k „modelovému“ typu prózy, nebo se sblížovat s větší konkrétností (lokální, časovou atd.)? Ostatně k dané otázce promluvil také přátelský hlas vlivného amerického kritika Malcolm Cowley, jenž poslal Hostovskému pochvalný dopis, že je to výborný román a že není dnes žádný druhý spisovatel, který by tak dobře, v tak efektivních symbolech vyjádřil smysl individuální viny, která nás všechny postihuje (17. září 1945). Mimo jiné v dopise vyslovil připomínku, že příběh měl být raději položen do imaginárního prostředí namísto do Čech, a dále mu nabízel, aby se sblížil s americkou literární praxí. Taktně Hostovskému doporučoval, aby více studoval techniku autorů jeho generace. Jmenoval Hemingwaye pro jeho způsob vyprávění příběhu bez autorských intervencí a Faulknera, zachycujícího situace pomocí jakéhosi kroužení kolem nich, jako když pes čenichá kolem bažanta a postupně se mu přibližuje.

Lze namítnout, že jde o marginální epizodu. Pro Hostovského se však jednalo o zásadní orientaci literární práce. Je třeba si uvědomit, že bytostně nedokázal psát o jiném prostředí než o tom, které důvěrně znal. A za druhé, musel prostě hledat nové publikum, „trh“. Mohl se přizpůsobit americkému literárnímu vkusu, aby se prosadil u nakladatelů, a v následujících prózách se o to skutečně pokoušel, i když způsobem odlišným, než jaký mu doporučoval Cowley, totiž dramatičtější dějového napětí až na okraj dobrodružného nebo špiónážního žánru. To ho naopak spojovalo s typem prózy Grahama Greena, s nímž se pak osobně seznámil (1948). Kromě toho se pouštěl do sarkastičtější ironie, jak například dokládá Dobročinný večírek (1958), k němuž se obracíme pro následující kritický ohlas. A opět se tím ocitáme u nedorozumění a nedorozumění, jež „poraněná káně“ výslovně dráždila.

Zase z jiné strany se objevila otázka, zda má psát o evropské (případně americké) intelektuální chorobě, anebo má nabízet společenské (politické) „obrazy“ a „objektivní“ stanoviska. Daleko v New Jersey ho zastihl kritický hlas otištěný v pražském Plameni roku 1960, v recenzi Kamila Bednáře. Možná v dobré vůli hledal Bednář v jeho próze kritický obraz českých a evropských emigrantů v USA. Vnímá ji jako kaleidoskopický portrét založený na napětí, avšak bez určitější sociální kritiky, které se prý autor z různých důvodů „neodvažoval“, ačkoli by se měla očekávat. K tomu patří Hostovského dopis z června 1967: „Mé nechtěné (nebo jak to nazvat) se týká obou kontinentů, či lépe - našinců na obou kontinentech. Myslím, že jsem Vám už naznačil nebo přímo řekl, že mě část zdejšího krajského tisku napadá, a to velmi osklivě, pro »přepjatou koexistenci«. Poněvadž za některými útoky musí být lidé dost vlivní, tedy našinci z univerzit a tak, nemohu to brát jako legraci a mám a ještě mohu mít z toho nepříjemnosti velmi hmatatelné. Dále to nechci rozvádět. Jen říkám, že »kompensace« z druhého kontinentu mě taky neuspokojuje. Krátce: těžko mi je vyhovět, jak mi říkávaly zamlada ženy, než mi daly kvinde. S tím Plamenem je to také nedorozumění. Já bych jim sotva mohl dát autorizaci na Dobročinný večírek - na jiné knihy snad ano - protože Plamen je od prvního ročníku sledován na západních univerzitách, pokud mají slovanské oddělení, a byl to před léty Plamen (Kamil Bednář), který vybranými a zkromolenými citáty dal úplně jiný smysl té knížce a ještě mě sepsal mravně: prý bych mohl napsat objektivní knihu o USA, kdybych se prý... nebál!“

Bednářův výrok tedy v Hostovském nepříjemně dlouho zůstal. Osobně nebyl řešitelný, na Hostovského začaly doléhat svíze-

le s nemocí a těžce nesl i to, že se v létě 1968 neuskutečnila jeho zamýšlená cesta do Prahy.

Stále ho však provázel a rozjížděl problém asimilace - svědčí o tom jeho vzpomínková kniha Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině Aneb o ctihodném povolání kouzla zbařeném (vydaná roku 1966 v Torontu). Snad se k tomu hodí ocitovat odstavec ze zapadlého interview, otištěného v českém americkém časopisu Telegram Zdenou Salivarovou. Na dotaz, jaký je jeho názor na poslání spisovatele, ať už žije doma, či venku, Hostovský odpovídá po svém naturelu příkladem: „Dovolte mi, abych zabil dvě mouchy jednou ranou. To jest, co znamená exil, a co znamená literární pocit vlastní důležitosti. Národové se nechlubí, že jejich literární velikáni v dobách krizí žili mimo národ.“ Dále Hostovský jmenoval V. Huga a Mickiewicze a pokračoval: „Mnohé francouzské encyklopedie obcházejí nezvratný fakt, že Victor Hugo žil od roku 1851 - 1870 v exilu. Říkají jen, že v tom bouřlivém a osudném roce 1851 Hugo opustil vlast. A nikoli, že byl nucen opustit vlast. Tak to je jedna moucha. Ale když už byla řeč o Hugovi, chci zabít současně i tu druhou mouchu... Ptali se autora Bídničku po návratu z exilu a v čase jeho největšího věhlasu, kdy a za jakých okolností se cítil nejslavnější. Chvilu přemýšlel a pak řekl: Bylo to po návratu do Paříže z mého exilu. To víte, že jsem byl dojat, když po tolika letech jsem zase dýchal vzduch Paříže. Tak jsem se rozhodl, že domů půjdu pěšky, a odmítám jsem drožku. Byl už podmracený večer, když jsem se přibíhal k domu, který mi za pobytu v cizině nebyl zabaven. A poněvadž už jsem byl starší pán a poněvadž v Paříži najdete veřejné záchodky jen poblíž kostelů, tak podle starobylého zvyku jsem se vymočil na rohu vlastního domu, domnívaje se, že v tom přítmi nikoho nepohorší. Ale chyba lávky! Z mého vlastního domu vyběhla má vlastní domovnice, jež mě ovšem nepoznala, a praštila mě po hlavě koštětem, řkouc: Ty zatracený čuně, nestydíš se tohle dělat na veřejné ulici, a ještě ke všemu na dům Victora Huga? Nuže, tenkrát jsem se cítil tak slavný jako nikdy předtím či potom...“ Takovýto rozhovor, z něhož je cítit osobitý styl Hostovského, stejně jako připomenutá memoárová knížka znovu upozorňují, co se ani nedá dostatečně zdůraznit: bez toho, abychom vnímali sarkastickou ironii jakéhokoliv jeho textu, odpovídali bychom špatně na otázku, jak reflektovat jeho tvor-

bu vzniklou v emigraci, i na problém asimilace, který byl osobní i zásadní pro „cizince, který hledá byt“.

Žil v New Jersey, ale cítil vzduch Evropy a Čech. V jednom z posledních listů psal: „Milý příteli, píšeš odpověď na Váš dopis na loži v nemocnici, kde jsem měl během pěti neděl čtyři operace. Jsem vykuřován jako slepice: močový měchýř vyooperován, prostata pryč, nevím, kolik střevek taky pryč. A pořád ještě žiji. Zkouším strašnými bolestmi, ale žiji. Asi se jim podaří prodloužit mně bezbolestný (více méně) život o rok nebo dva. A tak se chystám s manželkou za dcerou do Verony na poslední návštěvu. Rád bych jako hrdina Flaubertova Listopadu předsmrtně se zahleděl do modrého světla italských měst. Naše literární poměry mě nezajímají. Proč by měly??...“ (21. února 1973)

Uzavíralo se Hostovského dílo napsané osobitým způsobem, mezi realností, snem, subjektivním pocitem a traumatem, což se může nebo nemusí líbit. Žádná korektní reflexe to však nemůže opomenout. A nemůže nebat jeho literárního vyznání opakovaného ve vzpomínkách: „Jsem vypravěč, nic více, nic méně. Ani filozof, ani sociolog.“ Plně ho nepostihne žánrová šablona psychologické prózy nebo žádost o společenskou kritiku ani americká asimilace, jež se mu nepodařila, ani hledisko avantgardy. Když ve své knize vzpomínal na rozhovor o nabídce režiséra Dassina zfilmovat Dobročinný večírek, psal možná s lítostí: „Sliboval si od našeho setkání něco, co bylo nad mé síly: abych mu vyložil symboliku Dobročinného večírku o duchovním exulantství každého moderního člověka vůbec v jakýsi jiný a nový děj, jenž by se mohl odehrávat všude na světě. Ale podle mne román má jako člověk tělo i duši, jedno neexistuje bez druhého, a já měl pojednou odělit duši od těla nebo ji vdechnout do těla nového.“ Takovým přáním nemohl Hostovský nikdy vyhovět. Když současný český kritik bilancoval jeho dnešní posmrtnou situaci na literární a tržní scéně slovy: „Byl člověk vidoucí a skeptický. I proto je čtenářský zájem o jeho dílo nevelký“ (Josef Chuchma), jenom se vyjádřil s logikou plně odpovídající roli komika zmíněné na počátku. Hostovský psal svou prózu o duchovním exulantství jako „poraněné káně“, a na další očekávání, třeba ohledně optimismu a skepsie, nechtěl sloužit.

(Předneseno na konferenci Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí)

K Burdovu

čtenářskému deníku
ve Tvaru 2/2000

Pane Burdo,

do jaké hospody to tam u Vás, prosím Vás, chodíte, že Vám tam ještě nikdo z chlapů neřekl, že byste si měl dávat i při pivních řečech po fotbale víc pozor nejen na jazyky u bot, ale i na ten svůj, abyste nešlápl vedle. Někdy jsem si ty Vaše zajímavé přípodotky v Tvaru rád přečetl, tentokrát jste však opravdu ujel. Vernerův David a Goliáška se Vám jistě nemusí líbit, stejně jako se Vám nemusí líbit pan Pavel Verner. Ani mně se například nelíbilo, když přijal funkci vedoucího tiskového odboru a mluvčího ministra zdravotnictví Davida, a stejně tak jsem nebyl sám, kdo to Vernerovi řekl otevřeně do očí. Nakonec však došel k stejnému poznání naštěstí sám. Dal výpověď a odpověděl nejen nám, kdo jsme ho kritizovali, ale i celé veřejnosti knihou-svědectvím o poměrech na ministerstvu, kde pracoval.

Chybu může udělat každý. Bylo možné o tom, co poznal, mlčet, nebo povědět o tom všem pravdu. I za cenu, že se najdou lidé jako Vy. Jeho kniha není z rodu jepečích hitů Přemysla Svory nebo Miroslava Rýce. Snažil se nic nefabulovat, ale jen beletristicky zpracovat, co se stalo. A varovat! Dnes se to stane zde, příště onde. „Funkce spisovatele

a mluvčího nejdou dohromady,“ řekl v úvodním slovu k prezentaci Vernerovy knihy v PEN klubu Václav Daněk, „a je dobře, že český spisovatel zvítězil nakonec nad dobře placeným sluhou.“ A to se naštěstí stalo. Proto si ještě nezaslouží, abyste se do něj strefoval ze všech stran, občas i trochu pod pás, už proto, že Verner napsal svou kritiku za sebe a pod svým jménem. Vaše poznámka, kterou jste se oťel o předsedu PEN klubu a jeho členy, byla opravdu zbytečná. Leda že máte něco proti PEN klubu a vyřizujete si to s ním přes útok na Pavla Verneru. I tak by se to totiž dalo vykládat. Takhle mi ty Vaše výpady a přípodotky připomínají místy spíš bulvár než seriózní časopis, za jaký Tvar pořád ještě přes tenhle úlet považují. Trochu ty Vaše chlapy v té Vaší hospodě lituji. Musí mít s Vámi někdy opravdu povyražení, zvláště když to občas s Horní Dolní v té vaší divizi ve fotbale prohráváte.

ZDENĚK JANÍK

...

Milý pane Burdo,

když jsem si v Tvaru č. 2/2000 přečetl svůj kádrový posudek z Vašeho pera (pravda, čekal jsem od redakce spíše recenzi), pár chvil jsem přemýšlel, čím jsem Vás tak asi nakrknul. Protože ale do Uherského Hradiště každý rok jezdím a mám tam plno známých, po pár telefonátech jsem to zjistil. Došlo tu k omylu, pane Burdo. Pasáže z mé knihy „David a Goliáška“, ve kterých se zmiňuji o estébácích a jejich praktikách, opravdu, ale opravdu nebyly narážkou na Vaši minulost. Vždyť já Vás ani neznám.

S pozdravem
PAVEL VERNER



Muzeum policie ČR zve na výstavu fotografií Oldřicha Maliny Absolut Eva - do 19. 3.

Aloise Burdy

Ze čtenářského deníku

Jiří Rybka:
Ještě trochu výš, pane!
Tragikomedie
o prodejnosti lásky
a smyslu úspěchu.
Vydáno vlastním
nákladem bez dotace,
1999

Tož to vám chcu napsat, že jsem o tom přemýšlel, že ta naša literatura a kultura je nějaká hlupá a nezvedená, odtržená od potřeb lidu, od náročných společenských úkolů a od nás čtenářů též. V době, kdy se rozhoduje o budoucnosti národa, si ti různí pisálci publikují svoje veršičky a prozaické piškuntálie, zatímco každému musí být naprosto jasné, že to, co ta naše literatura hlavně věcí potřebuje, je pořádný a pravdivý společenský román, který by nastolil ty základní, ba nejzákladnější společenské

otázky, a taky aby je řešil tak, abychom my, lid, lidi, a my čtenáři též jsme měli nějaký vzor na cestě do Evropy, kde se každý bude muset tak jako tak postarat sám o sebe, jak to vykládá pan profesor. Mládež a my všichni, kteří chceme do Evropy, tedy takové Evropy, jakú my ju chceme, přece potřebujeme nějaké ty mustry. A kdo jiný než literatura a film by nám je měly dát? Jenže současný filmový hrdina, to je samý chcípák a nezuživý idiot. A jakým vzorem nám možná být například postavy ze současné prózy, když všichni, co ju píšou, sú zatížení tú spisovatelskou tradicí, že každý spisovatel musí být inteligent, socan, komunist a nebo kněz, takže nemá žádnou úctu k majetku a k poctivě vydělaným penězům a bájí o tom, jak je to fajn být chudý a nic nemět a parazitovat na těch druhých, co se musíjí moc ohánat, aby jsme je všechny uživilí? Tož ono je to sice pěkné, jak píše třeba ten Hrabal, jenže k čemu sú národu ti různí pabítelé, humusáci, co se skrývají před pořádnou prací ve Sběrných surovinách a ostentativně opovrhují bohatstvím? K čemu sú národu v době, kdy jeho osud na svých bedrách nese skutečný, typický hrdina moderní doby - Podnikatel? To je velký úkol pro současnou prózu, pravdivě zachytit heroický boj nás podnikatelů (však už aj já jsem začal: dali jsme se do toho s Jurú a s pár klukama, co jsem je znal ještě ze závodního výboru, dohromady a po večerech podnikáme, no nic velkého, ale už to nese) o lepší zítřky naší moravské a české vlasti. Zachytit všechny ty ústrky, co mosíme snášat, všechny ty oběti, které mosíme svému poslání dennodenně přinášat, a všechno to

duševní strádání, které máme už například z toho, že máme moc peněz a furt je mosíme utrácet. To všechno, tato štěpná témata sú pro české spisovatele zatím tabu.

Ale zdá se, že se už začíná blýskat na novú notu. Příkladem může být třeba ta Rybkova knížka, o které vám chcu dnes napsat. Tož ona je to sice dost velká kravina a napsané je to taky nic moc, ale motivy už tam sú dost slibné a ukazují správnou cestu vpřed.

Ten hlavní hrdina tej Rybkovej knížky sice není žádný podnikatel, alespoň v tej knížce nic nepodniká, je to snad nějaký vědec nebo co, co vymyslel cosi jako, jak dělat z vorvaňů voňavky, a má na to snad celosvětový patent (pěkný příklad, kam to možú naše malé české a moravské ruce dotáhnú), a tak mu to sype tolik prachů, že neví co s nima. Co se dalo, nacpal už do rodiny, ženy a děcka, ale ti ho furt jen otravují a tak je rád, když se jich vždycky na chvíli zbaví a může ty svoje prachy odnést do nějakého bordela. To je právě pěkné, jak tu autor ukazuje tu bezvýhodnost existenciální situace člověka, který mosí každú druhú stránku za kurvama a mosí jim platit ty jejich drynky, co v nich není alkohol, jen aby se zbavil těch peněz, co má za ty voňavky z vorvaňů. A ukazuje aj, jak těžko mu je, když si občas mosí nějakú tu kurvu koupit a jít s ní na pokoj, aj když se mu vlastně nechce, a mosí s ní jebat, aj když se mu většinu ani nepostaví. Naštěstí ale pak potká takovou fajn kurvu, co se jmenuje Karin, a do tej se zamiluje, protože to ani vlastně není kurva, ale herečka, a navíc to dobře umí, takže mu ho postaví. A tak si ju

kupí, jakože nebude dělat kurvu a bude se kurvit jen s ním a nosí jí ty přebytečný peníze, vždycky deset tisíc a ona je ráda bere a ani po něm nechce, aby s ní spal, což on je rád, ale pak mu to začne vadit, ale ať už jí dává, kolik chce, ona mu stejně většinu nedá, takže je spokojený. On jí dělá takovou zlatú rybičku, co jí plní všechny přání, a tady se právě ukazuje, jak je ta kniha autentická, že je to skoro deník, neboť aj ten spisovatel se jmenuje Rybka a všechno to nepochybně prožil, pokud je to ale jeho jméno. Jenže pak se ukáže, že ta kurva, co nebyla kurva, ale herečka, je vlastně strašná kurva, a to ještě kurva nečistá, co se nemeje a chodí s každým bez šprcgumy, takže on se ten vědec s ní mosí rozejít. A aby to mělo nějaký konec, tak nakonec z toho aj v takové lyrické pasáži chcípne, neboť jedinou pravú milenkú mu je smrt.

Ale já věřím, že o tej smrti to tam ten Rybka jen tak napsal, jen tak, jako aby to bylo umění, neboť jinak by přece nemohl tu knihu sepsat, když by uměl, a navíc by si ju nemohl vydat... To je na ní, na tej knížce, právě to pěkné, to nejpěknější, že si ju ten umělec vydal sám a za svoje, takže je jasné, že to nejde z peněz nás všech daňových poplatníků. Takto by to totiž měli dělat všichni ti spisálci, co osi naškrábú na papír a hned se dožadují pro ty svoje blábolý podpory od různých ministerstev a nadací. Nejdřív podnikaj, pracuj a pak si teprve tvoř a vydávej, když už to máš! To by pak ta naše literatura vypadala jinak, to už by se tak nechválilo asociální flákání a nezdravá chudoba!

Tož jen tak dál, Rybko!

A je to nakažlivé...

Rozhovor
s Věrou Rosí



foto: archiv Tvaru

Věra Rosí se narodila 22. 5. 1976 v Brně, studuje na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity bohemistiku a germanistiku. Publikuje básně a recenze v časopisech Host, Weles, Tvar. Vyдалa básnickou sbírku Holý bílý kmen (Host, Brno 1999).

Knižní debut máš za sebou. Změnilo se tím pro tebe něco? Plyne z toho pro tebe nějaké poučení - např. o tom, čeho by ses chtěla napříště vyvarovat apod.?

Můj vztah k Holému bílému kmeni je trochu rozporuplný, nad většinou těch básniček si dnes říkám, jestli je možné, že jsem je napsala já. Mám pocit, že teď píšu o něčem jiném a trochu jinak - ne proto, že bych se z něčeho poučila, ale moje vnitřní potřeba je prostě psát tak, jak píšu teď. Holý bílý kmen je psaný volným veršem, asi abstraktněji a v něčem méně otevřeně než moje nové věci. Taky teď píšu hlavně vázaným veršem, protože ten můj volný verš místy vyústil do útvarů, které se blížily spíš suché

racionalní próze rozsekané do veršů. Vázaný verš a rým mi umožnil návrat k básni, k obrazu, metafoře, říci to, co se prózou vyjádřit nedá.

Byla jsem svědkem toho, jak jsi během jednoho svého autorského čtení dosti přesvědčivě odmrštila Josefa Mlejnika, který začal spekulovat nad tím, proč v básních používáš mužského rodu.

To se týká především druhé osoby - odosobněného já - čili ty, které se obrací také ke čtenáři, a připadá mi, že v češtině (ať se feministky třeba stavějí na hlavu) v tom ty mužského rodu je zahrnut čtenář, ať je ve skutečnosti mužem nebo ženou. Pokud bych napsala: *tys šla po břehu řeky*, už se tím bude cítit oslovena pouze žena a ten muž-čtenář dost těžko. Pro mě nebyl podstatný mužský rod, ale ta druhá osoba. Tehdy jsem tak chtěla psát, a kromě toho si myslím, že pokud jde o obsah těch básní, není tam vůbec důležitý rod, protože se týkají obecných věcí, které může stejně poci-

tovat jak muž, tak žena. Kdybych psala o lásce, tak to tak samozřejmě napsat nemůžu a ani nenapíšu.

Byla řeč o čtenáři. Jakýpak máš k němu vztah? A kdo to vůbec je?

Asi každý text je nějakou promluvou, a promluvy obvykle bývají k někomu směřované. Někdy adresát té básničky vždycky je - někdy jsem to jen já sama, někdy je to nějaká konkrétní osoba, které se ta básnička týká (pak je jí většinou také věnována), samozřejmě v tom okamžiku, kdy chci text publikovat, je mi jasné, že bude mít i jiné čtenáře, tak se zamyslím nad tím, zda vůbec publikovatelný je, ale to už je jiná věc... Když píšu, rozhodně nemyslím na nějakého neznámého čtenáře.

Póza je, jak tvrdí Jiří Staněk, básnicko nejmilejší prokletí. Určitě se časem mění a dá zvnějšku vystopovat v textech, ale já se zkusím zeptat takto: Jaká si myslíš, že je ta tvoje póza?

Souhlasím s tím, že každý zaujímá nějakou pózu i sám před sebou - a ani moc nezáleží na tom, jestli je básník nebo ne. Ta moje póza možná spočívá v míře jistoty nebo nejistoty, jakou mám v určitých věcech. A časem se mění více směrem k jistotě. A k stále větší ironii.

Co hledáš v poezii? Jaké znaky má básně (ať už tvoje, nebo cizí), kterou považuješ za dobrou?

Měla by o něčem vypovídat, neměla by být jen nějakým artistickým zkoušením formy. A opačně - ne všechno, co o něčem vypovídá, je dobrou básní, pokud to není dobře vyjádřeno. Měl by být nějaký soulad mezi obsahem a formou, básnička by měla „držet pohromadě“. A pro mě osobně bude dobrá hlavně taková básně, která vypovídá o něčem, co mi něco říká, co nějak znám ze svého života...

Neruší tě studium bohemistiky při psaní? Ve škole ti pravděpodobně někdo neustále říká, co je dobré a co je špatné, vztyčuje před tebe klasiky a autority - nebere ti to třeba odvalu?

Při psaní mě to rozhodně ani neruší, ani nepomáhá - ale ruší mě to při čtení. Člověk by chtěl být ve volbě četby trochu svobodnější.

Píšeš také recenze do Hosta a do Tvaru. Co pro tebe znamená tato činnost? Nedělá ti problémy třeba psát o knihách svých kamarádů?

Když píšu jakoukoliv recenzi na nějakou knihu - bez ohledu na to, zda autora znám, nebo ne - snažím se uvést do souladu maximální možnou míru empatie a objektivnosti. Za svým názorem si stojím, a přitom se snažím napsat recenzi tak, aby se nikdo nemohl cítit právem uražen. Ale přiznám se, že když se s autorem znám a recenze by měla být vyloženě negativní, tak bych ji raději nepsala.

Z některých básníků, kteří píšou recenze, mám pocit, že jejich empatie je tak obrovská, že vposledku v každém nesmyslu jsou schopni nalézt nějaký klenot.

Snažím se, aby to u mě tak nebylo. Jedna věc je, když budu jako čtenář nalézat klenoty v nesmyslech jen proto, že se do toho umím vcítit - to je krásné a záviděníhod-

Muž na konci svého života, hledáč, myslitel, člověk vychýlený, výjimečný, silný i bezmocný

Rozhovor
s Kateřinou Rudčenkou



foto: Gabriela Skálová

Kateřina Rudčenkou (nar. 1976 v Praze), v roce 1999 absolvovala Konzervatoř Jaroslava Ježka, obor Tvorba písňového textu a scénáře, v současnosti dokončuje studia na České zemědělské univerzitě. Poezii publikuje od roku 1998, mj. v Literárních novinách, Psím vínu, Aluzi, Salonu Práva. Zvítězila ve dvou literárních soutěžích (Šrámkova Sobotka, Hořovice Václava Hraběte). V červnu loňského roku debutovala sbír-

kou Ludwig (vydala Edice současné české poezie).

Jaký impulz tě přiměl k rozhodnutí stát se básnířkou?

Nešlo o žádné rozhodnutí, to je vnitřní potřeba, nutnost psát. Z toho, co jsem kdy zkoušela, klavír, balet, zpěv, herectví, mi zůstalo jenom psaní, asi proto, že při něm nejsem vystavená okamžité reakci a soudu, a tak o sobě můžu míň pochybovat.

Pamatuješ si ještě na svoji první básně?

Bylo to asi v osmi letech, cosi veršovaného...

Jak ses dostala k vydání svého debutu?

Edici současné české poezie založili v roce 1998 Marek Stašek s Ivanem Wernischem, kteří nás učili na konzervatoři. Dala jsem nějaké básně přečíst Staškovi,

byl nadšený a hned řekl, že to určitě vydají.

To zní skoro jako z pohádky. Vážně to má mladý nezavedený básník dneska tak jednoduché?

Jednoduché to jistě nemá. Měla jsem štěstí jednak v tom, že jsem o vzniku edice věděla a ty lidi znala, jednak v tom, že mělí chuť vydat neznámé jméno. Na druhou stranu bych netvrdila, že jsem k tomu přišla nezaslouženě, k vydání vedla dlouhá cesta.

V podtitulu sbírky uvádíš „vzdálenou inspiraci postavou Ludwiga ze hry Ritter, Dene, Voss rakouského dramatika Thomase Bernharda“. Čím tě Bernhardovo dílo ovlivnilo?

Nevím, do jaké míry ovlivnilo, ale našla jsem v něm tolik společného s mým životním pocitem: V Ludwigovi není žádná budoucnost, je to ohromná metafora bezvýchodnosti, vzteku, žádná tendence něco měnit. Je to postava plná rozporů: muž na konci svého života, hledáč, myslitel, člověk vychýlený, výjimečný, silný i bezmocný. Vliv na mě ale měly i jiné hry z Divadla Na zábradlí. Snad všechny Léblový a Pitínského inscenace, třeba Čechovův Racek, Wyspianského Veselka, Muchinové Táňa, Táňa...

Mluvíš o bezvýchodnosti, vzteku, nulové budoucnosti jako o svém životním pocitu. Kde se to v tobě bere, navenek působíš jako usměvavá a příjemná žena?

Nevím, kde se to bere, mám prostě depresivní povahu. Nakonec mi vždycky všechno připadá marné a příliš zpochybnitelné.

Souvisejí spolu poezie a divadlo?

Poezie může souviset s leččím, tak proč ne i s divadlem. Myslím, že zrovna to,

né. Druhá věc je, když se pokouším psát recenzi - tam se musím tu objektivnost pokusit vnést. Ovšem jaká objektivní měřítka vlastně pro poezii jsou? Objektivnost je relativní... Výstižnější je asi spíš „vnitřní spravedlnost“.

S jakými pocity čteš recenze na své vlastní texty? Byly vůbec nějaké záporné ohlasy?

O záporných ohlasech nevím. Mé pocity jsou kladné, ale nikterak intenzivní. Pro mě je podstatné, kdo je autorem té recenze, případně kdo se vyjadřuje k mé sbírce, a podle toho si z jeho slov vezmu, co potřebuji. Stalo se mi, že mě moji kamarádi upozornili třeba na nějaké motivy, které se v mé sbírce objevují, a já, ačkoliv jsem o tom nevěděla, jsem musela uznat, že to je pravda. Ale z recenzí jsem se nic nového nedozvěděla - také jich zas tak mnoho nebylo.

Někteří recenzenti mají ve zvyku sestavit vždy kratší či delší seznam vlivů, které danému autorovi přisuzují. Jak se na to díváš?

Na tom je nejkomičtější, že onen „ovlivněný“ básník někdy své „vzory“ ani nečetl. Ale dají se asi vystopovat různé způsoby psaní a prožívání, které jsou podobné, protože pramení z nějakého podobného vnitřního uspořádání, dalo by se pak říci, že určití básníci jsou z podobného „rodu“. Ale to nemá nic společného s epigonstvím nebo opisováním, prostě jen oba patří k podobnému druhu lidí.

K jakému druhu nebo „rodu“ se hlásíš ty?

Je mi podsouván hlavně Holan (a nemůžu se hájit ani tím, že bych ho nečetla a nebyl mi blízký), a v mé první sbírce jsou patrné i další vlivy: Norbert Holub mi kdysi nad jednou mou básničkou řekl, že je to „královopolský styl“. Když čtu dnes Holý bílý kmen, musím uznat, že měl pravdu, čímž si to nechci shazovat víc, než je nutné, ten obsah je samozřejmě čistě můj a stojím si za ním - i přes ony vlivy.

Jaký je královopolský styl? Řeč je patrně o Petru Hrbáčovi, Vítu Slívovi, Robertu Fajkusovi...

Řekla bych, že pro tyto básníky a jejich texty je dosti podstatný čas, určitý okamžik,

který je zasáhl a od kterého se všechno další odvíjí, který se snaží nějak uchopit. Ale tento vliv, co se formální stránky týče, se vztahuje - pokud jde o mne - opravdu asi jen k Holému bílému kmeni, v tom, co píšu dneska, jsou zase ještě jiné vlivy a k těm už se doznávat nebudu... ať si je tam najde sám, kdo má zájem.

Ortenova cena tě loni o vlásek minula. Má tato cena v tvých očích nějakou prestiž?

Váším odpověď, abych někoho z oceněných neurazila... Samozřejmě všechno, co se odehraje, o něčem vypovídá - v tomto případě o tom, co daná komise považuje za dobré. Když někdo dostane Ortenovu cenu, je to pro mne signálem, abych si přečetla, co dotyčný napsal, ale není to pro mne automaticky známka, že je to dobrý básník. To snad pro „nezasvěcené“, když se o tom dočtou v novinách (soudím podle mých rodičů, kteří se pak na základě této informace domnívají, že takto se dnes píše, nebo dokonce že takto se dnes má psát). Ale kritéria, podle kterých se Ortenova cena uděluje, jsou mi někdy záhadou.

A co literární soutěže pro mladé básníky? Napadlo tě někdy nějakou takovou obelstít?

Když se podíváš na kvalitu soutěžících textů, asi není možné příliš se chlubit vítězstvím, leda tak před „nezasvěcenými“ babičkami a tetičkami. Člověka napadne leccos, ovšem soutěže (v čemkoliv) jsem nikdy neměla v oblíbenosti, protože jsem nerada prohrávala.

Určitou roli asi hraje to, že někdo mladý pocituje potřebu psát, píše, a potřeboval by slyšet také od někoho zvnějšku, jestli to jeho psaní má cenu nebo nemá. A pokud je od literárního světa izolován, pohybuje se třeba v úplně jiném prostředí, tak asi sáhne i po literární soutěži. A to je zároveň na soutěžích také to nedobré, leckdo může být neprávem zklamán, anebo naopak neprávem utvrzen v tom, jaký je básník...

Sleduješ dosti pečlivě současnou českou poezii. Kam se podle tebe ubírá?

To nemůžeme vědět, to se ukáže až s časovým odstupem, kdo bude zapomenut a kdo přetrvá, a možná ani moc nemá smysl pokoušet se to odhadnout teď, v tuto chvíli.

co vytváří Pitínský, nebo donedávna vytvářel Petr Lébl, je velká poezie. Pro mě osobně je největší souvislost inspirační - divadlo je zdrojem pro básnictví.

Říkáš, že v Léblově nebo Pitínského případě je divadelní představení básnickým aktem. Čím se najednou divadlo přehoupne v poezii?

V těchto dvou případech je to silnou autorskou osobností režiséra, který si podmaní všechno, text, herce, hudbu, scénu, a použije jich jen jako prostředků, jako slov, ze kterých vybuduje masivní živelné básně. Ty jsou pak nesporně silnější než jen psaná poezie, i když zase tolik nevydrží.

Jak se v tvé poezii odrážejí léta studií na Konzervatoři Jaroslava Ježka?

Jednak jsem tam získala jisté teoretické základy, jednak šlo o setkání s hodně zajímavými lidmi, kteří nás učili. Básníci Ivan Wernisch a Pavel Šrut, na překladatelský seminář jsme měli Josefa Bruknera, na rozhlasový seminář Hanu Kofránkovou, dojem na mě udělal také Vratislav Färber nebo Jiří „Šlupka“ Svěrák.

Z tvé poezie lze vyčíst i řadu vlivů literárních: Ungaretti, Orten, Wernisch a d. Vzpomínáš, které setkání bylo pro tebe rozhodující?

Těch rozhodujících setkání bylo asi víc. Ezra Pound, Gottfried Benn, určitě Paul Celan. Z českých nejvíce Blatný, Holan a hodně Orten.

Blatný, Holan i Orten jsou tvůrci, kterým poezie těsně splyvala s životem a jedno bez druhého si nedokázali představit. Chápeš i ty své básnictví jako podstatu vlastního života?

Podstatu vlastního života? To zní dost troufale. Spíš beru poezii jako způsob, jak se nějaké podstaty lze dobrat.

Podstaty čeho?

Něčeho hlubšího, těžko sdělitelného. Toho, co nelze uchopit racionálně.

V básních se velmi často stylizuješ do mužského rodu. Proč?

Je mi nepříjemný určitý druh ženského psaní, z něhož je na první pohled vidět, že ho psala žena, různé sentimentální sladkobolné výlevy. Toho se snažím i tímhle vyvarovat. Kromě toho bych radši byla básníkem než básničkou, připadá mi to důstojnější.

Svoji básnickou dikci ale nepředěláš tím, že místo ženského rodu napíšeš mužský. O formální úpravy přece vůbec nejde.

Právě že nejde. Není přece důležité, za koho píšu, důležité je, jestli to funguje. Nikdo se neptá, jak to, že Joyce v Odysseovi promlouvá ženským hlasem Molly - to je přece nesmysl. Lyrický subjekt se převleče, za koho se mu hodí, když je to umělecky třeba.

A kdy je to umělecky třeba? Kdy to funguje?

Mám třeba ve sbírce haiku: „Zestárlý a sám / jdu po břehu plném / omlétoho píska.“ Kdyby tam bylo „zestárlá a sama“, tak si místo moudrého starce představíš ošklivou a upracovanou vdovu.

Sleduješ poezii svých vrstevníků? Jak na tebe působí?

Samozřejmě že sleduju. Bližší jsou mi ale ti o něco starší. Nejradši mám Borkovce

Přesto se o to v různých přehledových statcích mnozí pokoušejí, nemyslím tím sestavování nějakých hierarchií, ale spíš hledání a pojmenování společných znaků, témat, tendencí...

Trávníčkův pokus Na tvrdém loži z psího vína pokládám za docela přijatelný, na druhé straně z mého úhlu pohledu jsou podstatní někteří básníci, které Jiří Trávníček opomíjí... Zároveň musím souhlasit s Pluháčkovou připomínkou v rozhovoru pro Tvar č. 1/2000, že důvody, proč určitá doba některé autory hodnotí vysoko a jiné odsuzuje k zapomnění, nemusí nutně souviset s kvalitou jejich textů.

Ale i když nebudeme hodnotit, ale pouze třídit... nevím. Mně se osobně ani to škatulkování moc nelíbí, protože když se podíváme pozorně na jednotlivé básníky uvnitř jedné škatulky, stejně zjistíme, že je každý jiný. Pokud už škatulkovat, tak velmi opatrně a orientačně...

Ani nějakou výraznější tendenci, kterou má v poslední době více básníků společnou, nevidíš?

Možná bych se odvážila tvrdit, že tou tendencí by mohl být návrat k vázané formě - potvrdil mi to nepřímo i Vít Slíva, neboť mi prý vytýkal, že jsem začala psát sonety, abych se zalíbila. Je možné, že to může být reakce na nějaký předchozí styl (jak to známe třeba z architektury), resp. jeho negace. A je to nakažlivé, jako se šíří chřipka, šíří se i mémy.

A co tedy z české poezie čteš ráda, a co naopak nerada, co je ti třeba protivné?

Asi nemůžu říci, že by mi nějaký styl psaní byl protivný... Bližší jsou mi asi kratší, sevřenější útvary než dlouhé básně založené na asociacích, kterým říkám styl „pořád pryč“, ale i v takových básních si dovedu najít spoustu věcí, které se mi líbí, o čemž ostatně svědčí to, že jeden z nejdůležitějších básníků je pro mne Jaroslav Erik Frič. Další, kteří jsou pro mne nějakým způsobem důležití, jsou Zábřana - celé jeho dílo, Holan - hlavně Bolest na sotnách a Příběhy, z Šikance Zařikávání živých, z Miroslava Holuba Ačkoliv, ze současné tvorby pak ono zmíněné Královo Pole, potom třeba Petr Maděra, Bohdan Chlíbač, Pavel Kolmačka a jiní.

Připravila BOŽENA SPRÁVCOVÁ

a Kolmačku, pak se mi docela líbí Pízl, Chlíbač a třeba jen několik básní Krchovského nebo Reinera. U těch vyloženě vrstevníků, jako jsou Trojak, Rosi nebo Děžinský, mi to na jednoznačné soudy připadá ještě moc brzy. Co se týče debutantů v Hostu, určitě je to poezie kultivovaná, ale někdy jdou od sebe ti básníci dost těžko odlišit.

Mladou poezii dnes vydávají téměř výhradně moravská nakladatelství, především Host a Petrov. Cítíš nějaký podstatný rozdíl mezi poezií moravskou a tou, která vzniká v Praze?

Rozdíl určitě nebude v poezii, snad jen v tom, že se na Moravě může objevit víc katolíků, ale spíš to bude v záměrech nakladatelů. Nevím, kam bys pak chtěl zařadit mého kamaráda Jana Pavla, který je z Prahy a nedávno mu vyšla knížka povídek v Hostu.

Jaké šance má v dnešním literárním, potažmo společenském kontextu mladý básník? Všimne si jej někdo jiný než ty dvě tři stovky básnických kolegů?

To asi ne. V neliterárním světě se sice ocení vydaná knížka, ale truchlivá poezie - od toho raději pryč. Mým příbuzným se Ludwig nelíbil, protože je v něm moc pesimismu, nebo se radši ani nevyjadřovali. Ale myslím si, že uznání literární veřejnosti a přátel úplně stačí, protože jde o lidi podobného ražení.

Na příští rok máš slíbené vydání druhé sbírky. Cítíš, že bude nějakým výrazným posunem?

Měla by být. Především chci získat ucelenější výraz. Snad se to podaří.

Připravil RADIM KOPÁČ

Soft TVAR (59)

Pravděpodobně kdyby nebylo Mirka Kovářka a jeho rozhlasových promluv v pořadu Dobré jitro, naše veřejnost by už přestávala mít tušení, zda existují Lužičtí Srbové a zda mají své písemnictví. V anketách mezi studenty gymnázií (budoucí elity českých zemí) totiž převládá mínka, že Lužičtí Srbové žijí někde v Srbsku.

O kontakty s touto malou, o přežití zápolící západoslovanskou národností u nás usiluje pražský Spolek česko-lužický (v čele s Richardem Biglem), který vydává v nákladu dvou set výtisků Česko-lužický věstník, přinášející poměrně velké množství informací o lužickosrbské minulosti a přítomnosti. Z hlediska soudobé literární tvorby tu jde především o udržení chřadnoucího národního povědomí, o přímou odpověď na ony nestárnoucí schauerovské otázky, zda si uchovat svůj specifický svět, nalézající se v katastrofální situaci, anebo raději splynout s velkou kulturou německou. Pro neslovanského Velkého bratra by to bylo nejjednodušší řešení: finanční dotace na podporu národních menšin se ve Spolkové republice drasticky snížily a zbývajících padesát tisíc Lužických Srbů je ve srovnání s situací v Německu třiatřicetkrát méně, zatímco lužickosrbská všehovšudy šest.

Lužičtí Srbové se sice tradičně považují za jeden slovanský národ, mají však dva jazyky (!). Horní Lužice kolem Budyšina byla odedávna součástí Saska, Dolní Lužice kolem Chotěbuze zase Pruska či Braniborska: dvě národní enklávy se přamálo stýkaly a první písemná lužickosrbská památka vznikla až roku 1548 v zaháňském klášteře (t. č. Žagaň). Kromě toho ještě existovala tzv. Východní Lužice na dnešním polském území, o níž dnes vědí pouze filologové sorabisté. Pokud braniborská vláda povoluje menšinové televizní vysílání v lužické srbstině, saská to odmítá (podle ČLV se jí vyčítá vytváření protilužického ovzduší v SRN) a po dlouhých jednáních připouští jedině možnost večerníčku (pěškovčičku). Prý však i mezi Dolními a Horními Lužickými Srby vládne nesvornost.

Ostatní již v květnu 1945 v Praze vznikl Lužickosrbský národní výbor, který v memorandu Stalinovi a Benešovi požádal o připojení kraje k Československu ve formě autonomie. Podle Věstníku „snahy o svobodu byly zmařeny postojem srbských komunistů, kteří jedním měli možnost ovlivnit sovětskou okupační správu, nemající o národních problémech Lužice ani ponětí“. V jejich očích „jediná cesta k dalšímu rozvoji srbského národa spočívala ve spolupráci s německým proletariátem“ a odmítali jakoukoli samosprávu v rámci Německa. Pak došlo k tomu, že do srbských obcí byli nastěhováni přesídlenci ze Slezska a ze Sudet, čímž rzye srbské obce úplně vymizely a posléze jich celé desítky padly za obětí uhelným dolům. Úřady podporovaly pouze místní folklor, nikoli už jazyk, a zásadu oficiální dvojjazyčnosti vyžadovaly toliko od Lužických Srbů.

V devadesátých letech přece jen došlo k oživení: vznikly různé kulturní spolky, uděluje se Cena Jakuba Čišinského, pořádá se literární soutěž Mlade pjero. V Čechách vyšla v péči Milana Hrabala, varnsdorfského básníka, antologie nové lužickosrbské poezie Na druhé straně slunce. O tom všem se dočteme v zajímavém, pochopitelně zhola nikým nedotovaném Česko-lužickém věstníku.

VLADIMÍR NOVOTNÝ



Společnost Franze Kafky představila unikátní edici německého nakladatelství Stroemfeld/Roter Stern Franz Kafka. Historisch - Kritische Ausgabe Sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. V galerii Společnosti se zahájí 24. 2. výstava Vojtěch Preissig, která potrvá do 2. 4.

Martin Reiner

Jak je to s Blatným a Šmardou...

Jako nedostudovaný diletant, fušující v kultuře do kdečeho, nemám mnoho příležitostí - a hlavně ani nárok - vystupovat v nějakém oboru jako autorita. Jenže Ivan Blatný je moje letitá láska, jehož poezii a životu jsem zasvětil hodně času, a proto si zrovna v tomto případě můžu dovolit vše, co si jinak pilně odříkám. Ano, ve „věci Blatný“ mohu občas vystoupit jako ten, který ví více než většina ostatních. A třeba tak, že na Bítově přednesu text o Blatného poetice pozdního období. Text profesora Jana Šmardy, který vyšel v Tvaru 2/2000 pod názvem *K Reinerovu rozboru lyriky Ivana Blatného, je evidentním pokusem tuto mou autoritu zpochybnit. Na mně tedy je, abych vrátil míček zase na jeho stranu kurtu.*

Profesor Šmarda nalezl v textu mé přednášky celý tučet omylů. Z toho v sedmi případech nachází chybu tam, kde jsem se jí nedopustil, takže nikoli moje původní, ale jeho „opravné“ tvrzení je nepravdivé nebo chybné. V jednom případě jde o záležitost natolik spornou, že ji nelze přechýlit jednoznačně ani na jednu stranu - a ve čtyřech případech mu dávám za pravdu. Těmi začnu:

1) Je-li Claybury Hospital v hrabství Essex - jak správně upozorňuje profesor Šmarda -, neměl bych asi nikde tvrdit, že jde o londýnský ústav, jakkoli hrabství Essex k hrabství Greater London (tzn. k Londýnu samotnému) bezprostředně přiléhá.

2) Vladimír Bařina skutečně navštívil Ivana Blatného 2. července 1969 (dokládá to jeho deník), a nikoli v červnu 1969, jak jsem napsal ve svém textu.

3) Kruční omyl v mém bítovském textu je patrně tvrzení, že profesor Šmarda je Blatného synovcem. Ve skutečnosti je opravdu jeho bratrancem. Omyl je to trapný, ale nemohu než konstatovat, že jako člověk z velmi úzké rodiny, který vyrůstal bez bratranců a synovců, prostě tyto pojmy občas popletu. (Podobně neustále zaměňuji jména Pokorný a Novotný, a to i u lidí, které dobře znám - je to už spíše takový tik.) Mám dokonce obavu, že u pana profesora se mi to nestalo poprvé; každopádně jeho zásluhy zůstávají neměnné, ať jich došel co synovec, nebo bratrancem.

4) Je možné, že historiku „o rádiu“, jejíž podstatu ovšem pan profesor Šmarda nepopírá, mně skutečně vyprávěl on sám - a já ji pak mylně připsal Jiřímu Kolářovi. Každopádně je pro mě pohodlnější vzít to jako hotovou věc než planě spekulovat o tom, jestli Blatnému během těch let nemohl nabídnout koupi rádia - s pochopitelně stejným odmítnutím - i Jiří Kolář.

Nyní je třeba poznamenat, že tyto skutečné i ostatní domnělé chyby vypočetl v Tvaru pan profesor Šmarda proto, že ho doslova „trápi- lo“, že se tak „zanícený badatel, interpret a editor“, jako jsem já, dopustil chyb a nepřesností, které jsou sice „drobné, pro přesnost východisek však podstatné“. Mrzí mě na jednu stranu, že jsem se takto stal příčinou jeho utrpení, na druhou stranu ho mohu alespoň touto cestou ujistit, že pro přesnost a správnost úvah o Blatného poetice pozdního období, což bylo téma mé bítovské přednášky, výše vypočítané omyly podstatně nejsou.

A teď už k té veselejší části mého textu, tj. k chybám pouze profesorem Šmardou domnělým:

5) Jan Šmarda tvrdí: „Blatný nezemřel na rozednu plíc ani jí předtím netrpěl. Jeho úmrtní list ze dne 7. 8. 1990 uvádí jako příčinu smrti »chronickou obstrukční chorobu dýchacích cest, infekci respiračního traktu; jaterní chorobu.«“ Kopii Blatného úmrtního listu mám k dispozici celých deset let stejně jako profesor Šmarda, své tvrzení však vyvozují z dokladů jiných. Frances Meachamová (to je ta dáma,

kteřá se o Blatného posledních třináct let jeho života starala), píše do Brna ještě téže noci, kdy Blatný zemřel: „because as you know he already had emphysema and I suppose this was the last straw“ (protože jak víš, / Ivan / už měl rozednu a já si myslím, že právě to byla ta poslední maličkost). K tomu se sluší dodat, že Frances byla povoláním zdravotní sestra, která měla o Blatného zdravotním stavu velmi dobrý přehled, jak svědčí její dopisy zejména z posledních let, kdy o něm pravidelně referuje. Jaký exaktnější doklad pro to, že Blatný rozednou „nikdy netrpěl“, má k dispozici profesor Šmarda, nevím. A jestli na rozednu opravdu umřel? Ani to, že byla Frances v medicíně poučená, nepromění její domněnky v lékařskou diagnózu, stejně jako nelze přeceňovat výpočetní hodnotu úmrtního listu: Když vymažeme z tajů latiny onu „chronickou obstrukční chorobu dýchacích cest“, uvidíme, že měl Blatný podle lékařů „vleklé obtíže s dýcháním“. Bodejt by neměl, když - celoživotní silný kuřák - trpěl rozednou, tj. zmenšenou dýchací plochou plíc v důsledku jejich trvalého překysličení, jež může vést až „k respirační insuficienci“, laicky řečeno „k udušení“.

6) Jan Šmarda tvrdí: „Blatného sbírka Tento večer nebyla protektorátní; je tematicky téměř z poloviny motivována osvobozením v květnu 1945 a vyšla v nakladatelství B. Stýblo v Praze téhož roku.“ Aniž bych šel počítat, kolik je v *Tomto večeru* básní inspirovaných koncem války, musím zopakovat, že - v kontextu literárněkritickém, tj. v kontextu mého článku - sbírka *Tento večer* je sbírkou protektorátní. Nebavme se o tom, kdy vyšla (to samozřejmě vím zcela přesně) a klidně pomejme i fakt, že do ní Blatný zařadil básně vzniklé v euforii po květnu (v Brně ovšem spíše po dubnu) 1945. Každý, kdo se Blatným alespoň trochu zabýval, ví, že velmi zásadním momentem v Blatného tvorbě byla změna poetiky mezi sbírkami *Melancholické procházky* a *Tento večer*. Tuto změnu způsobilo Blatného sblížení s některými lidmi a s některými „názory“ Skupiny 42. A Blatného korespondence s programovým mluvčím Skupiny 42 Jindřichem Chalupěckým jasně dokládá, že poetiku *Tohoto večera* se Blatný pod přímým dohledem Chalupěckého takřka doslova učil - viz dopis z 31. 7. 1942: „Vážený pane, posílám Vám dvě básně. Budu napjatě očekávat Vaš úsudek. Sám si myslím, že už se - oproti některým jiným veršům, které jsem Vám poslal, blíží tomu, čemu Vy říkáte přesnost.“ Titulní báseň sbírky má připisané datum vzniku 1. 9. 1942 a můžeme si být zcela jisti, že kniha vyšla až na podzim 1945 prostě proto, že dřív vyjít nemohla. (Viz ostatně další dopis Chalupěckému z 18. 7. 1945.) Co je ale podstatnější než datum vydání, je duch knihy, její poetika a okolnosti jejího vzniku - a zde je výraz *protektorátní* nezpochybnitelný. (Nakonec mi to nedalo a básně jsem přepočítal, takže: prokazatelně po válce vzniklo šest z dvaceti devíti básní *Tohoto večera*.)

7) Jan Šmarda sice na jednu stranu říká: „Jisto pouze je, že jeho (Blatného) exodem zůstal v pražském nakladatelství nenávratně »trčet« rukopis další dětské sbírky Brzy jazyk nazývati“ - přitom ale svou další výtku uvádí velmi kategoričkovou větou: „Ivan Blatný po příchodu do Anglie žádnou sbírku nechystal.“ To by mě opravdu zajímalo, jak to profesor Šmarda ví. Takové tvrzení se totiž nedá exaktně doložit. Co je ale opět podstatné: Moje formulace z článku - *Není dokonce ani nutné zjišťovat a dozvědět se, kolik dalších básní v té době (Blatný) napsal a jak byl daleko s údajně chystanou básnickou sbírkou. I z básní, které známé, je zřejmé, že mlčení v čase Melancholických procházek často apertně proklamované se v exilu zvolna měnilo v mlčení faktické.* - naprosto nezavdává příčinu k polemice tomu, kdo se zajímá - jak říká profesor Šmarda - „o přesnost východisek rozboru“. Jestli Blatný nějakou sbírku chystal, nebo nic, totiž hraje v důsledcích mého výše citovaného tvrzení nulovou roli. Jde tady prostě pouze o Šmardovu velmi silnou domněnku, že Blatný po svém příchodu do exilu žádnou sbírku nechystal. Pokud jsem já naopak ve svém textu řekl, že ji údajně chystal, znamená to právě a pouze to, že o něčem takovém mám údaje. A to taky mám. Kdyby profesor Šmarda znal text Petra Krále *Certifikát pro Ivana Blatného*, který vyšel před lety v kanadských Proměnách, dozvěděl by se, že existoval *soubor* básní, který Blatný poslal počátkem 50. let do nakladatelství Sokolova, jehož zakladatelkou a majitelkou byla Meda Mládková. Ze souboru, který

zaslal, bylo nakonec vybráno pět básní do antologie *Neviditelný domov*.

8) Jan Šmarda píše: „Blatný nestal »už na počátku této hrozné časové proluky«, tj. v roce 1948, s diagnózou »paranoidní schizofrenie«; během několika let se vyvinula diagnóza »chronická schizofrenie.«“ Kdyby nehledal chyby, ale prostě jen pozorně četl můj text, vyrozuměl by z kontextu správně, že za „počátek hrozné časové proluky“ považuji rok 1955; z přednášky to vyplývá zcela jednoznačně. Tahle „drobnost“ sama o sobě situaci mění, ale i tak stojí za to, podívat se zblízka na odborné lékařské pojmy, jimiž zde prof. MUDr. Šmarda, DrSc., operuje. Ještě předtím je ale nutno vyjasnit jinou věc. Přiznávám, že Blatného diagnózu jsem pro svůj text neopsal z lékařských zpráv, ale stanovil jsem jí sám na základě dobře známých okolností. Pokud má profesor Šmarda k dispozici anglické lékařské zprávy z inkriminovaných let, je škoda, že je nedal k dispozici třeba Jiřímu Trávníčkovi, editoru nedávno Atlantisem vydaného rozsáhlého svazku *Ivan Blatný, Texty a dokumenty*. Trávníček totiž čtenářům sděluje, že „základním prameným zdrojem (při sestavování kalendáře) mu byla Blatného pozůstalost a soukromý archiv prof. Jana Šmardy“. Člověk se pak nestačí divit, jak to, že v tomto kalendáři čteme u data 1954: „Opět internován (rozumí se Blatný) v Claybury Hospital s diagnózou paranoidní schizofrenie.“ Ale budiž, že zmíněné knihy jsem stejně podklady ke své přednášce nečerpal a беру to prostě tak, že profesor Šmarda měl své důvody nakukat Jiřímu Trávníčkovi něco jiného, než tvrdí nyní čtenářům Tvaru, kde prohlašuje, že „adjektivum paranoidní se v označení jeho choroby objevilo až s jeho příchodem do House of Hope v Ipswich“. To znamená v roce 1963.

A teď přímo něco k tomu, jak to vlastně bylo s Blatného schizofrenií. Tvrdit, že během let se vyvinula diagnóza „chronická schizofrenie“, je sice hezké, ale nanic, protože *chronická*, jak už jsme řekli v jiné souvislosti, znamená *český vleká* - a toto adjektivum se k diagnóze *schizofrenie* přiděluje po určitém (dnes zhruba ročním) období, během něhož pacient vykazuje objektivní příznaky zmíněné choroby. Podstatné ale je, že samo slovo „chronická“ neurčuje *typ* schizofrenie, takže postavit termín „chronická“ proti „paranoidní“ je nesmysl. Chronickou totiž může být jak schizofrenie paranoidní, tak simplexní, stejně jako hebefrenická nebo katatonická. Pro nás je podstatné určit, do které z těchto kategorií náležel Ivan Blatný. (Dřív než tak učiním, ještě poznámka na okraj. Je málo tak nejasných „chorob“ jako právě schizofrenie. Pohled lékařů na ni se za uplynulých sto let radikálně změnil - a názorový vývoj nelze ani dnes zdaleka považovat za ukončený. Fakt je, že výše načrtnuté „klasické“ dělení schizofrenie se už dnes takto jednoduše neuzivá - ale to je odborná lékařská záležitost, pro náš případ irrelevantní. Ostatně Encyklopedie Diderot, jejíž aktualizovaná verze vyšla u nás v roce 1998, právě takové dělení schizofrenie bezproblémově přejímá.) Důležité je, že každý, kdo se schizofrenií alespoň trochu zabýval (a já se jí zabýval právě kvůli Blatnému už na konci 80. let), ví, jaké rozdíly v chování schizofreniků tato typologie postihuje. Ivan Blatný trpěl stihomamem, což zcela konkrétně dokládá sám v rozhovoru poskytnutém norské televizi v roce 1982 a potvrzuje to i Karel Brušák, který spolu s jím zemřelým Josefem Ledererem měl k Blatnému v době před jeho interncí v polovině 50. let nejbližší (ani ne tak emotivně jako prostě fyzicky). Stihomam = paranoia. Byl-li Ivan Blatný nemocný schizofrenií, pak v období, o kterém se bavíme, šlo o schizofrenii paranoickou. (Popis doložených konkrétních příznaků Blatného paranoie byl dlouhý, omlouvám se, že je zde neuvádím.)

9) Jan Šmarda tvrdí: „Kromě toho je zásadně chybná formulace »dementia praecox čili schizofrenie« - to jsou dvě naprosto různé psychiatrické diagnózy.“ Zdá se, že v tuto chvíli byl již profesor Šmarda tak rozjetý, že ani nehleděl na to, jakou kartu drží v ruce, a ve snaze trumfovat vyložil na stůl vlastního Černého Petra. *Dementia praecox* čili *předčasně zblbnutí* se již dlouho v odborných kruzích ve spojení se schizofrenií neuzivá, přestože nejmodernější zkoumání genetických příčin různých psychóz překvapivě termín *dementia* ponekud rehabilitují. Jenže tady vůbec nejde o neaktuálnější stav lékařských klasifikací. Jde prostě o to, že starý termín profesora Kraepelina z konce minulého století *nikdy* neoznačoval *nic jiného* než právě to, čemu dodnes ří-

káme schizofrenie. Ostatně: Co se dozví laik, který se setká s výše uvedeným latinským termínem a otevře (opět) Encyklopedii Diderot? „*Dementia praecox, starší termín pro schizofrenii.*“

10) Profesor Šmarda: „Není pravda, že by Blatný asi po roce 1986 »prudce stočil koridlo zpátky« a až do konce života psal poezii melickou.“

Jak je to krásné začínati, / jak je to milé hru svou hráti, / člověk, ó, člověkem je her. / Ó přijďte, přijďte, lidoopi, / černoch má velmi mocné kopí, / těším se, brzy podvečer. // Jak je to krásné dámy zváti / k bruslení na jezerní hlati, / v zim dýmu, jenž se brzy tratí, / Švýcaři začnou halekatí. / Laskavý starost rozptýlí, / ničeho nemusím se báti, / ničeho, jen své kobylky. Toto je typická báseň z Blatného posledního básnického období, o kterém Šmarda - nevím proč - tvrdí, že nastalo *asi po roce 1986*. Já ve svém textu nic takového neříkám. Hádat se s biologem Šmardou o tom, zda je ta báseň dostatečně, nebo ne dosti melická, nebude. Je pravda, že ve stejné době psal Blatný i básně, které lze označit za automatické záznamy, většinou nerýmované a nepřilíhly melické, ale těch je ve srovnání s výše citovanou básní výrazná menšina, což mohu tvrdit na základě své zkušenosti čtenáře stovek a stovek rukopisných stran. Profesor Šmarda si podobnou zkušenost odepřel - a teď vaří z vody.

11) Jan Šmarda: „Sbírka Pomocná škola Bixley vyšla v Torontu roku 1987 díky tomu, že ji Antonín Brousek vybral a sestavil »z chaotických stohů Blatného rukopisů.« Nemohla tedy vzniknout »pravděpodobně za několik dní, nejvyšší týdnů.«“ Co říct na tuhle námitku, která připomíná situaci, kdy na mezinárodní konferenci o možnostech Hubblova teleskopu vystoupí hodný člověk a oznámí přítomným, že má nezvratné důkazy o tom, že země je kulatá? Kdyby se zajímal profesor Šmarda o Blatného poezii tak intenzivně jak o jiné věci (k těm více na závěr mého textu), jistě by věděl, že existují dvě *Pomocné školy Bixley*. Jedna Brouskova, o které sám mluví, a druhá Blatného. O tom, kterou je nutno považovat za tu „pravou“, se snad nemusíme bavit. (A není to ani mentem výpad proti Antonínu Brouskovi, jehož zásluhy o Blatného poezii jsou eminentní a troufám si říct, že v Čechách dodnes neadekvátně oceněny.) Antonín Brousek sestavil v půli 80. let „z chaotických stohů papíru“ výbor z Blatného poezie 1979-1983, který vyšel v Torontu v roce 1987 pod názvem *Pomocná škola Bixley*. Jenže už v roce 1979 nachystal k vydání Ivan Blatný svou jedinou autorsky koncipovanou a pevně ohraničenou poemigrační sbírku se stejným názvem. Ten Brousek později logicky převzal, protože do svého výboru zahrnul většinu básní z této sbírky. Jenže v tom je právě ten vtíp: už to nebyla Blatného kniha v tom nejryzejším slova smyslu. Tu vydalo nejdřív samizdatové nakladatelství Kde domov můj (mimo chodem už v roce 1982) a potom v roce 1994 zcela oficiálně i nakladatelství Torst.

A teď už k mé badatelské hypotéze, kterou jsem si dovolil přednést na Bítově. K tvrzení, že Blatného sbírka *Pomocná škola Bixley* vznikla patrně za několik dní, nejvyšší týdnů, mě přivedla následující evidence: Existuje Blatného rukopis, na jehož titulní straně je zapsáno datum 2. 11. 79. Víme, že předchozí kniha *Stará bydliště* vyšla v Torontu v říjnu 1979. Když se podíváme na jednotlivé stránky rukopisu, vidíme, že jeho významná část je napsána jedním perem a že rukopis těchto básní je evidentně shodný. (Blatného rukopis se v různých údobích rozeznatelně proměňoval.) To by sice mohlo znamenat, že básník pouze přepsal básně, které vznikaly v daleko větším časovém rozestupu, této domněnce ale podstatně odporují jiné poznatky. Z nich zmíním alespoň ten nejvýznamnější. Na straně 50 sbírky *Pomocná škola Bixley* najdeme báseň s názvem *Poslední báseň 18. října*, na straně následující je báseň s názvem *První báseň 19. října*. O kus dál (na straně 88) čteme v rozsáhlé básni bez názvu: „*Today the 22. Of October the MPs are returning to Westminster.*“ Vzhledem k charakteru Blatného textů v této knize lze mít za to, že tento text skutečně vznikl 22. října. A v básni *Třetí cena* na straně 120 (už jen kousek před koncem sbírky) čteme verš „*Pane Škvorecký pošlete mi už knížku*“. To všechno svědčí o tom, že Blatný silně inspirovaný vědomím, že mu po dvaatřiceti letech znovu vychází básnická sbírka, prostě „vysolil“ knížku, která měla být na rozdíl od té právě vycházející velmi autentickým záznamem každodenního psaní, jímž také je.

Hypotéza o době vzniku této knížky se mi zdá být velmi silná, naopak na základě některých nových souvislostí, jichž jsem došel díky ověřování fakt pro tento text, poněkud oslabuji své tvrzení o **bezprostředním** vlivu Jiřího Koláře na vznik *Pomocné školy Bixley*.

Nakonec jsem si nechal bod, který je natolik sporný, že nelze než mít ho za remízu nebo jakýsi technický pat.

12) Tou záležitostí, v níž je tak obtížné vést spor, je otázka Blatného zdravotního stavu na konci šedesátých let. Mé diskuze s lékaři o Blatném často narazí na rozdíl v užívání a vnímání pojmu „normální“ (tedy v případě Blatného „zdravý“): Lékařům jde o stavy patologické, mně spíše o konvenční. Dlužno říct, že kdybychom přistoupili na jejich výklad, počet diagnóz ve společnosti by prudce stoupl. Ve svém textu jsem ovšem řekl, že Blatný byl z *lékařského* hlediska zdrav - a pokud existuje z téhož období lékařská zpráva posuzující jeho stav jako paranoickou schizofrenii, jak tvrdí profesor Šmarda, pak jsem formálně vzato pravdu neměl. Musím ale hned upozornit, že mé tvrzení bylo především polemickou **reakcí** (což z bitovského textu přímo plyne) na mnohokrát opakované tvrzení profesora Šmardy, že Blatného psaní, které od roku 1969 vedlo kontinuálně až k vydání knihy *Stará bydliště*, je autoterapeutické psaní schizofrenika. Báseňky ve *Starých bydlištích* se nezdají o něčem takovém svědčit a taky je fakt, že k této tezi se profesor Šmarda silněji přiklonil až poté, co se objevily Blatného básně novější, texty z období *Pomocné školy Bixley*. V řadě z nich (většina zůstala dodnes nepublikována) Blatný rozkrývá své (Šmardou domnělé) sexuální úchytky, mezi něž (ó, Středověku!) patří též ipsace. Nemá-li na rodinu (nezapomeňme, že profesor Šmarda je Blatného bratranec) padnout špína a stín, nezbyvá nic jiného, než dělat z Ivana Blatného blázna. Myslete si, že žertují, ironizují? Mohu na tomto místě čestně prohlásit, že mě v minulosti pan pro-

fesor Šmarda osobně žádal, abych ve svých textech a pořádkách o Blatném neuváděl fakt, že chodil po večere, poté, co se na společném pokoji v St. Clement's Hospital zhaslo, psát básničky na záchod (další těžká úchytko!). Nepopírám, že tento druh rodinné péče mě irituje, stejně jako profesora Šmardu nepochybně irituje, že jsem mu v dané věci nevyšel vstříc.

Další věc, která problematizuje potenciální diagnózu z konce 60. let (ať už ji vystavili lékaři, nebo sám pan profesor), je tato: Blatný byl po celou dobu své emigrace v Anglii případem dosti složitý sociálně. Československý občan bez práce a bez místa trvalého pobytu na anglickém území - a to po většinu z oněch dvačtyřiceti let Blatného exilu. Psychiatrický ústav situaci do jisté míry řešil (pro Angličany i pro Blatného) - a stanovená diagnóza byla tím minimem, které dávalo Blatnému možnost žít za peníze anglických daňových poplatníků. Neexistuje jediný doklad toho, že by Blatný koncem 60. let trpěl stejně prokazatelným stihomamem jako před internací v roce 1955. Naopak existuje norský televizní dokument z roku 1982, v němž anglický lékař ze St. Clement's Hospital (kam Blatný přešel v roce 1977 z House of Hope) říká na kameru doslova, že *Blatný je v podstatě zdrav a je případem spíše sociálním než lékařským*, že zkrátka nemá, kam by šel. A poslední věc: House of Hope v Ipswichi (kde byl Blatný v onom inkriminovaném konci 60. let) patřil do sítě Mental Health Aftercare Hostel, což se dá volně přeložit jako **Ubytovna pro bývalé pacienty** (psychiatrických ústavů).

•••

Když už se pan profesor Šmarda svým literárně-badatelským textem tak vehementně přihlásil ke skupince pravých zasvěcenců, bude možná dobře trošku se před ním blýsknout a napravit si badatelskou reputaci ještě dalšími zajímavými údaji - třeba o něm samotném. Je nesporné, že fenomén „Šmarda“ do literárně-

historické kategorie „Blatný“ náleží, a když už jsem zakulhal na poli Blatného poetiky, budu hledět napravit to jinde.

Znám pana profesora Šmardu nějakých třináct let a většina toho, co o něm za tu dobu vím, ukazuje jedním, překvapivě přesným směrem: Okázalý vztah profesora Šmardy k jeho bratrancovi Ivanu Blatnému je motivován takřka výlučně - **peněží**. To nám může být všem vcelku fuk, já jen, že to sám pan profesor ještě nikde nezmínil, ačkoli už o Blatném mluvil tolik a tolikrát. Berme to jako takové malé badatelské zpřesnění dosud známých fakt. Nebudu popisovat, co bylo prvotním impulzem slavné (hlavně Šmardou mnohokrát oslavené) cesty za Blatným do Anglie v roce 1969. Nebudu rozebírat, proč ve svém dopise ze 7. srpna 1990 (to jest dva dny po Blatného smrti) píše Frances Meachamová: „*Jan* (rozumí se Šmarda) *mě znechutil tak hluboce, že bych nesplnil s ním cokoli dalšího.*“

Bude ale dobré říct, že pan profesor po mnoho let lže a obelhává různé lidi tvrzením, že je Blatného dědicem, a tudíž držitelem autorských práv snad na všechno, co vás (v souvislosti s Blatným) napadne. Proč to dělá? Protože to vynáší.

Šmarda si už v roce 1969 přivezl z Anglie (údajně, na vlastní oči jsem nic neviděl) Blatného rukou psané pověření k zastupování ve věcech autorského práva v Československu. Ať už takové pověření existuje nebo nic, bez notářského ověření šlo stejně o cár papíru, jehož cena tkvěla pouze v samotném Blatného rukopisu. Po roce 1969 (stihla se vydat pouze reedice *Melancholických procházek*) ale stejně u nás s Blatným spadla na dvacet let klec. Pak básník umřel, aniž zanechal závět. Příjímým dědicem ze zákona profesor Šmarda není a být nemůže. Řeklo by se, že sen končí, dříve než valně započal. Ale chyba lávky.

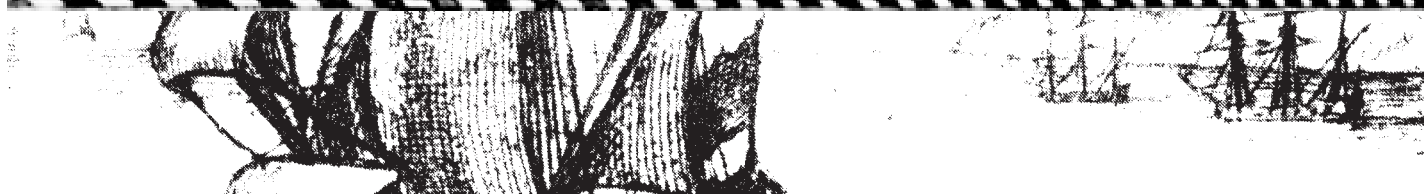
Na podzim roku 1990 (tedy už po Blatného smrti) přiváží do Památníku národního pí-

semnictví diplomatická pošta z Londýna Blatného literární pozůstalost. Přestože pro samotný převoz (a jednání byla dosti složitá a komplikovaná) nehnu lžidědic Šmarda prstem, hned pílí do PNP, čile vybrakuje z krabic všechny Kolářovy „koláčové“ pohlednice, které Blatný léta dostával - a pak sepíše s Památníkem národního písemnictví smlouvu, na jejímž základě obdrží za prodej pozůstalosti státu několik desítek tisíc korun. Jakým právem? Asi za zásluhy. (A zbývá i otázka, proč mu šel PNP v tomto ohledu na ruku.)

Prozatím vrcholným číslem Šmardovy badatelské kariéry ovšem zůstává to, co udělal docela nedávno. Po Blatného emigraci zabavila StB v jeho bytě mimo jiné krabici s korespondencí. Tu se pak podařilo shodou okolností zachránit, brzy po listopadu 1989 se vynořila z hlubin času a před časem skvěle posloužila Jiřimu Trávničkoví při sestavování již zmíněného dokumentu. Nebudu jmenovat muže, který má na zachování vzácné pozůstalosti zásluhu, profesor Šmarda to ovšem není. Ten se o existenci krabice dozvěděl teprve počátkem 90. let stejně jako tisíce jiných lidí díky článku v novinách. I projevil intenzivní badatelský zájem - a když se koncem 90. let ke krabici konečně dostal, uplatnil na ni pěkně zpřímá rodinný nárok (nebo zase nárok dědice? čert ví!). Druhá strana ve snaze vyhnout se zbytečnému sporu pouze vyjevila domněnku, že krabice patří do Památníku národního písemnictví. Správně předpokládáte, že za všech okolností kulatní profesor Šmarda neodporoval - a krabici do Památníku prodal.

Ale Bože chraň, že bych zrovna já chtěl jakkoli moralizovat, nebo že bych snad Šmardovi ty peníze záviděl. Jde tu vlastně jen o to, že každý by se měl držet pěkně svého kopyta. Já budu dál psát o básníku Ivanu Blatném a jeho poezii - a vy se, pane profesore, dál věnujte kšeftům s pozůstalostí svého bratrance.

ATLANTIC - LETTER (2)



Před šesti lety se tehdejší odbor krajan-ských a nevládních styků ministerstva zahraničních věcí obrátil na několik z nás, zahraničních Čechů, s výzvou o vyjádření názoru na vylepšování vztahů mezi národem doma a jeho početnou menšinou, která domovy opustila, aniž by je ze své mysli permanentně odespala.

Protože jsem se otázkou integrace a asimilace v novém prostředí dost zabýval, rád jsem vyhověl. Svůj rozklad jsem započal zmínkou o biologické skutečnosti, že jednou za sedm let se nám vymění všechny buňky v těle. Rovněž dochází k podstatným psychologickým transformacím. V některé ze svých knížek jsem se rozepsal o konceptu rozbitých hodin: že odchodem si člověk rozbije hodinky o hraniční patník a jeho bezprostřední porozumění opouštěného prostoru tím ustává. Další vývoj pak lze chápat jen odvozeně, neautenticky - pokud se o něj ten který odcházející tvor ještě bude zajímat. Tak se potom formují různé exilové generace, které s obtížemi hledají společnou řeč. Jsou poznamenány jinou zkušeností, jiným traumatem - tedy generace druhoválečná, poúnorová či posrpnová. Tak jako ti uprchlí před Hitlerem měli potíže se ztotožňovat s radikálním, emocionálním antikomunismem oně vlny roku 1948, její příslušníci se s váháním, ba i nedůvěrou seznamovali s posrpnovou vlnou, považovanou za něco komunismem již příliš načichlého. I následný dlouhodobý pobyt a integrační koexistence zcela nevymýtila ony psychologické vzdálenosti.

Tím spíš aby pak nebudelo nedorozumění s těmi, kteří ze země nikdy neodešli. Emigrant se na původní domov dívá jinými očima. Stejná řeč, kořeny mládí, ale úplně jiná zkušenost lety emancipace v pluralistické demokracii v kontrastu se shrbeným přizpůsobováním v totalitní kleci. Jen co jsem vstoupil do českého obchodu po prvním návratu v roce 1990, okamžitě personál poznal, že nejsem zdejší.

Odhady počtu těch, kteří se s rodnou zemí rozloučili, se liší od zdroje ke zdroji. Ať už je závěrečná cifra jakákoliv, tolik lze s určitostí

tvrdit, že od doby Bílé hory nikomu - včetně Hitlera - se nepodařilo vyhnat tolik lidí ze svých domovů, jako se povedlo budovatelům zářných socialistických zítřků. Není snad rodiny bez emigranta mezi příbuznými či přáteli.

Útek jednoho snadno způsobil existenční potíže druhému. Případně způsobil i katastrofu. Zanechaný majetek, který se podařilo uchránit před konfiskací/rozkradením, někdy byl, ale mnohdy nebyl dostatečnou kompenzací. Úspěšný útek se ale nezdáka stal příčinou vítané satisfakce, že se někomu podařilo přetrunfnout nenáviděný režim. A navíc, zdroj někdejších politických potíží se stal zdrojem občasných, někdy častých, ba i podstatných materiálních výhod (balíčky, valuty pro tužexové nákupy). Posléze se ochabováním režimu se mnohým otevírala cesta dostat se na pozvání ven z odrátované vlasti, trošku nahlédnout do zakázaného světa.

Normalizátorům se podařilo pořádně rozmotřit exilovou obec iniciativou zvanou „upravení vztahu“. Takzvaní upravení za vyplnění potupných, ba i udavačských dotazníků na konzulátech dostali odměnu, směli se jet podívat na rodné lány. Například v Torontu někdejší abonentka exilové literatury oznámila Zdeně Škvorecké, že již knihy kupovat nebude, nemůže a důvody má dva: jednak podepsala poslušnost na konzulátu, jednak musí šetřit na nové zuby, s nimiž mluví v Čechách oslňovat. Tedy se začalo jezdit „domů“ s výslednou zkušeností, že čím méně úspěšný emigrant, tím víc se vytahoval, s pronajatým mercedesem přijel, s gestem grófa Esterházyho zval do drahých restaurací.

Došlo k sametovému přijíždění ve velkém. Původní euforie se začala pozvolna či i spěšně měnit v rozčarování, případně i kocovinu. Původní reakce - **obdiv**, jací jsme to byli pašáci, kteří se nebáli odejít a co všechno jsme docílili - nemohla trvat věčně. Zřetelněji se začalo objevovat něco v podobě **závisti** - že jsme zradili, je v tom nechali a oni si to museli odtrpět. Případně prosácky i symptomy **nenávisť** čili

téhož s intenzivnější dávkou pelyňku. Za takových okolností pak nebyla a odsud není nouze o nelichotivé odsudky v podobě přílišných generalizací. Ze Západu se dostavili výtečníci kalibru Viktora Koženého a vlast se blýštěla Grebeničky, nepotrestanými mučiteli, zloději a zlodějčiky. Teď tedy máme „národ nepoctivců a závistivců“ na jedné straně, a „emigranty, co sem jezdí vyžít a vytahoval se“ na straně druhé.

Národ rekapitulující své počínání za oněch tuze dlouhých čtyřicet let totality nemá moc důvodů k jáso. Spousta lidí vsadila na chromého koně, život proschůzovala, probřigádila a nic moc z toho. Většina národa, nikterak zamílovaná do idejí vousatých věrozvěstů, mlčela, kývala ve snaze uchránit svůj existenční přešček. Kolem se míhalo pár disidentů, jimž se dalo - potichu - fandit, ale ne je moc milovat. Však oni byli špatným svědomím té většiny, která pro změnu stavu věcí nebyla ochotna něco riskovat. Disidentům pšenice nikterak nekvetla, své talenty ubíjeli jako noční hlídači, myči oken či někde v terénu v maringotkách. Těm tedy věru nebylo co závidět - na rozdíl od synů a dcer téhož národa, kteří měli odvahu odejít do neznáma a ledacos docílit. Jak se má cítit celožitovně konformní občan v paneláku při pomýšlení, že z jeho nenápadného spolužáka je teď multimilionář v Kalifornii? Za loňského pobytu v Praze jsem absolvoval několik televizních a rozhlasových interview. V pořadu umožňujícím dotazy posluchačů zněl první dotaz takto: „Za čí peníze jste vystudoval?“ („Za nič. Živil jsem se čišničením u Vašatů.“ odpověděl jsem.) Závist je mimořádně závažný morbus bohemicus, cementovaný tradicí českého plebejského rovnostářství. Ale i kdyby se národu zárazem povedlo houfně přesedlat z trabantů do mercedesů, oněch promarněných čtyřicet let nikdo nijak neodežene.

•••

Pořádná porce českého národa a jeho potomků žije ve všemožných končinách. Po desetiletích nedobrovolného odloučení od světa by

se dal předpokládat také zvýšený zájem o poznání. Skutečnost tomu ale neodpovídá. V červnu roku 1998 se v Karolinu konal sjezd zahraničních Čechů. Sdělovací prostředky projevíly minimální zájem. V zemi, obdařené kapitány průmyslu jako Soudek, Junek, Stehlík či Mach, nebyl zájem jít si poslechnout přednášky, dozvědět se o zkušenostech významných českých průmyslníků ze zahraničí.

Česká televize by měla zauvažovat o užitečnosti pravidelných programů se zaměřením na zahraniční Čechy: kde a jak žijí, pořádát debaty u kulatého stolu, přitáhnout zajímavé lidi, promílat všemožné problémy, využít rady, konexe, doporučení o cestách k fondům a stipendiím. Někdo na ministerstvu kultury by se mohl začít zajímat o takovou iniciativu.

Nenechal bych na pokoji ani ministerstvo školství. Podporovat prázdninovou výměnu žactva též směrem ke končinám s přesazenými českými kořeny. Nejen tedy pobyt v Norsku, ale i v Nebrasce, Kansasu, Iowě, Texasu, kde všude se k českému původu hlásí statisíce lidí. Žáčkové by měli příležitost k tvorbě slohových úkolů, sepisovat ságu toho kterého rodu.

Rozhodně bych nechtěl navazovat na tradici nadekretovaného besedování s partyzány, milicionáři, předválečnými členy KSČ, ale za úvahu by stálo pozvat do školních prostor někoho z nás ze zahraničí, který by mohl dobrovolně dostavivší se posluchače informovat o světě.

Na rozdíl od Polska a Maďarska komunistické Československo se vůči své zahraniční krajanové obci chovalo nevěle, neužitečně, nechytře. Byla by velká škoda, kdyby demokratická Česká republika v této tradici mnila pokračovat. Veřejní činitelé by měli činit užitečné kroky, které by přispěly, aby v USA z de facto existující antilobby se vytvořila účinná lobby k prosazování legitimních zájmů státu.

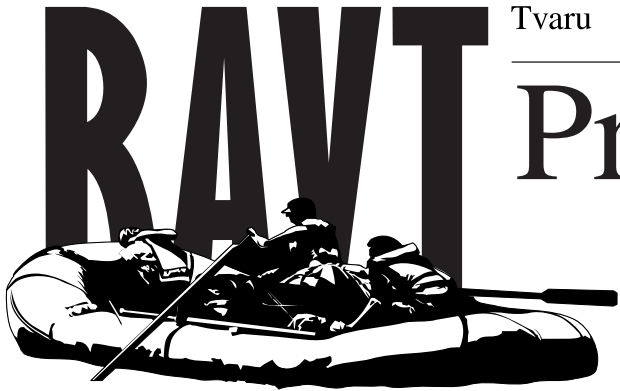
V domácím prostředí se postupně zbavovat averze, onoho podivného nezájmu o exil. Vidět zbytečnost, škodlivost takového nezájmu. Přece tu nemáme co dělat se zero - sum vztahem, kde musí být poražených, aby mohlo být vítězů! Vždyť jde o vzájemně se obohacující stav, kde s rostoucím přílivem se zvedají všechna plavidla. Máme tu co dělat s psychologickou překážkou, odstranitelnou, ale vyžadá si nějaký čas. A naši trpělivost a ochotu se na onom odstraňování podílet.

(Z příspěvku na konferenci SVU 24. - 26. dubna 1999 v Minneapolisu)

OTA ULČ,
Binghamton, USA

Retrospektivně analytické večery

Tvaru



Prozaické žánry a česká literatura devadesátých let

Ondřej Horák

Prozaických žánrů bychom samozřejmě našli mnoho, přesto mi ale nezbyvá než zopakovat starou gnómu, že každé dílo by potřebovalo nové žánrové označení. Jinak samozřejmě dochází k tomu, že jsou díla nalačována do předpřipravených škatulek, o které si rozdírají boky. Druhou možností pak je definování žánru natolik široce a nekonkrétně, aby se pod něj vešlo více rozličných děl či, jinak řečeno, leccos. V tomto směru se mi zdá „nejpoužitelnější“ trojice *povídka - novela - román*.

Zajímavé je už samotné uspořádání této trojice žánrů. Napsal jsem ho tak, jak se většinou používá, tedy „od povídky přes novelu k románu“. Nevím, jestli je to má obsese, ale cítím v tom určitou hierarchizaci. Povídka je nejnižší, novela výše a nevyšší je román. To má podle mě dva důvody. První je ten, že jsou tyto žánry pojímány ryze rozměrově, tedy že povídka je vždy krátká, kratší než novela, která je delší, ale zase kratší než román. Toto podle mě zcela pofidérní pojetí nepřipouštím, že by povídka mohla být rozsáhlejší než novela a román. Tím je zcela opomenuta skutečnost, že jde spíše o rozdílný způsob než o rozdílnou délku, a hlavně není vůbec brána v potaz rozdílnost stylu autorů. V rámci pojetí, které akcentuje rozsah díla, se pak můžeme dočíst taková spojení se zcela nadbytečnými přílohami jako „rozsáhlejší novela“ nebo „malý román“ (tento termín je dokonce uveden ve Slovníku literární teorie a definován jako „v sovětské literární vědě a kritice poslední doby označení pro prozaické útvary malého a středního rozsahu s některými vlastnostmi románového žánru. (...) V českém kontextu se pro tento žánr užívá označení - novela.“ Tedy opět jde v první řadě o rozsah, na druhou stranu jsou ale žánru románu přiznány určité vlastnosti. Rozumím tomu tedy tak, že i přes menší rozsah je tento útvar románem, vzniká zde ale zřejmě potřeba zdůraznit či upozornit adjektivem „malý“ na to, že to není román v tom smyslu, jak bývá vnímán, tedy jako nutně rozsáhlé prozaické dílo.

Román

Román v devadesátých letech nabyl velké prestiže. Bylo by nespravedlivé nezminít v této souvislosti Milana Kunderu. Právě on se totiž zasloužil o to, že slovo *román* je dnes téměř posvátné. Jen si zkuste říci: „Píšu povídky.“ a „Píšu román.“ a snad mi dáte za pravdu. Vypadá to tak, že psát román, na to je třeba nejméně dva roky prázdnin, je třeba na něm „pracovat“, „budovat“ jej, kdežto povídka se dá psát, když sedíte u piva za hospodským stolem. - Je, myslím, příznačné, že Kundera hraje hlavní roli v procesu pozvednutí vážnosti a důležitosti románu jakožto žánru, a to nikoliv svými díly, romány, nýbrž tím, co píše v *Poznámkách autora* ve vydáních z Atlantisu a ve svých esejích. (Stejně tak se v těchto komentářích velmi hezky ovíjí jmény auto-

rů těch nejuznávanějších románů, z čehož má být zřejmě nabíledni, že on mezi ně také patří.)

Právě Kunderův vliv považuji za dominantní u jevu, kterým je umělé preferování a nadřazování románu jakožto žánru.

Kunderovi stejně tak nemohu odepřít vliv (což zároveň přiznává, že měl na literaturu 90. let vliv vsutku velký) na skutečnost, že za román je pokládáno vše, co se dá dohromady, nějak propojí, obkrouží poznámkami modelového autora a čemu se pak dá příčinný podtitul „román“. Samo o sobě samozřejmě není nic špatného, že se cokoli spojí dohromady (ostatně co nesouvisí se vším?) a opatří se to poznámkami modelového autora. Smutné je, když se z takového postupu stane manýra, když z nějakého stylisticky nezdařilého textu, omamujícího svou únavností, na vás najednou vyjukne věta typu: „Teď ti to ale, milý čtenáři, ještě neřeknu, nechám tě pěkně ještě chvíli hezky napnutého.“

Poté, kdy Kundera v *Poznámce* autora k *Směšným láskám* napsal, že v Německu vyšly *Směšné lásky* jako *Kniha směšných lásek - román*, se zdá, že už žádná definice románu nemůže platit. Sám Kundera román v *Umění románu* definuje takto: „*Velká forma prózy, v níž autor prostřednictvím experimentálních »jád« postav, zkoumá do důsledku některá témata lidské existence.*“ (Host 8/1999) Nemohu souhlasit se slovem „velká“, protože vlastně nevím, čím „velká“ má ona „forma prózy“ být. Dále se mi zdá podivné slovo „zkoumá“, neboť mám pocit, že tím je ponecháno zcela stranou to, že literatura má též funkci sebeočistnou. Literatura není věda, aby něco zkoumala.

Fredrik Jameson ve statí *The Prison House of Language* píše:

„*Těžké leží přirozeně v povaze vyprávění. Jestliže lyrika způsobuje proces »ozvláštňení« statických předmětů a vztahů, což může být nazváno, abychom užili Saussurova termínu, asociativním, »vertikálním« modem, převládající nezbytnost vyprávění vnucuje románu modus odpovídající jeho zakotvení v časovosti: modus syntagmatický, »horizontální«.* Román je totiž základním způsobem spjat s posloupností, s kontinuálním plynutím času, neobsahuje žádný jiný preexistující konkrétní materiál, na němž by se mohl projevit proces ozvláštňení. Navíc neexistují žádná pravidla, která by román řídila jako formu oddělitelnou od vyprávěného obsahu. Každý román je jiný a každý vymyšlený obsah »nově vymýšlí« formu románu. Totéž platí pro povídku, kterou lze svázat pravidly. To jest: můžeme rozpoznat, co není povídka, ale nemůžeme rozpoznat, co není román.“ (Cituji z knihy Terence Hawkes: *Strukturalismus a sémiotika*, přel. O. Trávníčková, Brno 1999.)

Poslední věta zní jistě lákavě. Pokud je však řečeno, že nemůžeme poznat, co román není, říkáme tím ale buď to, že románem nesmíme nazývat žádné dílo, nebo naopak, že románem je každé dílo. Jak můžeme poznat,

co není povídka, když nedokážeme rozpoznat, jestli to není román? Nebo to má znamenat, že to, co není povídka, je román? Tím by toto označení patřilo tedy jakési zbytkové skupině. Věta, že nemůžeme rozpoznat, co román není, je definicí, která vlastně říká, že definování není možné. Na rozdíl od Jamesona se domnívám, že definice románu (a nejen jeho) je možná alespoň tak, že bude vymezeno, co román není. Ani to však není bez kazu. Pokud se totiž pokusím o negativní definici, vyjdu ze zdánlivě samozřejmého základu, totiž že to, co považuji např. za povídku, nemohu zároveň považovat např. za román a opačně. (Na rozdíl od někoho jiného, který totéž dílo, které já považuji za povídku, může za román považovat.) Tedy to, co není povídkou, novelou, básní, poemou, dramatem atd., je románem. Tím bych ovšem připustil, že žánr, který zbudě potom, co ostatní budou v souvislosti s daným dílem odmítnuty, bude automaticky žánrem daného díla. To samozřejmě může vyjít, ovšem je třeba mít znovu na paměti, že jsou díla, která se opravdu do žádné žánrové škatulky nevejdou. (Například díla Věry Linhartové bývají označována jako „texty“ nebo jako „prózy“.)

V devadesátých letech vedle Kundery je Jiří Kratochvíl druhý, který o svých dílech (vyjma *Orfea z Kénigu*, *Má láska*, *postmoderno*, *Příběhů, příběhů*, *Slepeckých cvičení*) důsledně - na přebalech knih (v *Atlantisu*) či v návodu k použití (*Urmedvěď*) - mluví jako o románech, podtitul „román“ se však neobjevuje. Literární kritika jako o románech píše též o *Vieweghových* knihách od *Báječných let pod psa* po *Zapisovatele otcovské lásky*. Klíč pod rohožkou *Vlastimila Třešňáka* má podtitul *puzzle*, bývá také označován jako román. Román jako žánrové označení je užíváno dále ve spojení s *Ajvazovým* *Druhým městem*, *Placákovým* *Medorkem*, *Matouškovými* *Novými lázněmi* a *Egem*, *Topolovou* *Sestrou*, s *Perunovým* *dnem a Ztracenými dětmi* *Daniely* *Hodrové*, *Klíčovými* *Posledním stupněm* *důvěrnosti*, *Putíkovými* *Plyšovým* *psem*, *Štolbovým* *Městem za*, *Nuskovým* *Padraim* *zánikem* (který však vznikl již v šedesátých letech), *Kahudovou* *Houštínou* a samozřejmě dalšími.

Měl bych asi vzhledem k předchozímu dodat, že ani u jednoho jmenovaného díla mi toto žánrové označení nepřipadá nemístné, chtěl bych se pouze krátce zastavit u *Kahudy*. Podtitul „román“ je u *Houštiny* v knize uveden v závorce, což by se dalo interpretovat např. jako nejistota či jako znázornění skromnosti... *Kahudova* *knih* *Exhumace* je považována za knihu povídek, objevuje se to i na obalu knihy samotné. U *Kahudových* podobně jako u *Hrabalových* textů však považuji žánrové označení za něco nadbytečného, nepatřičného, za něco, co se je snaží nějak žánrově zařadit, ale přitom se to nedaří.

Záměrně jsem v předcházejícím výčtu opomněl *trilogii* *Trýznivé město* *Daniely*

Hodrové, která, ač napsána o hodně dříve, vyšla také až v devadesátých letech. Jako *trilogii* prezentuje také *Jiří Kratochvíl* *Medvědí román*, *Uprostřed nocí zpěv*, *Avion*. Zda a jak to platí také nyní, po vydání *Urmedvěda*, nevím. Až v devadesátých letech byla vydána *Hrabalova* *trilogie* *Svatby v domě*, *Vita nuova* a *Proluky*. Jako „volnou *trilogii*“ ve *Slovníku spisovatelů* po roce 1945 označuje *Lubomír Machala* *Ann* *sekretářku*, *Obsluhoval jsem prezidentova poradce* a *Premiéra* a jeho partu od *Martina* *Nezvala*.

Slovník literární teorie definuje *trilogii* jako „*rozměrně literárně umělecké dílo, sestávající ze tří relativně samostatných částí, zpravidla více nebo méně spjatých tematicky (látkově), motivicky nebo problémově*“. Čím se potom liší trojdílný román od *trilogie*? Snad jen tím, že jedno je prezentováno jako román a to druhé jako *trilogie* či *románová* *trilogie*. A ještě tím, že *trilogie* nemívá vždy souborný název.

Novela

Z jistého úhlu pohledu označení „*novela*“ nedává smysl, jako by bylo vytvořeno těmi, kdo se řídí výhradně rozměrem textu, jako by označovalo text, který už je příliš rozsáhlý na to, aby mohl být ještě povídkou, ale zároveň ještě ne tak rozsáhlý, aby se mu mohlo říkat román. Ve *Slovníku literární teorie* je psáno: „*Problematika žánrové specifičnosti novely jako nejvyhraněnějšího prozaického útvaru soustřeďovala na sebe pozornost teoretiků a kritiků již od konce 18. stol.* (...)“

Samozřejmě že i u definice novely lze zůstat u výše zmínované definice negativní, přesto mi připadá vhodné ještě jednou ocitovat z hesla ve *Slovníku literární teorie*: „*Na rozdíl od příbuzných epických prozaických útvarů, tj. od - románu a od - povídky, vyznačuje se novela potlačením popisných složek, epizodických dějů a digresí ve prospěch složky dějové, přičemž dramaticky sevřené konstrukci odpovídá i způsob, jakým je rozvíjen ústřední dějový motiv (tj. buď jednoduše, anebo za pomoci motivické inverze, představby časové následnosti apod., umožňujících využití a uplatnění fabulačně atraktivních prvků)* (...)“

I zde je tedy novela vymezena negativně, oproti románu a povídce, i když následně je přímo řečeno, čím se od sebe mají lišit.

Z děl devadesátých let jsou za *novely* považovány *Matouškov* *Album*, *Kahudův* *Příběh o baziliskovi* a *Veselá bída*, *Boučkov* *Indiánský běh*, *Brabcové* *Daleko od stromu*, *Topolův* *Anděl*, *Bílí* *mravenci* a *Zenonovy* *paradoxy* *Michala* *Ajvaze* *vydané* v knize *Tyrkysový* *orel*, *Třešňákov* *To* *nejdůležitější* *o* *panu* *Moritzovi*, ...a *ostruzinou* *pobídní* *koně*.

Problém *vidím* *opět* *u* *Kahudy*, *Příběh* *o* *baziliskovi* *se* *totiž* *velmi* *zvláště* *láme* *do* *dvou* *částí*, *což* *narušuje* *představu* *o* *tomto* *textu* *jako* *o* *novel*. *Dalším* *diskutabilním* *případem* *je* *Daleko* *od* *stromu*. *Ve* *Slovníku* *českých* *spisovatelů* *po* *roce* *1945* *je* *Lubomírem* *Machalou* *označováno* *jako* *novela*, *zároveň* *však* *mnoho* *recenzentů* *považuje* *Daleko* *od* *stromu* *za* *generační* *román*, *nebo* *tento* *názor* *vyvrací*. *Možná* *je* *to* *jen* *z* *toho* *důvodu*, *že* *spojení* *„generační* *román“* *známe*, *zatímco* *sousloví* *„generační* *novela“* *se* *neuvžívá*.

V *recenzi* *u* *Literárních* *novinách* (č. 18, 1996) *Milan* *Jungmann* *začíná* *recenzi* *Topolova* *Anděla* *takto*: „*Román* *či* *novela* *- vypravěč* *má* *k* *dispozici* *sotva* *130* *stran* *(...)*“ *Důvodem* *Jungmannovy* *nejistoty*, *jak* *patrně*, *je* *opět* *jen* *rozsah* („*130* *stran*“).

V *telegrafických* *recenzích* *u* *Hostu* (5/1998) *jsou* *zase* *Ajvazovi* *Bílí* *mravenci* *a* *Zenonovy* *paradoxy* *nahlíženy* *jako* *„dvojice* *rámčových* *novel“* (*Martin* *Pilař*), *„novely“* (*Libor* *Magdoň*) *a* *jako* *„dvojromán“* (*Pavel* *Janáček*).

V *Třešňákově* *knize* *U* *jídla* *se* *nemluví* *je* *v* *bibliografii* *u* *textu* *Romulus* *a* *Romus* (*Energická* *odpověď* *na* *energetickou* *otázku*) *psáno*, *že* *vyšel* *v* *roce* *1979* *v* *Edici* *Po* *pelnice* *společně* *s* *Jedním* *dnem*, *který*

otřásl mnou jako Dvě novely z roku 1978, Jan Šulc naproti tomu v ediční poznámce píše: „Všech devět povídek v knize *U jídla se nemluví Třešňák přepracoval: povídku Romulus a Romus v roce 1995, ostatní v první polovině 1996.*“

Toto vše může být vnímáno buď jako střet subjektivních názorů, nebo jako nedůslednost, vycházející z toho, že určení žánru není nic klíčového.

Povídka

V článku Vyznání povídkovosti z Literárních novin (č. 24, 1996) Jiří Kratochvil píše:

„Nejen v dějinách literatury, ale i v nakladatelské praxi a z pohledu literární kritiky je povídka méněcenným žánrem. Literární ceny se za knihy povídek udělují jen zcela výjimečně a vždy ještě s jistými rozpaky a geniální prozaik, který se narodil jako povídkář, nebude nikdy oficiálně připuštěn k obskočení velké krávy Literatury, jak se to bezmála stalo i největšímu prozaikovi našeho století, Jorgemu Luisi Borgesovi. A tímto postojem jsou bohužel ovlivněni také čtenáři, kteří hledí na povídku jako na podřadnou rasu a jen zcela výjimečně čtou povídkové knihy a na milost berou ještě tak povídku magazínovou, ten žánr určený k utloukání času za dlouhé jízdy vlakem. A nehorší samozřejmě je, že si pak povídku monopolizují grafomani a že se jí překotně vzdalují talentovaní a ambiciózní prozaici, aby všem bylo proboha jasné, že není těžším jejich tvorby.“

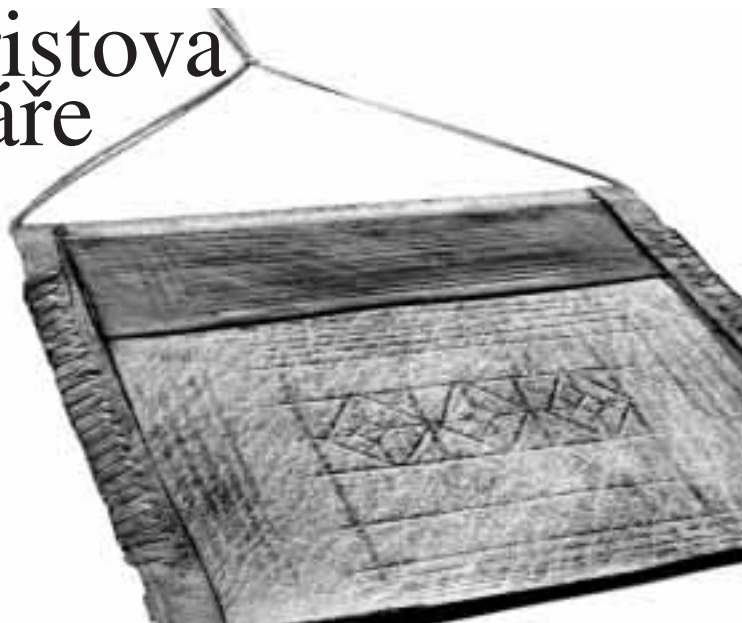
Kratochvil je pro to, že nechápe román a povídku vertikálně, ale horizontálně, světlym jevem. Mohl bych být podezíravý a říci, že není divu, neboť Kratochvil píše romány a vydal i dvě povídkové knihy. Nicméně Kratochvil vyjádřil i můj pocit, který mám z obecného nahlížení na povídkovou tvorbu jako na „podřadnou rasu“.

V uvedeném citátu jsou jistě i tvrzení, s nimiž lze polemizovat: Za prvé to, že Borges je největším prozaikem našeho století (i Kratochvil jistě ví, že literatura není nějaká sportovní disciplína), za druhé si nemyslím, že by byla ještě tak na milost brána povídka magazínová, neboť ta téměř neexistuje. Nádherným dokladem toho, že tisk nemá o povídky zájem, nejde-li o nostalgickou reminiscenci, je nedávné otištění povídek Karla Čapka (k výročí) a Jaroslava Haška v Mladé frontě Dnes. (Ztotožňují postavení povídky „magazínové“ a povídky „novinové“, neboť situace v magazínech i v novinách pokládám za víceméně identickou.) Chce se nám tímto aktem říci, že „magazínová“ či „novinová“ povídka byla, ale už není, protože není ten, kdo by ji psal? Myslím, že by je nejprve někdo musel chtít a říci si o ně. A také si myslím, že Kratochvil nemá pravdu v tom, když povídku „magazínovou“ považuje za žánr určený k utloukání času za dlouhé jízdy vlakem (to totiž postrádá hodnotící prvek). Naopak ne úplně od věci se mi zdá, „že si pak povídku monopolizují grafomani“ (tedy až na to „monopolizují“). Jinak řečeno: K vnímání povídky jako „podřadné rasy“ „napomáhá“ také to, že začínající autoři, kteří postrádají dostatečný um, píšou krátké texty, které jsou pak právě zase pouze kvůli malému rozsahu označeny jako povídky. Nejde zde tedy o „umění povídky“, ale jenom o to, že autor není rozsáhlejšího textu zatím schopen, tedy z nouze ctnost.

•••

Na závěr tedy uvedu ty, kteří se v devadesátých letech nebáli vyjít na světlo s „podřadnou rasou“: Michal Ajvaz (Návrat starého varana), Jiří Kratochvil (Orfeus z Kénigu, Má lásko, postmoderno), Pavel Verner (Červenobílá kobra), Petr Hrbáč (Kalhotový pahýl), Jan Balabán (Prázdniny), Pavel Kuklík (Šílení), Vlastimil Třešňák (Oidipus na rohu a Ofsajd z knihy To nejdůležitější o panu Moritzovi, U jídla se nemluví), Michal Viewegh (Povídky o manželství a o sexu), Vít Kremlička (Zemský povídky - ovšem bez Ledního deníku), Ivan Matoušek (reedice Mezi starými obrazy)... A těm dalším „statečným“, které jsem nejmenoval, se omlouvám.

Z Kristova glosáře



Podruhé o klopotnosti času, tentokrát i dějin

Minule jsem se zmínil o jisté klopotnosti našeho prožívání času, která nám pozoruhodně převrací to, co by mělo být důležité - volný čas, v to, co by takové snad být nemělo - čas nevolný a nutný, čas obživy. S tímto souvisí i další ohled takto chápaného času, ten, který způsobuje určitou vykořeněnost současnosti ve srovnání s minulostí, s tím, co bylo a už není.

Jakou vykořeněnost mám na mysli? Tu, kterou charakterizujeme pomocí termínů jako například „Doba vymknuta z kloubů šílí“, „Dříve to bylo jednodušší, protože jasnější“, anebo třeba prostřednictvím slavného pana prezidentova výroku o „blbě náladě ve společnosti“... (Který mě mimochodem velmi potěšil, protože jako starý depkař jsem byl rád, že se v mém setrvalém stavu - blbě náladě, která se dostavuje, kdykoli musím vylézt z postele, nachází ještě někdo mimo mne, potažmo celá společnost!) Nemyslím v souvislosti s uvedenými citáty ani tak jejich všeobecně známé důvody: přelom tisíciletí s veškerou magií, která k němu patří; korupční skandály; opozitní smlouvy, které jsou ve skutečnosti koaličními smlouvami; anebo to, že jsem si nikdy nemyslel, že jsme národem velmi speciálně zaměřených horníků čili tunelářů.

To, co mi tane hlavou, je právě náš způsob prožívání času a tím i způsob prožívání dějin. Jestliže rozumíme času na základě nějakého pohybu, pak si ho většinou představujeme jako určitou přímku, kde bod uprostřed značí přítomnost, nalevo od něj je minulost a napravo budoucnost. A jednou z největších zhovadilostí, která s tímto souvisí, je, že nám takto vysvětlují historii, ba co víc, dokonce nás ji takto vyučují na školách a podobně podivných institucích (třeba v rozhlase).

Zavzpomínejte. Král ten a ten se narodil tehdy a tehdy, toho a toho roku vyhrál bitvu s někým tam a tam, uzavřel spojenectví s tím a tím, a tak podobně a tak podobně. Do toho a toho vzorce si můžete dosadit i cokoli jiného, od dějin říší, národů, kultury až třeba po genealogii vaší rodiny. Pokaždé před námi vyvstává historie jako linie úseček, kde body ohraničující úsečky tvoří tak zvaná významná data či okamžiky dějin. A tyto linie úseček se podivuhodně kříží, zaplétají, navracejí, ale jako linie stále zůstávají. Proto nám připadají jasné a přehledné - a tento fakt nazval německý filozof F. Nietzsche „škodlivostí historie pro lidský život“.

Naproti tomu naše prožívání dějin v jejich přítomnosti, teď a tady, je přece už na první pohled jiné. Jako kdybychom v každém okamžiku stáli v nulovém bodu, ze kterého se směrem do budoucnosti nerýsuje žádná, byť tenká, linie, ale stojíme před vějířem různých možností, mnoha takovýchto linií, a nevíme, kterou si za dané situace vybrat či která nám připadne, do jaké budeme uvrženi... Odtud zřejmý pramení naše pochýbnosti vůči současnosti, která se nám oproti dobám minulým zdá jako pole na-

prosto nepřehledné a neprůhledné, jako bychom stále stáli v mlze.

Problém ovšem spočívá v tom, že tak tomu bylo vždycky. Každý z bodů oné linie minulosti byl, stejně jako naše současnost, těhotný nejen potomky, ale i možnostmi jak dál. A stejně jako my i ti před námi většinou netušili, která z nich se vyplní a stane skutečností, to je budoucností, čili přítomností. Všichni jsme si odjakživa mohli a můžeme pokládat onu Gauguinovu otázku: „Kdo jsme? Odkud přicházíme? Kam jdeme?“

Souvisí s tím pochopitelně ještě jedna okolnost, tentokrát už na úrovni našeho soukromého času, našich osobních dějin. Většinou máme tendenci pamatovat si spíše to dobré než špatné... Avšak buďme rádi tomuto projevu pudu sebezáchovy!

Naštěstí si někteří filozofové a posléze i historikové zejména v našem století tento podivný způsob chápání historie uvědomili a pokusili se s tím něco udělat. Vznikla tak takzvaná „historie všedního dne“, která nezkoumá historii prostřednictvím velkých a významných dat, ale snaží se ukázat plastický obraz minulých životů a dob v celé jejich šíři. Odtud pak i knihy, které nyní hojně vycházejí a jejichž názvy jsou třeba „Dějiny Boha“, „Legenda o Ostojovi“ anebo „Středověké město v českých zemích“. Všechny mohu doporučit - čte se to lépe než detektivky, koneckonců nejsou ničím jiným než převrácenými detektivkami, to je obrácenými do minulosti.

Nedávno vyšly také „Dějiny dábla“, a když už jsme u nich - i „Dějiny řadra“.

O pistolnické tradici Spojených států amerických aneb právníký stát

Všichni to známe, vlastně ne všichni, či snad lépe řečeno, všichni to známe, někteří však více. Co mám na mysli? Divoký západ: Vinnou, Old Shatterhand (a jejich autor Karel May, který se poprvé a naposled dostal do Ameriky až na stará kolena, když už téměř všechno napsal), kovbojové (zvláštěň je, že v doslovném překladu toto „posvátné“ slovo znamená „hoši od krav“), indiáni, saloony, herny, šerifové, bizoni, Little Big Horn, generál Custer, Buffalo Bill... Wild Bill Hickok (opět možný překlad: Divoký Bill z Balíkovy), po kterém nám zůstala fobie (úchylka), jejímž já jsem „šťastným“ majitelem a které říkám syndrom Divokého Billa. Dne 2. srpna 1876 si totiž v Deadwoodu proslulý, leč spravedlivý pistolník Divoký Bill zasedl k partii pokeru tak, že seděl poprvé v životě zády do místnosti. Bylo to i naposled, protože toho okamžité využil jeden padouch a zastřelil ho. Do dnešních dnů se pěti kartám, které v okamžiku smrti Divoký Bill svíral v ruce, říká „karta mrtvého muže“. (Jen pro zajímavost. Byla to čtyři esa a srdcový osma.) A tak i já musím v hospodě vždycky sedět tak, abych na celou hospodu doběře viděl - a to nejsem pistolník a ani jsem nikoho zatím nezabil (i když připouštím, že pár lidí

mám v pácu, třeba M. Z., M. S., O. P. a občas celé naše divadlo, ale to sem nepatří). Zkrátka, naše představa Ameriky je taková, že tam všichni muži a některé ženy (např. Calamity Jane) mají viset dolů od pasu (občas proklatě nízko) pouzdro s revolverem. Toto pak tvoří původ a základ osobních svobod a nezávislosti v tom smyslu, v jakém těchto termínů Američané používají do dnešních dnů.

Avšak nejsem si tak zcela jist tím, že tato tradice stála jenom v počátcích tohoto právního státu a teď je to už jinak. Nemám tím na mysli stále znova a znova se opakující diskuze o právu občanů USA nosit a vlastnit zbraně. Naopak, i kdyby jejím výsledkem mělo být to, že toto prastaré právo bude do určité míry omezeno, domnívám se, že i tak všechno zůstává až do dnešních dnů při starém. Až na to, že se vyměnil obsah či náplň pistolnického pouzdra.

Co tím myslím? Je to dáno systémem amerického, či odborně anglosaského, práva, kde o výsledku soudu nerozhoduje nějaká předběžná dohoda, konvence, jak je tomu např. u systému našeho, ale vůbec první výsledek soudní pře ve stejném či podobném případě. Určité soudní rozhodnutí se tak stává modelem či vzorem závazným pro budoucnost. Tomuto se říká precedens. (Mimochodem, vždycky mě na tom fascinovalo to, že se soudce mohl zrovna zbláznit, být předpojatý či mít třeba kocovinu. To nic nemění na faktu, že už s tím nikdo nic nikdy neudělá...)

Jeden příklad za všechny. Před několika lety se přihodilo to, že jedna z návštěvnic dámského kadeřnictví (promiňte, jde o Ameriku, správně by mělo být: jedna z klientek kadeřnického a kosmetického salonu) zažalovala tento salon za to, že jí pokazil, znehodnotil, špatně udělal či co, účes, čímž jí způsobil újmu na pověsti, poškození pověsti, image či co, kterou její právníci vyčíslili tuším šestimístnou cifrou v dolarech. Její zmrvený účes pro ni posléze znamenal klad, protože proces vyhrála a vysoudila onu cifru. Tento první proces ihned vyvolal řadu stejných, což se nakonec odrazilo ve vlně krachů těchto salonů. Proč? Obecně řečeno proto, že jedna uspokojená potřeba vyvolává řadu potřeb dalších. Konkrétně tak, že tohoto precedentu se chopily pojišťovací společnosti a nasadily značně vysoké částky pojistného proti této, troufám si tvrdit, živelní události. Což mnohé salony zaplatit nemohly, a proto raději zkrachovaly.

Souvisí to celé s onou pistolnickou tradicí, o které jsem mluvil. Pokud se s někým nemohu střílet, mohu jej zažalovat. Ergo místo pistole s sebou musím stále u pasu nosit svého právníka. Pistolnická tradice se tak podivuhodným způsobem transformuje: stejně jako se rádi Američané kdysi stříleli, snad ještě raději se nyní vzájemně soudí. A tak se zvláštním kruhem vše navrací - základem právního státu je právo na svobodu, kdysi počaté revolverem, nyní ukončené advokátem, právníkem. Právní stát se poznenáhlu proměňuje ve stát ovládaný právníky, čili - právníký stát...

Ostatně když už jsme u toho, toto všechno se odehrává ve fiktivní zemi, ve státě, který neexistuje. Prohlášení Nezávislosti USA totiž začíná slovy: „My, lid Spojených států amerických... atd., atd.“ Z hlediska pojmové logiky, a ta je pro právníky dosti důležitou pomůckou, je to tzv. definice kruhem - to, co má být definováno, je totiž zároveň součástí toho, čím je to definováno. Spojené státy americké jsou tak definovány Spojenými státy americkými, jsou ustanoveny vůli lidu něčeho, co ještě není. A právě z hlediska pojmové logiky je taková definice kruhem neplatnou operací. Ergo, Spojené státy americké de iure neexistují...

Závěrem pak mohu jen konstatovat, že jsem si celý příspěvek od začátku do konce vymyslel, protože jsem vyprávěl o zemi, která ve skutečnosti není, neexistuje...!

JANOS KRIST

(Tento seriál byl napsán pro literárně-publicistický magazín Aleny Blažejovské „Zelný rybník“, který každou sobotu od 17 do 18 hodin vysílá Český rozhlas Brno. Autor je uměleckým šéfem HaDivadla.)

Z literárního
archivuPNP
LITERÁRNÍ
ARCHIV

Povědomí o některých významných českých umělcích, kteří trvale zakotvili v cizině a spojili své jméno s jiným světadílem, bylo udržováno zpravidla ještě po dobu jejich života a vzápětí po jejich smrti se vytratilo. Jedním z nich je malíř Bohumír Lindauer. Místem jeho působení byl Nový Zéland. Literární archiv Památníku národního písemnictví disponuje v současné době mimo jiné výstřížkovou částí pozůstalosti Jiřího Karáska ze Lvovic, v níž je sekce hesel o výtvarnících českých a výtvarnících zahraničních. Zde figuruje Bohumír Lindauer jako heslo. Kolísá jeho křestní jméno Bohumír nebo častěji Bohuslav, někdy také Bohumil. Prokop Toman v Novém slovníku českých výtvarných umělců, II. díl (Praha 1950) uvádí však jméno Bohumír.

Bohumír Lindauer se narodil 5. ledna 1839 v Plzni. Od roku 1856 studoval na malířské akademii ve Vídni. Podlehli dobové cestovatelské horečce a pravděpodobně s pocitem outsidera odjel roku 1873 do Hamburku a ocestoval plachtěnicí na opačný konec světa. Zaslouhuje pozornost, že také jeho bratr Hynek Lindauer (1844-1888) se stal malířem, který poznal Německo, Polsko, Rusko.

Bohumír se usadil na Novém Zélandě ve Wellingtonu. Zpočátku se toulal jako lovec. Propadl fotografické vášni a zapomínal malovat. Mezi domorodci si zjednal jméno svým obrazem z roku 1877, který představoval krásku Anu Rupene, Maorku s dítětem na zádech. Obraz byl vystaven a zakoupen advokátem Sirem Waltherem Bullerem, jenž byl prostředníkem mezi mladým Čechem a místním prostředím.

Na svých cestách světem se s Lindauerem setkal Josef Kořenský (1847-1938), jenž se o něm zmínil ve svém díle o Austrálii a Novém Zélandě (K protinožcům, Praha, 1904). V knize s ním publikoval interview, z něhož ocitujeme alespoň úryvek:

Milý pane Kořenský, nevěřím ani svému sluchu, že mohu ještě česky mluvit. Dávno již jsem myslil, že jsem česky oněměl. Vždyť mluvím tu jenom anglicky. S Čechem nasetkal jsem se zde nikdy. Moje žena, rozená Angličanka, a synové jinak nerozumějí. Ale nemluvil bych pravdu, kdybych řekl, že nikdy česky nehovořím. Žena mě plísnila, že mluvím ze spaní takovou řečí, již ona nerozumí ani za mák. Myslím, že mluvím aspoň ve snách česky, sice bych teď nemohl tak hbitě s vámi hovořit.

Lindauer navštívil ještě jednou Prahu a pozdravil zde prý Kořenského na ulici maorsky: „E hoa! Tena koe?“ Ve vlasti se stýkal s lidmi z okruhu Vojtěcha Náprstka, jehož muzeu věnoval drahocenné maorské pláštiky. V této době byl již na Novém Zélandě starousedlíkem a váženou osobností, zakoupil si farmu ve Woodvillu poblíž Wellingtonu a našel mecenáše v panu E. H. Partridgeovi z Aucklandu. Kromě toho zakoupil některá díla pro svou obrazárnu Sir Walther Buller, maorista a ornitolog. Ostatní z téměř tisíce Lindauerových děl zůstala v rukou náčelníků a kněží původních obyvatel Nového Zélandu. Vcelku je jeho pozůstalost soustředěna na novozélandském Severním ostrově. Dnes se stává cenným dokumentem původního způsobu života, vzhledu a krojů Maorů.

Svým anglickým příznivcům Lindauer dosti těžko vysvětloval, že je Čech, a nikoliv rakouský malíř, jak jej uváděl londýnský The British Australasian z 9. srpna 1900, když vystavoval jeden z obrazů v jižním Kensingtonském muzeu v Londýně. Ostatně vystavoval nejen zde, nýbrž prosadil se

Bohumír Lindauer, malíř Oceánie



B. Lindauer

jako novozélandský zástupce i na americké výstavě v St. Louis v r. 1904. Zpětným echem výstavy byl projevený zájem o dílo B. Lindauera ve Velké Británii, kam doputovaly některé jeho obrazy. Podle zprávy z roku 1908 (viz níže) zaslal malíř dva obrazy Náprstkovo muzeu do Prahy.

Bohumír Lindauer zemřel v požehnaném věku dne 13. června 1926 ve Woodville.

Nečetné české ohlasy Lindauerova díla se objevují v již zmíněné výstřížkové sbírce Jiřího Karáska ze Lvovic, jde o čtyři výstřížky, z toho dva nekrology. Nejobsáhlejší je článek z Českého světa z roku 1908, XV. ročník:

Čech malířem australských Maorů.

Naši čtenáři pamatují se snad na roztomilý fotografický snímek z české farmy v Austrálii zobrazující choť českého umělce B. Lindauera, působícího mezi australskými Maory. Na čtené dopisy a prosby paní Náprstkové věnoval věhlasný australský malíř, Čech Bohuslav Lindauer, Náprstkovo muzeu dva nádherné portréty maorské. Náprstkovo museum obohateno tak o zvláštnost veleceennou.

První zprávu o tomto českém umělci přinesl cestovatel Kořenský a s jeho svolením citujeme dotyčný referát z díla „K protinožcům“, které vyšlo, jak známo, z nakladatelství Ottova. Vyslovte jméno Lindauer a každý maorský náčelník bude kývat hlavou, aby dal na jevo, že svého podobiznáře zná. Jděte na pohřeb do domu pohlavárova, a co spatříte nad vystavenou mrtvolou? Spatříte olejomalbu a věrnou podobu náčelníkovu, vyzdobenou fáboru a připomínající pohřebním hostům předbrou tvář zesnulého. A kdo byl tvůrcem uměleckého toho díla? Zadívejte-li se do rohu velikého obrazu, poznáte podpis umělcův: Bohuslav Lindauer.

Sám měl jsem příležitost poznati na Novém Zélandě Lindauerových obrazů několik. Tetované obličje působí sice v cit evropského diváka trochu příšerně, ale pomníme-li, že jsme v ostrovních končinách nedávných kani-balů, mluví obrazy výrazně a podobizny jsou plny věrného života. Přednosti podobizen Lindauerových chválí se obecně. Listy domácí i londýnské přinášejí o maorských portrétech našeho krajanů lichotivé zprávy, nazývajíce našeho rodáka plzeňského „proslulým umělcem rakouským“. S věrnou podobou přenáší náš krajan na plátno také kus romantické přírody, v pozadí podivuhodné horstvo s zelenými jezery a v popředí imponující maorské kočádky, vyzdobené nádhernými řezbami dávných časů.

Za motiv svého tvoření vybírá pan Lindauer také postavy maorských dívek vyvolených z rodin náčelnických a vdechuje scéně z maorského života celou duši uměleckou. Právě takovoto výjevy budily poslední dobou v Kensingtonském muzeu londýnském obecné podivení. Dočetl jsem se toho v týdeníku „The British Australasian“ (London, 9. Aug. 1900), jež mi pan Lindauer ve Wellingtoně předložil:



B. Lindauer, „Harawira Te Mahikai...“

„Obraz neobyčejně vzácný a vábný vystaven jest těchto dnů v South-Kensingtonském muzeu. Předmětem jest maorská dívka Tangivai. Je to dílo proslulého umělce rakouského pana Bohumila Lindauera. Na výstavu půjčil obraz majitel Sir Walther Buller, meškající tou dobou v Evropě. Obraz jest proveden o velikých rozměrech a představuje roztomilou postavu typické Maorky s tvářmi nadmíru ušlechtilou. Pozadí tvoří lužné jezero Papaitonga blízko Wellingtonu. Ztepilá dívka s vlasy jako havran černými opustila právě chladný živel, stojí na písčitém břehu a obléká na se pláštík dovedně zhotovený z peříček památného ptáka kivi. Umělec zavděčil se ethnografům velice, že přenesl svou úchvatnou myšlenku na plátno a že zobrazil kus maorského života zručností zřídka vídanou.“

Neméně mocně působí Lindauerův obraz, představující náčelníkovu dceru jménem Henare Roera, k níž pojí se postavy jiných družek jejich. Také tento obraz byl malován pro obrazárnu Sira Bullera, štedrého mecenáše malířského umění a zároveň výborného ornithologa novozélandského. Sir Walther Buller proslul jako výborný obhájce ve sporech vládních a maorských a získal si pro znamenitou znalost maorského jazyka, maorských zvyků a řečnický talent velikou úctu u všech Maorů. S přednostmi těmi přibývalo slavnému advokátu zároveň bohatství a důstojenství. Obrazárna Bullerova chová v sobě cenná díla umělecká a jest ve svém způsobu jediná toho druhu. Čech Lindauer přispěl k ní měrou vrchovatou.

Ale ještě větší úžas budí souborná kolekce obrazů Lindauerových v galerii bohatého mecenáše E. H. Partridgea v Aucklandě. Tam vystavuje Lindauer portréty vynikajících osob novozélandských. Mezi nimi neschází ovšem ani poslední maorský král Tavhiao ani bohatí pohlaváři Vahanui, Revi Manga Maniapolu, Tamati Vaka Nene, Patuone, Te Hira, Te Kavau, Ropata Vahavaha. Neschází též známá průvodkyně po gejserech vakarevarevských, zvaná Tepaea Hinerangi čili po křesťansku Žofie.

(bez autorství, nezkráceno)

Spolu s Josefem Kořenským, jenž se zabýval Novým Zélandem monograficky a důkladněji jako první novočeský autor, tvoří Bohumír Lindauer dvojici nestorů českého poznání jednoho z nejkrásnějších koutů světa, sídla pradávného národa nadaných mořeplavců, Maorů, kteří jsou podle některých hypotéz objeviteli Ameriky, objeviteli od západu. Ostatně o tomto tématu česky vyšlo dílo Vikingové jižních moří (Orbis 1963), které napsal muž dvou jmen, zpola Maor, zpola Ir Te Rangī Hiro - Peter Henry Buck. Do této knihy zařadil překladatel Vladimír Kadlec i jeden z portrétů od B. Lindauera. Dvou portrétů Lindauerových v barevné reprodukci použil ve své populárně historické studii Smrt v ráji (Naše vojsko 1988) rovněž Miloslav Stingl. Tak žil malíř emigrant v mateřské zemi v povědomí specialistů a odborníků.

V této souvislosti chceme upozornit na běžné a typické nesnáze badatelů, kteří se zabývají našimi krajany v zahraničí. Řekněme, že by přijel novozélandský badatel a zajímal by se o český ohlas díla Bohumíra Lindauera. Pak by byl odsouzen podstoupit opravdovou odyseu a narazil by například na nepřijemnou skutečnost, že ne všechny časopisy s články o Lindauerovi jsou k dispozici. Zde se ukazuje jako důležitá funkce výstřížkáře.

Knížní vydání Nových cest po světě, dvanáctidílné kompendium zážitků a poznatků J. Kořenského. Díl VI. Na severu Nového Zélandu, vydané J. Ottou 1908, má pod kapitolou Ve Wellingtoně text podobný onomu novinově publikovanému, je tu však navíc pasáž, která uspokojí hlubšího zájemce:

Ale nejvíce líbí se Maorům Lindauerův obraz, jenž představuje posledního kněze z kasty tohungů, slepého věštce jménem Te Aokatoa, t. j. bytost, jež objímá celý svět (maorské teao = svět, katoa = celý). Nevidomému tomu muži, malovanému dle přírody, podává klečící dívka maorská sousta a zachovává tak světce při životě. Dílo to vzbudilo na všech domácích výstavách pozornost kromobyčejnou, a budí ji nyní tím více, ježto vznešený Te Aokatoa jest již na pravdě boží. Kromě Maorů maloval pan Lindauer řadu vynikajících hodnotů anglických, světských i církevních. Celkem namaloval náš krajan asi 1000 podobizen, z nichž asi pětina představuje typy maorské.

A náčelníci maorští odměňovali „rakouského“ umělce slušně. Kromě 50-60 liber šterlinků dal každý pohlavár českému malíři ještě drahocenné pláštiky maorské na památku. Zvláště osvědčovaly svou štedrost k umělci ženy a dcery pohlavárů, tak že choval pan Lindauer ve své pracovně pěkné maorské museum. Náčelníci maorští mohli být uznalými, ježto mnozí z nich jsou pány ohromných pozemků a cení si své statky do statisíců korun. S počátkem provozoval pan Lindauer na Novém Zélandě umění fotografické, ale potom zaměnil plotny za štětec malířský a od té doby přidruhuje se toho umění, jemuž se byl věnoval již ve Vídni.

Okolnosti způsobily, že jediným Čechem, který mohl zprostředkovat vzácnému krajanovi na Novém Zélandě styk s domovem, byl Josef Kořenský, první Čech, který v letech 1893-1894 podnikl cestu okolo světa. Protože je v Kořenského cestopisech zevrubně podávána topografie, nikoliv časové souvislosti, lze stanovit datum schůzky malíře a cestovatele jedině s použitím dalšího pramene. Výstřížkový archiv uchovává pod heslem Josef Kořenský leták nakladatelství J. Otty, otištěný v příloze Osvěty (1902), jímž se oznamuje vydání knihy K protinožcům, cesty do zemí australských a návrat Celebesem, Jávou, Siamem, Čínou, Žaponskem, Koreou a Sibiří roku 1901-2. Zde je mimo jiné rekapitulován časový plán cesty, která začínala 26. září 1900 vyplutím lodí Královna Luisa z Neapole, přes Suez, Port Said, Aden, Kolombo do Fremantlu, Melbourne, o Štedrém dnu byl v Tasmanii a Nový rok trávil na Novém Zélandě. „Dalším cílem Kořenského byl malebný Dunedin a Wellington, kde byl uvítán co nejvěleji a hostěn co nejsrdečněji u českého podobiznáře maorských pohlavárů.“ Ze souvislosti tedy vyplývá, že to bylo někdy v lednu nebo v únoru roku 1901.

Důležitá zpráva týkající se rodiny Lindauerových je zveřejněna v Českém světě I. ročníku z 21. dubna 1905. V bibliografii Tomanova slovníku je uváděn pouze ročník a iniciativa spočívá opět v práci výstřížkáře, ostatně tento časopis neměl zpravidla ani obsahy čísel. Nenápadná krátká zpráva je důležitá zveřejněním autentického znění dopisu Zdeňka Lindauera, malířova syna, adresovaného paní Josefě Náprstkové. Jak vyplývá z informace v textu, byli synové umělcovi dva, Zdeněk a Hektor. Citujeme:

Pozdrav z české farmy v New Zealandě. Paní Náprstková obdržela 5. dubna dopis a fotografii z Woodville, v New Zealandě. Zásilka došla po 53denní pouti do vlasti pisatele, malíře Lindauera. Zajímavé psaní mladého Lin-

dauera i fotografií jeho matky přinášíme s přáním, aby se nám podobné correspondence a obrázky často do rukou dostaly.
Woodville, Pinfold Rd.

New Zealand, Hawkes Bay
dne 10. února 1905

Vážená paní Náprstková!

Osměluji si psátí Vám několik řádků. Měl jsem tak již dříve učiniti, ale naději se Vašeho odpuštění pro zameškání mé. Nyní již rok žijeme zde ve Woodville, na malé naší farmě. Miluji Woodville pro volnost, jež se mi zde dopřává. Na venkově je mnohem krásněji než v městě. Zajíců lze tu zastřeliti co libo i ryb naloviti. Co tu pstruhů a úhořů! Měl jsem příjemné prázdniny, můj bratranec a teta z Christchurch ztrávili u nás celý měsíc. Ale nyní začíná opět vyučování a mně nastává mnoho učiti se: studuji na učitele. Mám raději

toto zaměstnání než kupectví. A můj učitel tvrdí, že jsem zrozen pro jeho stav. Ale Hektor přejde si státi se elektrickým inženýrem. Tatínek, jenž vystavil obrazy Maorů na výstavě ve Sv. Ludvíku, obdržel tamtéž zlatou medaili. Je nyní velmi zaměstnán, než hodlá přes to již příští zimu slibu Vám danému dostáti. Mluvíme mnoho o Vás a dobré rodině Fričovic a neopomeneme zajisté ještě navštívití Vaše zajímavé museum. Matinka posílá Vám svou fotografii, již můj otec v Aucklandě, v zahradě našeho přítele zhotovil. Straka, již jsem si z Vídně přivezl, mluví nyní zase anglicky - svou milou vídeňštinu již zapomněla. Zbyla z párku, jež jsme sem importovali. Tatínek krmil je příliš masem: krmím pozůstalou nyní sám, aby nám nakonec též nepošla. Je ten náš tatí jak ti dobří lidé v Čechách, kteří nás vždy tak dlouho do jídla nutili, až jsme s Hektorem mořskou nemoc dostali. Nyní je zde krásné léto. Jablka, hrušky a švestky počínají uzrávat,

ale drozdí a kosi, jenž sem z Evropy přivezeni byli, rozmnožili se v posledních čtyřech letech tak přespříliš, že jsou všem sadařům pravou trýzní. Polozralé ovoce snědí a kdybychom je stále a stále nestříleli - celý sad by nám snědli. Otec by je rád trávil, ale máme mnoho drůbeže a lep ptáci tu také není na prodej. Vzpomínáme, že u Vás nyní panuje zima s množstvím sněhu a ledu. Ó jak rád bruslil bych, ale takou skvostnou zábavu si zde ve Woodville dopřati nelze. Dost nažvatlal jsem se.

Trvám s uctivým pozdravem Váš Zdeněk Lindauer.

(nezkráceno)

Pravděpodobně nejnovější zmínku o Bohumírovi Lindauerovi lze nalézt v přehledné studii Národopisné knihnice 9. s názvem Češi v cizině, uspořádané Stanislavem Broučkem. Vydal ji roku 1996 Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR v Pra-

ze. Poslední kapitola Austrálie a Oceánie s bohatými odkazy na literaturu se podrobně zabývá také Novým Zélandem a připomíná i B. Lindauera. Dále uvedme ještě jeden důležitý bibliografický údaj, který pro torzovitost dochovaných exemplářů Národních listů v knihovnách a pro dlouhodobé blokování tohoto titulu kvůli zrestaurování není po ruce (Národní listy z 15. května 1901, článek J. Kořenského U pohlavárů maorských).

Obrazy českého malíře na Novém Zélandě jsou nyní uchovány ve Wellingtonu, v Aucklandu a kromě toho přímo v bydlišti Bohumíra Lindauera na statku ve Woodville, v České republice je to v Náprstkově muzeu v Praze. Apelujeme na případné zájemce, kteří by věděli více o této málo známé a nedocenené osobnosti, aby nám podali zprávu.

Přípravila HELENA MIKULOVÁ



Tomáš Reichel: Ztracený ráj

A sníh je rolnička a zvonek

Je možné ještě dnes mluvit naprosto vážně, anebo to, co bylo možno takto kdysi vyslovovat, je už zprofanované a nesčetným opakováním vypotřebované a platí jediné ironie, hra, originalita? Otázka, s níž není možné se ve světě umění nestřetnout. A co básník, to odpověď, být nikoli explicitní, ale skrytý v poezii samé. Tomáš Reichel se jednoznačně řadí k těm, kteří si mluvit vážně troufají a nebojí se ani odkazů na tradici, ani vlastního patosu. Asi je věc subjektivního zhodnocení, do jaké míry se mu zdařilo stát se s tím „uvěřitelným“; v mých očích ale Reichel ve své úloze, jaksi stále těžší a těžší, obstál. Jeho Ztracený ráj je jednou z těch knížek, které mě (mimo jiné) přesvědčují, že je stále ještě možné být tradiční, bude-li za tím vším dost tvůrčí opravdo-

vosti - a tu v Reichlově poezii nacházím. I přes četné patetické a naivní pasáže nepůsobí trapně nebo směšně, je cítit, že jeho vážnost je jediná jeho vnitřní možnost, a nikoli z estetických důvodů zvolená stylizace. A budeme-li se chtít jeho volání rájů ztracených v prozaickém městě jen usmívat, neschopní se vcítit, nebude to chyba básníková.

Při knížce tak utlé se dost dobře nedá mluvit zrovna o „vrcholu“, ale přece tak nějak vidím oddíl osmi sonetů, nazvaný *Netečnost*. Poezie je už kratičký prozaický úvod, jakési „vysvětlení“, proč autor zvolil zrovna formu vázanou. A sonety, které následují, jsou jako by odlity z tohoto pocitu, působí mezi svými slovy, mohou zašumět a zahučet v hlavě, zrychlit tep. Většina otiskne zachycovaný okamžik silně do paměti. Těžko se mně přitom hledá verš k doložení a k ocitování, protože působivost Reichlových básní spočívá do značné míry v kontextu, v interakcích, v opakování. Ano, v tom „tichém plynutí a rytmickém ševlení, vzdálené ozvěně leša, parku, zahrady“. Ale aspoň kousek z *Letní*: „Lány se vzdouvají zlatými pyji, / komáři upíří upíjí z léta - / v pařátech dusna se tanec žní svíjí, / v hrdle máš prach, pot ti po zádech stéká. // Jablíčka aničky padají z větví, / spadnou i jakubky do kupky sena. / Chléb tvého pohlaví rázem je vedví - / držíš a vyješ jak toulavá žena.“

Skrze *Netečnost* pak vnímám vázané psané *Básně* a *Nostalgie* ve volném verši jako rozsáhlejší „předehry“. A jako by se v nich Reichel hledal, jako by básně v nich byly schůdky, po nichž stoupá k novému, v *Netečnosti* nalezenému tvaru. V *Básních* Reichel okouší vázané verše, které naplňuje příslušně starými obsahy; někdy je archaizace až příliš mnoho (a při čtení veršů jako „popudu náhlého zcela jsa poslušen“ horečně chvěje se v běhu z domu ven“ mě napadá, že sice není nejsnadnější psát v daktylech, ale působivější by bylo vyjádření jiné, přirozenější), jinde však jsou Reichlovy verše docela přijatelnou a příjemnou evokací starých básníků, k nimž se ostatně Reichel hlásí úvodními citáty z A. S. Puškina a P. Verlaine. A třeba jeho reminiscence na zmizelé mládí - „Vykopu slova ze zahrad, / kde ovoce jsem kradl/(...) // budu pokulhávat časem, / než chvíle zhasne“ - ve mně vyvolává zřetelnou vzpomínku na Hru-

bínův překlad právě Verlainových veršů - „cos udělal, ty, cos tu sám, / dny v pláči hasnou, / cos udělal, ty, cos tu sám, / s mladostí krásnou“ Ač - jistěže - nevím, jestli zrovna tak to básník zamýšlel. Básni v oddílu pro mě nejlepší (a jednou z nejlepších ve sbírce) je zimní-lovecká *A sníh je rolnička*, z níž však ocitovat zde část by znamenalo okrást ji o působivost danou tokem opakujících se motivů, refrénu.

V *Nostalgie* zaznívají civilnější tóny, je to několik krátkých básní, náčrtků venkovské krajiny, hospodářství, milostné touhy. Obojí, stará forma sonetu a „aktuální“, osobitý obsah, se pak spojuje v *Netečnosti* - pokud ovšem opravdu chceme o čtrnáctiveršových básních ještě hovořit jako o sonetu, znělce, jejíž vnitřní stavbu si současní jejich tvůrci přebudovávají podle svých tvůrčích intencí.

Tečkou na závěr, epilogem, je oddíl *Konec starých časů* s jedinou básní, prozaizovaným zápisem, pomalým filmem ze zamlženého, podzimního dne, který působí jako známá snu. Je o hledání ženy - hledání ráje - a jeho nenalezení, když v sadu jsou jen „holé stromy, mlha, / vlhká tráva, pod kterou je vidět hlína, / bezútěšnost, / stesk“; tichá a nedrásající melancholie, rozprostírající se nad celou sbírkou Tomáše Reichla.

VĚRA ROSÍ

Ztracený ráj Tomáše Reichela

Tomáš Reichel je autorem dvou básnických sbírek. V roce 1996 vyšla prvotina Před branou popela, v polovině podzimu minulého roku na ni navázal básnickou knihou Ztracený ráj. Rozdělil ji do čtyř oddílů: Básně, Nostalgie, Netečnost a Konec starých časů.

Návaznost a vzájemný vztah obou zmíněných sbírek jsou však dvojkolejné. Nejobsáhlejší a úvodní oddíl Ztraceného ráje s neutrálním názvem Básně je sestaven z juvenilních textů nezařazených do první knihy. Již z prvního čtení je zřejmé, že tato čísla zahrnuje přemíra literární inspirace. Nacházíme tu ozvuky antické mytologie, villonské balady, drásavou živelnost i cízelerskou rutinu renesanční či

klasicistní poezie, romantické motivy a ódická vzepětí, jež umenšují přítomný pocit rozpolcenosti, pochopitelný s příměsí dekadence i nezvalovky zpěvného poetizování. Tematický a motivický eklekticismus je podporován formalistním žonglérstvím blízkým zase především oddílům Clamor mortalis, Clamor lethalis Reichlovy prvotiny. Nelze říct, že vše, o čem tu hovoříme, je nezáměrné, a už vůbec nelze Básně vidět jako nezvládnuté a nahodilé texty. Jsou především projevem ohledávání poezie, nacházením, pokusy, které získávají pro básníka prostor v poezii budoucí. Třebaže názornost a tihnutí ke vzoru jsou vždy předzvěstí práce obdařené velkou dávkou milosti, působí takové texty s odstupem času utahaně, nudně, prázdně a marně.

Druhá část díla, s níž je nutné srovnávat, je svázána s centrálním oddílem první Reichlovy básnické sbírky. Ten se jmenoval Rozmary. Ve Ztraceném ráji mu odpovídají oddíly Nostalgie a Netečnost. Zde je povětšinou všechno jinak: konkrétní prožitek, konkrétní prostředí, detail zachycený jednou črtou, to vše uvozuje upřímné sdělení o svém vlastním životě. Sebereflexe je počátkem básnění v této knize a zároveň jeho vrcholem. Formální blouznění pak našlo své vyjádření ve strohém výrazu, hra s časomírou a versologické experimenty doznívají v enjambementu některých básní a nacházejí své místo ve volné básnické próze poslední básně Konec starých časů. Rozvolněnost a formální rozrůzněnost se nakonec transformovala i jinak, našla svou podobu záměrné koncentrovanosti v klasicke a ukázněné formě sonetu.

Významovým vrcholem celé sbírky je skutečně báseň s názvem Ztracený ráj a texty v jejím okolí - sonety oddílu Netečnost. Tyto texty jsou sugestivním vyjádřením nálady, jež vyřkla stesk po zmizelé realitě nedávných dnů. Pachuť z prchavosti a opuštěnosti, nepatřičný výhost ze známého světa, ze zahrad svého mládí. Zde začíná Reichlova poezie. Tedy ona byla poezii už v jeho Rozmarech, ale ty jsou minulostí. Deprese, stažení dechu a úzkost naplňují rámec jeho básnické tvorby, v němž zůstávají jen torza mnohých původně protežovaných motivů. Básník třídí a tříbí. Už ne to, co zůstalo z prvních pokusů, ale to, co zakládá na další básnickou knihu.

IGOR FIC

Z VERNISÁŽNÍKU PATRIKA ŠIMONA

Dominik Mareš pro svůj nový výtvarný projekt zvolil nejednoznačný významový rámec. Slova jako *Androgyne*, *androgynický* v sobě nesou poselství oboupohlavnosti. Individua takto obdařena jsou blízká *hermafroditům*, a přesto je v nich obsažen zcela konkrétní a lidsky uchopitelný půvab. Jsou totiž od pradávna vnímána jako květiny, neboť většina květů je oboupohlavní - mají tyčinky (*androceum*) a pestík (*gynoceum*). V každém člověku je obsaženo něco z jemnosti feminního světa a něco z agresivity světa maskulinního. Tento neustálý střet je patrný i z výstavy. Poslední obrazy Dominika Mareše vzbuzují neklid. Nesou v sobě napětí lidských vztahů. A umělec si nic neusnadňuje, je přítomen v každém znaku. Umění v jeho přednesu překrývá vývojové přesmyčky vlastní tvorby a nechává tak vyrůst odvážnou skladbu. Jde

o obnaženou emoci, která ostatně zůstává jediným platným gestem každého tvůrce.

Mareš do svého světa vrací příběh. Intimita dostává podobu genetického kódu. Umělecký boj o lidskou pravdu a sebevědomí zraňovaného člověka jsou vzrušující. Krása a démoničnost Marešových děl, tato „obojetnost“ si musí získat respekt a obdiv vnímavého diváka. Výstavu Dominika Mareše je možné vidět v Galerii bratří Čapků v Jugoslávské ulici do konce února.

Určitým překvapením je obrazový koncept malíře **Martína Kuriše**, nyní vystavený v Galerii Václava Špály na Národní třídě. Jako by svět snů a zároveň videoklipů v kontrastu k pracné malířské barvotiskovosti utvářel základní formální dimenze Kurišova talentu. Obrazy vnitřně ujednocené, tíhnoucí k američ-

ké realistické malbě padesátých let, prozrazují umělcovu náklonnost k ostré ironii. Kuriš dokumentuje především lidskou opuštěnost a bídnou povrchnost i naivitu vesnických chalanů, ale také nikam nepatřících přisprostých dívek. Kuriš přes svůj věk (je narozen v r. 1973) nemůže zapřít okouzlení malbou svého profesora Bedřicha Dlouhého, stejně jako nezastře opojení nad krajinou, kterou mu přiblížoval František Hodonský, a snad nejvíce je cítit vliv posledního z profesorů na Akademii - Antonína Střížka. Jedovaté barvy a magie znaků, které v rozměrné obrazové ploše rotují, jsou vystupňovány až do bezbřehé surreálnosti, a přitom tu slyšíme i nedělní malířský klid Henriho Rousseaua.

Všechno je to velmi umně přichystaná skrumáž kalkulující s divákovou odevzdaností vnímat alespoň tu realitu, která je prvoplá-

nově blízká a srozumitelná. Pak následuje další plán, který zavádí diváka do labyrintu mikropříběhů (např. zvířecí motivy či lehce naznačené erotické motivy - ostrá světelnost podtrhuje pozoruhodnou smyslnost). Až nebesky modré a žluté jsou kontrasty květinových občanů, kteří neustále komunikují s tím, kdo před obraz přijde. Vzbuzují zvláštní melancholii a soucit, ale mohou se dotknout i skrytých negativních segmentů v lidské psychice. Tento neskutečný svět bonmotů, narážek, všudypřítomné jemnosti, atakující lidské naivity a živočišnosti v sobě skrývá časovanou bombu. Stáváme se totiž svědky významného návratu velmi důležité realistické malby. Mladý umělec si jakoby nepozorovaně buduje svůj nezájemný svět a naplňuje ho brutalitou, ale i smutkem a skrytými vášněmi ukrytými v každém z nás.

Jaroslav Dewetter

Ponty

Pointa pro poslední moudrost

Mezi veselými zprávami o činnosti parlamentu bychom měli v bulvárním tisku možná nalézt i tuto informaci:

Včera v pozdním odpolední za peníz daňových poplatníků konána ve Valdštejnském paláci bujará oslava; její průběh překročil poslední zbytek tolerance, kterou by ještě bylo možné mezi znechucenou voličskou veřejností předpokládat. Z budovy zazníval ryk rocku a popu, zpěv, výkřiky - a výtržnosti vrcholily ve chvíli, kdy otevřenými okny Rytířského sálu začali z prvního patra vyskakovat ústavní činitelé, známí alkoholici, každý se svou opicí. Uvnitř paláce se současně rozpoutala nebyvalá vřava vyvolaná tím, že senátorské kluby se mezi sebou popraly a jeden proti druhému navzájem štvaly medvěda, propašovaného na půdu úřadu a odtud později i do nižších pater. Jeho řev naháněl hrůzu i kolemjdoucím.

Musím čtenáře zklamat, tato informace do bulváru neproniká, ba ani do Mladé fronty DNES, a to z prostého důvodu - v době, kdy došlo k vyličené události, bulváru v Čechách nebylo, alespoň ne na dnešní vynikající úrovni. A tak se vzpomenuť událost zachovala jen v paměti účastníků a předávána i mladším generacím stala se jedním z pírek na křídlech genia loci, který tu již staletí poletuje sály i chodbami jako respektovaný a nevyhubitelný mol. Sama příhoda je celkem nevinná, místní odbory tu kdysi na nějaký ten Den dětí uspořádaly radovánky z zorganizované vystoupení kapel, Slavíků, kouzelníků, ekvilibristů, akrobatů a také zvířátek a zvířat, zkrátka malý cirkus pro domo. Vše probíhalo v klidu a důstojně až do chvíle, kdy - snad Ivan Mládek, ještě při síle - tak vyděsil svým zpěvem partu opic, připravující se k vystoupení v přilehlém salonku, že se vrhly k otevřeným oknům a vyskákaly na náměstí. A jejich cvičitel, krotitel, kurátor, či co to bylo (kdysi samozřejmě začínající jako akrobat) hupsnul oknem za nimi a nějak je ukecal, aby se vrátily. Jenomže mezitím se v nastalém zmatku probudil dosud pokojně na chodbě dřímající medvěd a začal se dobývat do kanceláře, kde stále ještě pilně pracoval náměstek ministra. Z kanceláře ho vypudil a hnal ho po schodišti až na nádvoří, kde teprve zasáhl s opicemi se úspěšně vracějící, i když trochu otrěsený drezér. Od té doby měli drezéři a jejich chovanci zakázán vstup do budovy, podobné cirkusky proto byly provozovány v Laterně magice, neboť byla bez oken a bez náměstků. A málo chybělo, aby se ze sousední Valdštejnské hospody stal lokál **Na opicím skoku**.

Jenomže dávno předtím hrozilo jiné přejmenování; bezprostředně po válce se v paláci ujal vlády Václav Kopecký, velice rozporná postava tehdejšího veřejného života. Ošklivě se zkompromitoval v době politických procesů, do vládní funkce však kdysi nastupoval jako kamarád a kumpán meziválečné generace, zejména spisovatelů, básníků, divadelníků a filmařů, z nichž bez váhání vybíral sekční šéfy svého úřadu. Díky tomu se stal populární stejně jako jeho šéfové odborů, kteří dovedli velmi operativně vyřizovat složité, ba převratné problémy tehdejšího kulturního života i přátelským ovzduší kavárny, vináren a pajzlů, kam si pohodově nosili po kapsách i nezbytná kulatá razítka se lvem. Mezi nimi proslul Vítězslav Nezval.

V paláci ovšem ještě žila na hraběcím vejminku prastará hraběnka Valdštejnová a novopověšený ministr byl vlastně v postavení jejího nájemníka. Jako společensky protřelý člověk snažil se k ní chovat na odpovídající úrov-

ni, chodil jí občas navštěvovat a nosil jí kromě květin také kávu a doutníky, oběmu totiž holdovala, ale jedno ani druhé nebylo na trhu běžně k dostání. Pobesedoval s ní, poptal se na zdraví, ale konverzace se vždy stočila na dvě témata. Babka začala nadávat na společníci, která se tam o ni starala, a na komunisty. Kopecký to nevydržel a začal diskutovat. Paní hraběnko, nejste trochu nespravedlivá? Vždyť taky já jsem komunist. Nepochodil: Ale pane ministře, vy a komunist? Takovej slušnej člověk! Nedělejte si ze mě legraci. Nepřesvědčil ji, jenom rozesmál. A sám to pak všude dával k dobrému. Málo chybělo, aby se ze sousední Valdštejnské hospody stal lokál **U hraběcích kavalírů**.

Když se takový pevně alokovaný duch, jak by pláclí ekonomové, nebo tady-duch, čili duch in actu, jak by se vyjádřili filozofové, jednou pořádně zabydlí, začne si jakoby sám psát některé příběhy a přitahovat postavy, které se do nich hodí. Když se později ve funkcích ředitelů (dříve bohémských sekčních šéfů) sešli zahradníci, malíři pokojů a obchodní příruční, odpovídalo to zřejmě rolím, v kterých měli vystupovat. Na poradách se nejraději věnovali vzpomínkám na veselé zážitky v uniformách a ve štábech Lidových milic i na vážné problémy, s tím spojené. Jak to bylo politicky náročně zabavit před výjezdem na cvičení chlapům alkohol, aby se neožrali již v autobuse, co marného úsilí si vyžádalo přesvědčovat je, že nemohou při taktických přesunech krást v zahradách ovoce, jak obtížné bylo uhlídat průzkumné hlídky, aby nezmlizely někde v hospodě nebo nezabloudily v lese při hledání hub, neusnuly ve stodole a vůbec - ta odpovědnost dovést večer jednotku v plném počtu a ve zdraví domů, dokonce i z ostré střelby. Ovšem o nic lehčí to neměli s řízením úřadu, ale ze školení věděli, že řízení musí být vědecké, pozvali proto pár mláďenců z příslušného výzkumáku a zadali jim vypracování vědeckého modelu. Jenomže ti frajírci po sestavení časového snímku o využití pracovní doby (ověřeno využití pouhých 15 % kapacity) a přezkoumání kvalifikace řídicího kádru to vzdali a zadání označili za neřešitelné. Neměli totiž zkušenost starých praktiků z centrálních úřadů, kteří vědí své. Například, že pilný úředník je tady strašně drahý úředník, protože svou aktivitou ruší, zaměstnává a znervózňuje lidi dole. Ti se pak mstí a žádají větší mzdové fondy, další budovy a více lidí. To všechno stojí velké peníze, které nejsou, a vzdaluje to státní správu od ideálního stavu, který je v Saturninu shrnut Gustinovým lítostivým konstatováním, že od chvíle, kdy opustil státní službu, se pořádně nevyspal. Málo chybělo, aby se ze sousední Valdštejnské hospody stal lokál **U dřímajících ostrostřelců**.

Všechno se tedy řešilo pragmaticky a třídinným instinktem případ od případu. Jeden z případů nejslavnějších se týkal problémů vedoucího oddělení, dlouholetého pracovníka úřadu, který se časem dostal do jisté psychické labilit, projevující se například přesvědčením, že černé brýle ho činí neviditelným. Podřízeným odmítal přidělovat práci, protože proti němu intrikují a kradou mu spisy, z téhož důvodu jim zakazoval spolupracovat a vůbec mluvit s lidmi z jiných oddělení; o náklonnost kolegyně, která si ho nechtěla vzít, usiloval s pistolí v ruce. Zároveň psal na vnitro i na nejvyšší stranické orgány stížnosti, v nichž se dožíval přešetření, proč ho sledují a odposlouchávají agenti KGB i CIA, s nimiž se dokonce musel poprat ve svém oblíbeném bufáci Na špejchaře. Městský psychiater předběžně určil diagnózu a doporučil ústavní vyšetření, kterému se však pracovník odmítl podrobit s pro-

hlášením, že jde o politickou provokaci proti Lidovým milicím, jejichž obvodního štábu byl členem.

Řešení se hledalo až na úrovni ministrů, taková pozornost byla tehdy věnována péči o pracující. Ministr kultury se obrátil na ministra vnitra, ale neuspěl, ten prý nemá v pracovní náplni chytat bláznů, na to jsou doktoři. Jenomže ministr zdravotnictví se pěkně naštván ohradil, že za ozbrojeným bláznem nikoho poslat nemůže, loni že takhle zařvali dva psychiatři, ať vnitro své bláznů napřed odzbrojí, jsou to jeho lidi. Ministr kultury se snažil kompetenční spor rozřešit na přátelské schůzce s kolegy, ale byli neoblomní, takže černý Petr nakonec zůstal v jeho ruce. Veden duchem úřadu zrušil oddělení, aby nemusel odvolat vedoucího, zvýšil mu plat a jmenoval ho jakýmsi samopradcem (měl radit sám sobě); židli mu přidělil v jedné odlehle a těžko přístupné kanceláři, kde, pokud neumřel, sedí dodnes a radí svému vyšínutému, rozdvojenému vědomí. Vidět ho nemůžete, stále nosí černé brýle, a je proto neviditelný. Málo chybělo, aby se ze sousední Valdštejnské hospody stal lokál **U neviditelných bláznů**.

Kde jsou všichni ti chytráci? Voda je odnesla, kde je ta voda, volí ji vypili, kde jsou ti volí, páni se snědli, kde jsou ti páni, na hřbitově zakopáni. Chod času je neúprosný, zdánlivě mechanický, strojově přesný. Ve skutečnosti je to všechno trochu jinak, stačí dosadit kouzelné „jakoby“ (als ob) a jako by se měnil vektorový ukazatel času a jako by se čas stahoval a rozpínal do nerovnoměrných kvant, zhušťoval se a řídil jako napětí dramatu nebo tempo hudební skladby. Někdy udělají zahradníka ředitelem, někdy kozla zahradníkem, někdy posadí profesora na ministerské křeslo, jindy zase udělají ministra profesorem. Vůbec to není jedno, v tom druhém případě na to léta dopláceli studenti na teorii kultury.

Ale i zkušenému ministrovi dokázal pěkně zahustit čas patřičný pruhas ve funkci ekonomického náměstka. Pod křídly palácového génia se pak dály věci! Dramatem se stávala i běžná inventura. Ve chvíli, kdy inventarizační komise zjistila, že z budovy zmizelo za pár milionů zařízení, zejména koberce, starožitný nábytek, obrazy a jiné umělecké předměty, vložil se do věci plnou vahou svého temperamentu náměstek a spustil nevidaný tanec. Přivolaní vlčáci (VLK) a kriminálka začali prověřovat kdekoho a kdeco. Nakonec zjistili, že inventarizační komise nedopatřením při inventuře prostě vynechala jedno patro paláce. A celé ministerstvo bylo za blbce. Ministr musel náměstkovi strašně vynadat, snad ho i ztloukl holí, protože ten se pak zavřel ve své kanceláři s ředitelem vnitřní správy a bylo slyšet jen známý řev a okna řinčela jak při zemětřesení. Když se ředitel objevil ve dveřích, měl ve tváři pověstnou

zdravou lesní barvu, zcela utržený límeček od saka a sanitka ho odvezla s infarktem. Jedna z pracovnic, provádějících inventuru, po krátkém jednání u náměstka potratila. Náměstek byl vládou kvůli tomu již dva roky poté promptně odvolán k lítosti řadového osazenstva, neboť ten otevřel, jak fáma praví, hrával v mládí hokej a byl v podstatě fér chlap. Sousední Valdštejnská hospoda prý měla být po něm přejmenována na lokál **U nevmáchané huby**.

Pod vliv a ochranu zde alokovaného ducha, pod jeho aktualizovanou tady-křídla se, jak vidno, od dob generalissimových vešla již přemnohá hrabata a hraběnky, opice, medvědi, kavalíři, ostrostřelci, blázní i nevmáchané huby. Jako zatím poslední se do paláce uchýlil **Senát**, lid ministerský vystěhovali, prosím, do sirotčince, ale to nevádí, **lid český** se sem nikdy necpal a jeho génus nesedí za komínem Valdštejnského paláce. Jeho génus nahlíží věci z trochu větší výšky, a proto není trudnomyslný, snaží se dokonce vyhovět veselými historkami a nestrašit senátorstvo. Rok 2000 otevírá nových tisíc let starých nadějí. Ovšem: Ohlédneme se za dějinami, a je to velká komedie, ohlédneme se za vlastním životem, a je to trochu jinak - komedie jarryovsky nezletilá a vlastně krutá. Tak to dávno cítím, protože vím, že právě tak to je.

Při takových k pláči koncích / na začátku možná stál / jeden z nezvedených synů krále Ubu / jeho mozek z ovčích střívok / protěží hovnaplná / na úpatí snu / na břehu bezbřeží / vyskladnil / hovníšně pouček // Zbytečná všechna ta následná / vzpínání křik a překřičení / odpor záporu / kylice básní sežrány / ohlušena do němoty / za zvuků marše / tahle generace abstinuje z donucení / hloubila pracně studny nečinnosti / a pila jejich vodu z řádu stok / Alcools zneuctěny prohibici.

Před námi se otevírá nová tisíciletá říše. *Jiný / z nezvedených synů / divnej patron čísi / daleko či blízko / špulí teď jiné huby / a na ně zapíská // Proto / za odlivu / vyvržení na bezbřeží / kde už jsme dávno byli / složíme své kosti / mezi výkaly a sny / jež vyplavilo jedno z marných století // A nikdo se neohlédne / a nikdo se neozve / jako my jsme byli / i tamti po nás / budou hluší dozadu.*

Co s tím? Zde odkážu na údajně poslední vtip Jana Wericha na beznadějně smrtelném loži. Sestřička přichází s profesionálním úsměvem, dnes si, pane Werich, uděláme malej výtěr. Sestřičko, neměli bysme se na to už vytrat?

Nevim, jak vy, ale já, počínaje zimmím slunovratem, začnu počítat čas od Velkého třesku. Naděje to nijak nepřidá, alespoň však v tom měřítku zmizí nechtuté detaily minula a sporné detaily budoucnosti. Máte-li jiný nápad, důkladně si rozmyslete, jestli to není blbost, těch už tady bylo!

Biologicko-společenské POKLESKY

Stanislav Komárek

Folie à deux

Tímto souslovím (bláznění ve dvou) označovala klasická francouzská psychiatrie pozoruhodný stav, kdy se daří nějaké psychicky těžce narušené osobě přenášet své bludy na někoho dalšího (většinou na partnera, dítě, rodiče či osobu jinak blízkou), byť by tento člověk byl klinicky zdravý. Sama blízká meziosobní vazba už k tomuto zprostředkování stačí - dvě (či tři i více) blízké osoby tvoří v psychologickém slova smyslu jeden celek, jakýsi dipól. Teprve zjištění, že dvě či více osob mohou, ať už ve smyslu stejnosti, nebo komplementarity, tvořit jeden celek, vnáší do světa, původně chápaného jako rozparcelovaný na jednotlivé osoby, zcela nové vhledy. Tento poznatek by vnášel také světlo na problém mimetických jevů v živé přírodě, byť ne ve stylu novověké vědy. Dva druhy (či více druhů), spojené nějakou obdobnou vazbou (novo-

věká věda samozřejmě o duších nemluví, ale vzpomeňme na středověkou sentenci „anima est forma corporis“), by byly obdobným způsobem propojené a jeden z nich by mohl (či musel?) růst do podoby druhého. Ne náhodou jsou mimetické podoby výrazně častější u druhů žijících na téže biotopu (ač nechybějí ani u druhů geograficky velice vzdálených, ale tyto podobnosti, které nemohou být způsobeny selekcí, má dnešní biologie za náhodné) a též mezi hostitelem a parazitem či predátorem a kořistí (v obou směrech).

Tato „psychická parabolioza“, zatím povšimnutá jen u lidí, je pravděpodobně fenomen v živém světě dosti častý a představuje speciální výsek široce koncipovaného archaického pojmu afinity. Mimetické jevy v přírodě by tak bylo možno interpretovat dalším, alternativním způsobem, odlišným jak od přímé příbuznosti i v descendentním slova smyslu, tak od podobnosti způsobené selekcí, ať už predátory, či něčím jiným.

Život kolem nás
(malá řada)

citace z dobových recenzí

7. svazek

Juraj Špitzer:
Patřím k vám
(1964)

Složité zápas o poznání dějinné pravdy a subjektivní účasti v něm tvoří pozadí a rámec novely Juraje Špitzera *Patřím k vám* (...). Mnohé z toho, co se dnes řeší ve stranických dokumentech, studii historiků a statích publicistů o povstání, objevuje se zde v kaleidoskopu postav a v soustředěných proudech dějů. Špitzer, jeden z přímých účastníků událostí od jejich začátku až do tragických konců, vyrovnává tak svůj vlastní účet a současně hledá obecnější odpověď na otázku, proč lidé v určitých situacích myslí a jednají tak, že sebe i jiné morálně anebo fyzicky ničí. (...) Z postav a jejich akcí skládá se detail po detailu celkový obrys knihy. Je v ní něco baladického, něco z ticha slovenských hor. A především je v ní naléhavé vědomí odpovědnosti za zmařené hodnoty a obětované životy, poznání, že sice každý sám v sobě nese předznamenání vlastního osudu, že však je v moci a v silách lidského společenství toto předznamenání změnit.

Karel Kostroun: *Balada o povstání. Rudé právo*, 24. 7. 1964, s. 3.

Pozoruhodnou prózou, která si staví otázku po smyslu boje ve Slovenském národním povstání i po smyslu těžkých let období kultu osobnosti, v nichž byli mnozí přední bojovníci Povstání pronásledováni, je Juraj Špitzer *Patřím k vám*. (...) Juraj Špitzer spojuje umělecké vytváření obrazu s filosofickou úvahou a vytváří tak neobyčejně účinně jakýsi dialog vlastního díla s dobou. (...) Špitzerova kniha v uměleckém obraze několika lidí, které čas neušetřil žádného utrpení, ukazuje nezničitelnost pravého lidství a skutečné hodnoty komunistů. Zvláštnost uměleckých prostředků, promyšlená kompozice a myšlenková náročnost této novely zařazuje knihu *Patřím k vám* k předním pracím naší protifašistické prózy.

Břetislav Truhlář: *Z nových próz o SNP a válce. Práce*, 27. 9. 1964, s. 5.

8. svazek

Bohumil Hrabal:
Taneční hodiny
pro starší a pokročilé
(1964, 2. vydání 1964,
3. vydání 1965)

To zajikavé vyprávění působí dojmem bezprostředního záznamu. Podobně už svět viděl a zachycoval Jaroslav Hašek, Jaromír John a konec konců i František Rachlík ve svém rozmarném čtení o tuláckém panu Randákově. (...) Hrabalovy prózy jsou zrcadlem, obráceným do koutů, kterým se světlo literárního reflektoru obvykle cudně vyhýbá. (...) Hrabal nechce stavět modly a konstruovat ideály. O to víc však mají jeho „nepříkladní“, přitom však hluboce lidské hrdinové pozoruhodný talent žít. Objevujeme s nimi složitost i radost života, který přijímají s dětskou prostotou jako veliký dar a který se snaží po svém způsobu rozmnožit. A to není právě málo.

Pavel Grym: *Vypravěč okouzlený životem. Lidová demokracie*, 30. 8. 1964, s. 5.

Hrabal přišel do literatury se svou originální metodou a stačil si už i vyzkoušet obě

její protichůdné krajnosti. Ukázalo se mu, že svár syžetu s hovorovým rozpravčeským žilem se v jeho případě dá držet v rovnováze, jejímž výsledkem mohou však být jen povídkové figurky, živé, hřejivé, lidské, ale docela ještě nevyloplé ze skořápky barvitě žánrovosti, a když jde o něco víc, o složitější příběh nebo náročnější postavu, rovnováha se bortí a plně se osamostatňuje to, co udělalo Hrabala Hrabalem - jeho pábitelství. Jednou - v *Bambinech di Praga* - negativně, podruhé, v *Tanečních hodinách*, kladně.

Vladimír Dostál: *Dosah a hranice pábitelství. Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 41, s. 13.

Technika konfrontací a drastických kontrastů je na první pohled zřejmá a autorovy vlastní výroky potvrzují, že je zcela vědomě zvolena a rozvíjena; přitom galerie jeho postav je velice nekontrastní, jsou to všechno lidé z jednoho těsta a žádné konflikty ve vlastním slova smyslu mezi nimi nevznikají. Nejsou to tedy oni, kdož jsou konfrontováni. Naopak se ocitají ve všech situacích společně; nebo přesněji řečeno: všichni se tu podílejí na jedné „velké“, společné situaci.

Josef Vohryzek: *Hrabalovo pábení. Literární noviny* 13, 1964, č. 38, s. 4.

Je tu Hrabal. Rukopis, jaký se objeví nečekaně jako úder a proti němuž jsou si všechny ostatní najednou velice nepříjemně podobny. (...) Hrabal vyvrací některé zakoušené pověry o úlohách detailu, faktu, stylizace atd. v celkové stavbě díla. Byla v literatuře až do absurdnosti dovedena jinak naprosto potřebná snaha osmyslit, ospravedlnit každou sebemenší stavební jednotku v díle. A tak máme spoustu knížek, kde je pátá kapitola kvůli deváté, devátá kvůli páté, detaily kvůli celkům a opačně, erotika kvůli ideologii, ideologie kvůli erotice, každý jev není sám sebou, ale hlubokým zdůvodněním jiného a ten zase dalšího - což by vůbec nevádilo, jen kdyby z toho člověk na první pohled neviděl, jak je to vykoumané.

Jan Lopatka: *Tolik knih o životě. Tvář* 2, 1965, č. 1, s. 11-15.

Taneční hodiny jsou nejen novátorské naplnění tradice, ale i polemika, básnická pře, a to s nikým menším než s Karlem Čapkem. Nad Hrabalovým ševcem-vypravěčem si vzpomene na Čapkovu ševce-filosofa, meditujícího (jakoby náhodou také před slečnou) o fantazii a o tom, že lidé jsou „tak beznadějně uzavřeni v té hloupé a malé náhodě svého životního příběhu“ a že „z toho všeho, co mohli být, prožívají jen ten jeden ždíbánek, jen to, co náhodou jsou...“ Hrabalovi „pábitelé“, a nejvíce snad právě švec-vypravěč z *Tanečních hodin*, jsou lidé, kteří nejsou „beznadějně uzavřeni“ v jednom životním příběhu, neprožívají ze všech možností „jen ten jeden ždíbánek“, ale tak, jak u Čapka snad jen básník, prožívají i všechny životy ostatní, vždy hotoví začínat znovu a jinde, Čapkův švec je z lidí, kteří o životě uvažují a mnoho vědí. Hrabalův švec je z těch, co mnoho vědí, mnoho fantazírují a přitom jednají. Hrabalův švec je básník.

Milan Blahynka: *Jedním dechem. Rudé právo*, 8. 12. 1964, s. 5.

Hrabalův vypravěč vede řeči humorné a často řeči moudré a jeho paradoxní, někdy velmi volně spojené myšlenky a příběhy je velmi přibližně moderní poezii. Myslím si však, že některé povídky z *Pábitelů*, z jeho předchozí knížky, měly humor náročnější, že *Taneční hodiny* stojí v řadě, nikoliv na čele Hrabalovy tvorby.

ka (=Jiří Čutka): *Taneční hodiny Hrabala. Večerní Praha*, 24. 9. 1964, s. 3.

Na tuto povídku - větu bez konce a počátku, jakoby vytrženou z proudění života a rozkoše vyprávěného, sotva lze klást měřítka, jimiž jsme uvikli poměřovat díla nikoli takto vybočující a náročná. Hrabalovi je vše nové. V této věčné nevědění, tak hluboce spočívající v pochopení „obyčejnosti“, nalezneme zážrak dění i nejobyčejnějšího života. Stačí se přece jen ohlédnout kolem sebe, abychom poznali, kolik pravdy Hrabal vyslovil za nás.

Oldřich Rafaj: *Perličky v prózách Bohumila Hrabala. Červený květ* 10, 1965, č. 7, s. 222-223.

Přípravit
MICHAL BAUER

Časo-piso...
piso-piso-piso
Jakuba ŠofaraHlavní chod:
Kritická příloha
Revolver revue 15

Kdykoliv vyjde nová **Kritická příloha**, mezi námi, co do toho nemají moc co mluvit, zvaná „klinická příhoda“ (ale teď je to opravdu myšleno v dobrém), zalezu si do vany, chápavou levou nohou reguluji přítok teplé vody a hltám. Po pionýrském nadšení, kdy byla „Kritická“ kritická na 100 %, začíná se místy trhat masiv kritiky jako „zvláštní formy odhalování a překonávání chyb“ a do údolí se pomalu (ale jistě) plazí šterkové had kritiky jako kritéria, „sudi-dla“. Někdo by podotkl, že není co tisknout, ale není tu více Kosků Antonínů...

Patnáctá KP přináší na 160 stranách (včetně reklam) opět kvalitně odredigovaný text, spoře graficky zpracovaný, bez zbytečných vymyšleností, doplněný občas fotografii (pokud jsou na místě), rozdělený do 5 oddílů: *Výtvarné umění, Literatura, Divadlo - Film - Televize, Společnost - Tisk a Ohlasy*. Než se zaměřím na jeden článek z *Literatury* (dovolím si tu marnivost nevyočítávat kompletní soupisku nasazených textů), něco málo k oddílu prvnímu. Kdyby převládla český. K. Gott, četl občas kulturní časopisy, v tomto případě KP, zjistil by možná ke svému údivu, že Z. Lukeš, onen svatokrádezník a heretik, který si ho dovolil tak nepěkně nazvat, se problematikou české účasti na Světové výstavě zabývá obecněji a že mu jde o daleko prostší a podstatnější věci než to, zda Karel ano, nebo Karel ne (viz stať *Od Bruselu k Hannoveru*). J. Zemina vzpomíná na malíře S. Podhrázského, mimochodem jednoho z těch, kteří restaurovali renesanční sgrafita litomyšlského zámku (tato „práce“ se dnes už stala jakousi samostatnou kapitolou nejen dějin českého výtvarného umění, ale i literatury). B. Blažek ukazuje na případu výstavy *Signum design*, jak se výsledky práce některých designérů stávají objekty, kterým sloužíme, a jak ztrácí schopnost samy sloužit (stůl jako symbol prestiže, kterému chybí „stolovitost“, chybí mu funkce, které nám zatím ještě obecný stůl vymezují). Všechny tři stať uvádím jako příklad pro mě tvzení v předchozím odstavec.

Skoro desetinu čísla zabírá písemná podoba přednášky Roberta Krumphanzla *Souvislosti - revue pro křesťanství a kulturu*, kterou autor přednesl v rámci cyklu Společnosti F. X. Šaldy (*Podoby a problémy literárních časopisů*). Petitem je na závěr uvedeno, že proslovená podoba byla mírně krácena (nevím, nebyl jsem tehdy přítomen, ale např. podobná přednáška J. Homoláče o KP se v písemné podobě, myslím si, poměrně dost lišila). Očekával bych, že Krumphanzl někde zmíní svoji roli v boji o směřování Souvislosti (sledovaný úsek 1996-1998 je příliš „čerstvý“ na to, aby na něm neupěl tak či onak jeho otisk). Že to všichni vědí, že byl více než rok v Souvislostech? Jen zdali to ví on sám! Kritický výkon je tím místy zákonitě spojen s kopáním si do vlastní zádi. Krumphanzl komentuje svoji kritickou práci způsobem, kterému nějak nerozumím: *Pokusím se formulovat a citacemi doložit to, k čemu jsem dospěl při soustavném čtení. Nevycházím z nějakých svých pocitů a dojmů, ale z toho, co se objevuje v textech dotčených v Souvislostech*. (To mi dost připomíná scénu z Cimrmana, když vizionář Hlavsa říká uhlobaronovi Ptáčkovovi: *Vidím jen výjevy!*)

Dezerty

Kulturní magazín UNI vydává sdružení pro podporu kulturních aktivit UNIJAZZ

a je to důstojný pokračovatel (aspoň co se týče zajímavých informací) aktivit bývalé Jazzové sekce. Ústřední téma desítky - *Causa potkan*. Bez tohoto „erbovního“ symbolu by literatura i hudba ztratily část své „základny“ (např. Grass, Zaniewski nebo The Strangers). Napsal P. Zvoníček, úvodní moto od prof. Dlážky: *Každý má svého potkana; někteří z nás jich mají více*. Není to absurdně zdeformovaný slavný citát Orwella? Jenže zde tušíme daleko více neznámých. Pokračuje seriál (výtečný) Z. Justoně: *Rasa, dějiny, kultura (Svět předků)*.

V jedenáctce je ukázka z připravované knihy V. Kouřila *Jazzová sekce v čase a nečase* (vydává Torst) a dvojrozhovor R. Kopáče *Píseň mládí II.* o nejmladší české poezii a próze. Na jedné straně „starý-mladý vlčák“ Jáchym Topol: *Řeknu to obecněji: stát, který nedává peníze na kulturu, je demontní*. Na straně druhé M. Balaščík, boss Hosta, mě pokládá na lopatky, když se snaží vysvětlit moravský genius loci: *V Brně a na Moravě vůbec se žije básnický, Praha žije v metatextu*. To su z toho jelen, válim se na tatami z té pražské metastáze (nevím, proč má Morava pořad odnášet špilberské mindáky!).

Dvanáctka je nejnabitější: *Jen živá hudba se hýbe* Jiřího Plocka je stať o lidové hudbě (líbí se mi přirovnání, že je to „nutkavé nespekulativní vyjádření pocitu“), R. Kopáč připravil velkou inventuru méně známějších literárních časopisů: *Psího vína, Aluze, Trafalgaru, Welusu, Sojek v hlavě, Jihovýchodní pošty a nové prvogigové posily - Neonu*. Šestá část Justonova seriálu je o lidské řeči. Nicméně - proč si UNI nenechám doma v knihovně? Ten nešťastný formát, ten se mně nikam nevejde. Forma porazila obsah - v tomto případě.

Ve dvojčísle **ANALOGONU** (26-27) - *Realita a iluze* - potěší článek Martina Stejskala: *Logika šera a páteř tmy* (o realitě a iluzi, o politické retuši a příbuzných jevech) a ukázka ze studie Vratislava Effenbergera - *Opravdovost her* (studentské bouře v Paříži 1968), doplněná „mluvou pařížských dětí“ (mělo by letos vyjít v Torstu). Třeba: *Dějte si pozor na uši, mají zdi!* (Něco podobného, v daleko menší míře, vyšlo kdysi v Hostu do domu.) Co je, dle mého, na kropenatou kartu s červenou varovnou stužkou - pokusy Františka „Mrdat“ Dryje o nandání to šosáckým maloměstákům, bruselským a pentagoňáckým jestřábům, textem: *Zlato, pojď NATO* (proč to ten odvážný chlapík ryziho charakteru nezkusí v šoubyznysu - tam jistě ještě mají rezervy!). Jediné, co mně v tomto Analogonu chybělo, byly verše svého soupevníka z mládí: *Iluze o lúze, co tvoří dějiny, Kriste a Lenine, byli jste jediní...*

K.U.L.T (leden 2000), informační bulletin ROXY, upozornil na pořad o ruském básníkovi, pařížském módním návrháři i prozaikovi, narkomanovi a sebevrahovi Juriji Pavlovičovi Odarčenkovi. Úplná optimistická sonáta: *Radostně se hořík dívá: / havran na větví, / pod ním ve vzduchu se kývá / kdosi na větví*.

Noviny Slezské univerzity (prosinec 1999) informovaly o tom, že knihovna FPF SU získala soubor polonistik a bohemik překladatele Ericha Sojky (zemř. 1997).

Nové knihy (4) uvedly dvoustranu „Knihkupectví a antikvariáty“ a autoři J. Lacman a P. Fírbach mě k mému údivu přesvědčili, že se ještě dá psát čtyřte a zároveň humorně. Já se opravdu smál...

A jako bonbónek - **SPY** (4/2000) přináší informace o tom, jaká „slovíčka“ mužské celebrity loví „baby“. Zatímco Sagvan Tofi (víte ještě, kdo to je?) prý romanticky říká: *Budu tvůj kamarád do deště!*, Daniel Hůlka útočí surrealisticky: *Na zahradě mi rostou borůvky velký jako kulečnickový koule*. Pak že je literatura vyčerpaná...

Věra Ros1

ODJEZD

Jdeme nějakou lesní čtvrtí
z kouřící hospody u Lyžaře
(město pod námi se večerně vrtí,
smrky jsou jako nervózní strážce),

okolo lesnovského krematoria
k nádraží. Rakev se mnou jak sopel sklouzne
po studených kolejkách. Víš - i já
umřu ve městě, které je dost hrozné -

ač není okresní. Ty nerozhodné, mrazivé bomby hvězd!
Sníh na poli zčernal. Z vytištěné stopy
si hřeben větru četl - nezbyde na pověst,

jak jsem se tu stihla opít.
Úsměv si pod Petrovem setřu rukama.
Čoud. Cizost ve vestibulu. Spálená pekárna.

Z TRAMVAJE

Z tramvaje: holka o červené berle. Anno Domini
nevím kterého - není však vůbec nevinný -

Jela jsem kolem Městských lázní
za jinou, která se taky nevyblázní,

možnostku však má v dřevěné dětské ohradě.
Snack bar a herna na Staré Osadě
mně připomněly láhve od červeného vína,
u nichž se neslízala potivě slaná vína,

teď mluvím o sobě. Kovové slunce oslepovalo skrze
mraky
a já jsem použila jazyka už jen jak těžké páky
v zaklínění s osudem.

Jak uhláky po zimě ve mně prázdno vytrvává,
na výplň jsem nebyla ta pravá -
Jen skrze sliny si vše odbudem.

Gabriele Křepelkové

18. 2. 1999

(Opava 20. 2. 1999, „Kartáč“, 04.30)

Tou teplejší stranou nože
hladiš líc chleba.
„Bolest je očkování, jednou se vstřebá,“
rez dřevě strup rzi, klouže

drhavě po tváři. „Dlouho nebyla válka,“
škrť o uši tvůj malý syn.
Kočka si ocasem otevřela plyn,
vyšlehlo ve mně. A pára to zkusila přelkat,

uhasit v bylinkovém čaji.
Třela jsi rány v chlebovém obličejí,
zatímco dole zvonilo štěstí,

pletlo si domy, hladilo pěsti.
„Roky jsou prášky - myslím ty prací,
hrubnem.“ Skvrna za skvrnou se do prázdna ztrácí.

(30.-31. 3. 1999)

Prý *zoufalství* Tak podivně zapomenout na *některá slova*
V úsměvech předem rozřezaných knih
Na ohnuté kmeny Ohnuté v chronické nepřízni
vnitřního počasí Na burze paměti si devalvovat

vteřiny blízko k půlnoci - čím víc jsou *poslední* -
Noc si míchá kávu lžičkou větru
Cukerín hvězd Lógr v nečekaném retru
Kofein *některých slov* a pak se rozední

A jsou také knihy které po otevření
trhají oči úsečnými řádky
Sny které *vždycky* navracejí zpátky -

A tuhle vteřinu už taky nikde nerozměním
Dobíhám tramvaj Pilulky hvězd půlí bílý nehet
úplňku Po pustém refýži dobíhám sebe

PIVNICE U DVOŘÁKŮ

(28. 8. 1999)

Servírka na propitých, kostěných nohách,
květy očí natočené už jinam,
v zlatých pantoflích, těžkých jak touha strohá -
Nikdy nevybuchlá, zastaralá mina.

Někdo na sekyru chodí už z mámy.
Jak díra pro štěstí zde civí okno do ulic
a iluzí volnosti ještě srpnově mámí,
slunce hasne, nenápadně zívajíc

na repríze vadnutí. Zatemňováno.
A co zde: ve směšném vymezení
strouhou marných snah změnit

pohádku na zlatou vížku skutečnosti?
Doutnat a křičet k obloze svoje ano,
plnými střevy v prázdnotě se postít!

Dva odjinud

Josip Osti

Narcis z Krasu

Narcis z Krasu. Syn slunce. Syn Narcise,
Narcisova syna. Také sám slunce.
Ten, který hleděl na tváře lidí,
zvířat, předmětů... Na tváře světa. Na moře
trávy. Na loď oblaku na vlnách pahorků
Krasu. Na tajemný úsměv ženy.
Na slzu v oku. Na ruku, která sáhla
po noži... Ten, který na sebe hleděl v zrcadle.
Oslepen září vlastního, slunečního
světla, nikdy neviděl svou
pravou, i za dne zamračenou
tvář. Tvář, kterou jiní,
když naň hleděli a zhlíželi se v něm,
viděli.

Po rozhovoru s duší aneb II. září roku 1989 v Lipici,
v době, kdy lipicánům, ve snách, rostla křídla

Utekla jsi do noci. Za sebou jsi rozsypala
hvězdy, abys dokázala vrátit se z té černé
tmy. Ale není návratu. Neviditelný pták
hvězdy za tebou sezobal. Pořád ještě
bloudíš po tmavém lese mých veršů.

Věčnost okamžiku

Tak jako mléko, když se vařilo
v hrnci na plotně, pokaždé, v
okamžiku maminčiny sebemenší nepozornosti,
překypělo, tak v okamžiku,

sotva jsem se obrátil za tebou,
přes plot zahrady překypěla koruna
právě rozkvetlého bezu.

Černá borovice v bezhvězdné noci

Tma ve mně se nemohla vzepřít tvé
přitažlivosti, ty mé stejně daleké a stejně
blízké bystrooké světlo. I přes zákaz
a pohružku, že spolu s tebou zmizí sám
ohlášený smysl nesmyslného života,
jsem se otočil. Zmizelas, nežli se
naše pohledy mohly naposledy setkat.
I nadále budu tápat za tebou stejně
černou tmou v sobě a kolem sebe. Dokud
tě nenajdu. Dokud
se nenajdu.

Tebe, mrtvý básníku, a i sebe se ptám

Máš v srdci, básníku, hlubokou ránu?
Slavíka v ráně?

Byli jsme očitými svědky nádherného a zároveň
otřesného posledního tance prvního suchého
lipového listu ve vánku podzimního větru

S. Kosovelovi

Na odpolední procházce po mírně
zvlněných lipických lukách jsme
spatřili list, který se oddělil od ještě
zelené srdcovité koruny lípy a opět se,
překvapivě, k ní navracel.
Tento list, žlutý, po okrajích temnější,
hnědý, u řapíku matně zelený, padal
a zase se zvedal, vznášel se
kousíček od koruny, obracel se z líce

Dva odjinud. První z Bosny a Hercegoviny, druhý z rakouských Korutan. Josip Osti (1945), básník a kritik, se uprostřed války ve své vlasti odstěhoval z rodného Sarajeva do slovinské Lublaně. Tady začal ve zvláštní edici vydávat drobnější díla svých krajanů a psal jak verše, tak kritiku. Jeho poezii byla r. 1994 udělena mezinárodní cena Vilenica a jeho třináctá básnická sbírka získala r. 1999 domácí slovinskou Veroničinu cenu. Jmenuje se Narcis z Krasu a její zvláštností je, že ji autor napsal už ve slovinštině. Z ní je vybráno našich několik ukázek. - Andrej Kokot (1936) je básník, novinář a překladatel a má za sebou trpké zkušenosti neúnavného bojovníka za politická a sociální práva korutanských Slovinců. Tyto zkušenosti se nemohly neodrazit v jeho básnické tvorbě. Výmluvné jsou už samy názvy jeho sbírek: Země mlčí, Hodina svědomí, A někde zpívají písně. Kámen mlčení atd. Básně zde uváděné pocházejí z různých období autorova tvůrčího vývoje.

FB

na rub a přitom se zlatavě třpytil.
Spěšně padal k zemi, potom se
najeďnou vznášel k obloze. Jako
by ho přitahovaly dva stejně silné
magnety. Vypadal rozpustile a panicky.
V jeho vířivém tanci bylo
poddávání i vzdor, hrůza posledních
životních záchvěvů a radost vzdorování
smrti. Neustále se chvěl, jako by jím
třásla horečka nebo neslyšný chichot.
Najeďnou, na kratičkou chvíli, šikmý
sluneční paprsek osvětlil tenkou nitku pavučiny,
která ho spojovala s korunou lípy. Ještě
několik nanebevzetí a dozeměvzetí,
a nitka se přetrhla a zvadlý list,
jako zlatá loďka, unášen neviditelným proudem
vzduchu, se spirálovitě a zvolna
snesl na trávu, na kterou padal
těžký stín. Pokračovali jsme v procházce
mlčky a ještě pevněji jsme se drželi za ruce.
Večer jsem se bez úspěchu pokoušel popsat,
co jsme viděli. V sešitku je dosud stopa
po vytržených listech a jen pár vypsanych
slov, která jsou také přeškrtnána: Lípa.
Lipica. Lipicán. Všichni a všechno v jednom
kole. Danse macabre.

Nenapsaná báseň

Zdála se mi báseň: krásná a celá.
Vybroušená křišťálová koule. Otevřená
klec, plná světla zlatě podzimního
Krasu. V ní prázdnota s hudební
skřínkou v srdci. Šum křídel mrtvého
ptáka a podzimní řeky, jejíž cesty
odhaluje chuchvalec mlhy, která se vine
mezi vinicemi a osamělými sosnami...
Vzal jsem tužku, co ji mám neustále
po ruce u polštáře, a chytil
se jí jako ten, kdo se topí, se chytá

KRAVÍ HORA

Planetárium, orientační bod nad ztvrdlou stráň.
Je zataženo. Tak se sem po dvou měsících odvažuji
na křehkých lyžích, které sjíždějí po přiboji
bílých oslepujících vln. Samozřejmě jsou to imaginární

prkýnka. Vždyť mám jen ze stromů natrhané hole.
Kouř z úst mně připomíná půlnoční u Augustina,
bylo to se ženou, která to uměla: žít jinak.
Z haluzí padá jehličí. Zatím nejsem úplně dole,

dokonce je to bez napětí, i bez toho na kříži,
který rýpu větví - to když se pohřším
do paměti. Ale ta Arktida, která se rozprostřela

jak plíseň v mém mozku a v prostoru celého těla
i tam, kde možná ještě Bůh. Už nemřím nikam.
Krom větru mnou už vůbec nic neproniká.

(4. 2. 1999)

Zahrádky důchodců pod Spalovnou Brno.
Ze svahu rostou komíny Zetoru.
Mělkými nádechy si nabírám z motorů,
které se odněkud za obzor hrnou.

Ostnaté dráty nad citovou izolací
od dráždivých dálek dálničních aut.
Tak jdu a cítím to, že mířím *out*,
jak bezbarvý kouř se tratím v mracích.

Tramvaj bez řidiče plaše zvoní
a vjíždí do kopců hnědých kluzkou hlinou.
Po otevřených brankách se vinou

nářky vyhozených nářadí,
a vítr si sílí a ani mu nevadí,
že rozfoukává ostatky z Loni.

tenkého, neexistujícího stébla. Ráno
jsem se probudil s tužkou v ruce.
S drobným paprskem slunce, který ozařuje
čáry života a smrti, jež se křížují
na mé dlani. Nočním líjákem
omytou korunu velkého ořechu
v oku. Vrkání hrdliček v uchu...
Na sny jsem se nepamatoval.
Byla to jedna z mých dosud nenapsaných
básní. Báseň, kterou, podobně jako mnoho
lidí v městě, kde jsem se narodil,
pohltila noc.

Postel uprostřed polí

Procházeli jsme se po krasovém poli. A
nejenom procházeli. Protože takový byl
ten letní den. Velikým vedrem se potila
borovice s rozpálenou aureolou nad
korunou. Utajenou vášní se zvlhnily
trávy, vlnilo se modré hedvábí vzduchu.
Mraveniště vřelo. A nedospělé květy
vzrušovalo bzučení včel. Zpěvem,
přeplněným touhou, volal na milenku černý
kos. Posadili jsme se, krátce nato i ulehli
do trávy, která nás přerůstala. A bylo,
co bylo. Stalo se, co se nám
muselo stát, jako všechno v životě.
Potom jsme dlouho leželi nazí a bez pohybu,
takže se po nás nebojácně
procházely ještěrky. Beze studu jsme se
dívali do očí mákům, kteří si, jako zvědaví
kluci s nachovými tvářemi, stoupali na špičky
a natahovali k nám dlouhé, hubené krky.
S hlavou na tvých prsou jsem
poslouchal hlasitý tlukot tvého srdce,
a ty tlukot srdce příjemně studené země,
na níž jsme leželi.

Bílá báseň

Bílě
slovo

ZLUŤ

Oslnivá žluť, žluť až k obzoru,
a oči po víčka zaslepené štěstím
jak řepkovým olejem. Teď nesmím
nic než naslouchat rytům motoru,

který mě vyváží do střežských polí.
Horko v paměti, jak vevnitř v autě přes sklo,
z dávné války, ve které třeslo.
a už jen ozvěnou, jen ve sluchu bolí.

Žluť až k vypuklému zrcadlu oblohy.
Kvetoucí zahrada před zrušeným zámkem,
v kterém to štěstí nemůže na nohy -

a oči má nateklé kratičkým spánkem.
Kaštan jak maják, s bílými lampióny -
pod kterým zhasnu, až zhasnou ony -

NOSTALGIE

Jaks mně odpustil ten kabát hrozných dřer,
který jsem ti hodila přes nahá ramena -
když bouchly pojistky a tmou změněná
jsem s plynem nadoraz vybrala protisměr,

prolétla červenými světly do požáru -
Jsi daleko, mluvím teď k svému chladu.
Září svívá listí tam na tu autostrádu
a pomalu spoří si svoji měď na rum.

Neslyšíš, přes tu řadu nocí a měst.
Nechyběls mi. Jen mi připadalo,
že bez tvých mám rukou na volantu málo -

když soumrak v mé krvi se chtěl svést.
Září je teplé, hnědé. Vítr sviští
v jírovcích na pustém parkovišti.

není přesvědčivé,
nemá-li kontrasty.

Půjdu mezi
černá a mezi nimi
budu hledat světlo.

Najdu-li ho,
bude mě štěstí
světlejší
než všechna bílá slova
a noc
roztaje v den.

Černá báseň

Černé
myšlenky jsou na pochodu.

Když ochabnou,
promění se
a mohou být světlé
jako nevinnost sama.

Avšak jejich
jádro je stále
v pozadí
a může v okamžiku
znásobit svou moc.

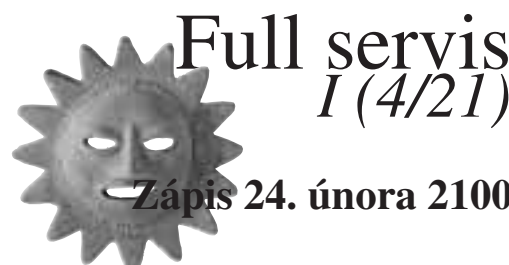
Jejich pochod
je věčný!
Málo je těch,
co se s nimi pustí do křížku.
Záblesky jejich mečů
občas osvětlí
naši cestu.

Píseň

všechno je píseň!
kámen na cestě,
zapomenuté dřeváky
v chlévě, zetlelé kosti
dávných bytostí,
potopené lodě
na dně oceánů,
prostřílené přílby
v muzeu,
rozpadlá chalupa na návsi.
všechno je píseň,
smutná nebo veselá,
jenom ty, človče,
jenom ty už
nejsi píseň.
ty se jen pohybuješ
po rozpředené síti
silnic, kde už nejsou
stezky,
abys potkal souseda
a promluvil s ním
pár prostých slov,
aby to byla píseň!

Ústup do ticha

Slovo je unavené
a nedokáže už vést zápas
se svou rukou, která se svírá
v pěst.
Nedokáže už krotit
zurážené city,
žízňící po právu
a syté pohrdání.



**Full servis
I (4/21)**

Zápis 24. února 2100

Z největšího balíku Slovaččiny, co Full servis je Full servisem (to se ale rouhám; Full servis byl vždycky Full servisem, nikdy nebyla doba, kdy Full servis nebyl Full servisem; tato slova ale nikdo nezpochybňuje, pozorovat písmena umím jenom já) jsem sloupnul už několik vrstev. Jsem stále více přesvědčen, že kdybych nebyl Ojedinelým, už dávno bych byl nekompletní. Začínám trochu rozumět legendám chycených Huligánů, kteří zapírali před Býrem, že před Předtím zde byla říše HE HU a říše HE HU se rozpadla tím, že se stále zvětšovala (úplně naposled začínala na jedné straně v Mauritanii a na druhé straně končila v Samarkandu), ale nikdo ji při tom zvětšování nerozvrátil bojem, žádná síla se zde neobjevila, rozvrátila se tak, že jak se zvětšovala, tak se sama u sebe tak zadlužila, že každý budoucí úkon, každý pohyb, který měl být v budoucnosti vykonán, už byl dávno utracen na umoření dluhů (tomu vůbec nerozumím, ale chápu to). V té době se jednotliví vládcí jmenovali Luke Skywalker, Han Solo, Leia, Chewbacca, See Theepio, Artoo Detoo a Jabba Hutt (jejich obrazy jsem viděl mnohokrát v každém kusu Slovaččiny; proteinové řetězce sice není možné urážet, ale mimo Jabby Hutta tedy nic moc). Kdo se z nich nakonec stal Prvním z nás, to jsem se nedozvěděl, ale místo, kde tito vládcové měřili síly, se jmenovalo Brysel... No, řekl bych, že z toho klání vyšel vítězně, když se tak na sebe podívám do odrazovače, Jabba Hutt!
(Pokračující díl soap sci-li seriálu)

Ne, nedokáže to už;
jeho poselství
je skončeno.
Ustupuje do světa
nedopovězených slov,
ustupuje do svého bezhraničného
závěťí

ticha, do struh krve,
kde je domov jeho
nepřemožitelné věrnosti.

Dneska jsem

Dneska
jsem pták,
voda pro mlýn,
dneska
jsem kámen,
otrhaný strom,
dneska
jsem ryba na suchu
dneska
jsem černá a bílá,
dneska jsem všechno.

Ale čekám
na zítřek, čekám, čekám a čekám,
že budu člověk.
Jenže můj den je tak dlouhý,
tak strašně dlouhý.
Bojím se, že se nedočkám večera.

**Přeložil
FRANTIŠEK BENHART**

Andrej Kokot



Všude je pozdvižení, klus, klus, klus. Budeme vydávat nový časopis. Zákazník má peněz, že si může koupit všechno, a ještě mu zůstane na tenisovou výbavu. Bojuje se o každé písmenko, čárku, praporek, mezeru, patku ... všichni se tužíme jako Sokoli, i když víme, že prohra je neodvratná. Náš zákazník - náš pán. Všechno by šlo, ale nic nejde. Končíme, jako vždy, u oblíbeného modelu „vycpaná Lóra“ (dutý text a hodně barviček). Finále: Ráno schvalovačka, odpoledne na osvit, večer do tiskárny. Zákazník neztrácí čas - proto má peníze. Jenže, tohle že je radostná, současná obálka? Tohle je o nás? Takovej bubákov? Marš do Četky pro mladé, krásné, usměvavé, energické,

dynamické a přitom šťastné, optimistické a jása-jící lidi. A taky děti, děti tam musí být. A pejsek. Nebo dva. Ano, radši dva pejsky... Paní v příslušném oddělení kroutí hlavou: No, já nevím, zkuste si něco najít. Zadávám do počítače heslo „Štěstí“. Výsledek: 44 kousků, ale většinou momentek z filmů (!). Zadávám do počítače heslo „Optimismus“. Výsledek: 1 kousek; babička XY se dožila 100 let, momentka z oslavy. Zadávám do počítače heslo „Jásání“. Výsledek: nula. Zadávám do počítače heslo „Šťastná rodina jása se svými optimistickými psy“...
Ejhle člověk! Za 448 800 minut začíná 21. století.

Knihy

Kýč uprostřed života

Na první pohled je to kniha pěkně graficky upravená, v dobré vazbě, vycházející v dobré edici („mormolyce - řada české a světové prózy“) spojenými silami zavedených nakladatelství Knížní klub a Nakladatelství Lidové noviny - **Martin Vopěnka: Hotel uprostřed života**. Anotace na obálce uvádí mimo jiné, že jde o „alegorii vnitřního přerodu osobnosti, kterým musí projít každý, kdo usiluje stát se skutečně nezávislou osobností“, načež následují další reklamní superlativy. Téměř čtyřsetstránkový text vznikl údajně v letech 1990 až 1996, samotný příběh je však zasazen do několika měsíců podzimu a zimy naprosto neidentifikovatelného letopočtu, snad jen podle toho, že se na počátku a konci hrdina svezl autobusem a sem tam telefonuje, můžeme usoudit, že půjde o dvacáté století, ale jestli to jsou devadesátá, osmdesátá či třeba třicátá léta, je prakticky lhostejné. Je to dáno především uzavřeným prostředím blíže neurčené psychiatrické léčebny, za jejímiž zdmi dochází k onomu přerodu osobnosti asi třicetiletého Lukáše. Ten se dokonce dostane i do tzv. uzavřeného pavilonu, do jakési odporné páchnoucí kobky, ale i „běžné oddělení“ má blíže řečneme k obrazu tradičního blázince opravdu někdy z doby před sto lety (léčba veškerá žádná, hrubý personál, neschopní a samolibí doktoři, sem tam nebezpečný šílenec) než k současnému zdravotnickému zařízení. Zamlžené prostředí má zřejmě dotvářet základní obraz Lukášovy stávající zmatené a do značné míry bezvýchodné a depresivní situace „uprostřed života“, nejde tedy o nějakou kritiku těchto a podobných zkonstatovaných zařízení či snad našeho socialistického a postsocialistického zdravotnictví vůbec, byť by to možná svým způsobem bylo na místě.

Celý text se tedy poměrně důsledně točí kolem zážitků z Lukášova pobytu v léčebně. Sledujeme podrobně jeho ranní probuzení, hygienu, kontakty s doktory a později i s několika spolupacienty, procházky parkem a tak dále, ale především věru záviděníhodné sexuální kontakty s poněkud tajemnou velkou láskou Svatavou, živočišnou Sabinou a jednodušší Alenou, nebezpečná (ovšem už bez kontaktu) je také Helenka, příbuzná jednoho z ješitných lékařů. Kde se tam ty ženy vzaly a proč si může Lukáš sexu dopřávat, prakticky kdykoli se mu zachce, je sice otázka logická a věcná, ale pro autora nepřilíš důležitá, snad jsou to zaměstnankyně, které mají přímo v areálu útulné a vždy pro Lukáše otevřené pokojíčky a bytečky. Rozhodující je něco jiného - hrdina se přece potřebuje právě v sexu stát samostatnou osobností, osvobodit se od traumata atd. K těmto cíli směřují i četné další, řečneme nesexuální epizody, například konflikty a diskuze s lékaři, které se ovšem zpravidla odehrávají při úspěšných nebo náhodných setkáních - vždy jsme podrobně informováni o Lukášově vesměs slabém pokusu něco namítnout nebo odmítnout, načež přijde popis jeho pocitů, vylepšený místy o jakýsi alternativní vnitřní hlas. Nesmí však chybět zároveň také autorovo poselství, moudro, filozofická úvaha, komentář - čím vzletnějšími a rádoby upřímnými slovy napsáno, tím lépe. Text se jen hemží větami typu „i jiné věci se zdály být skutečné, a mezitím se staly pochybnými“ (str. 93) nebo „jen němě přihlížel, jak se to, co chtěl projevit navenek, bortí do nedozírných hlubin jeho nitra“ (str. 202) či „ztráta minulosti je jediné skutečné řešení pro ty, kteří chtějí svůj život vymknout z proudu předurčenosti“ (str. 11). Podobné neustálé pitvání „nedozírných hlubin nitra“ ovšem k ničemu přesvědčivému nevede, z čistě literárního nebo čtenářského hlediska je výsledkem tlustospis plný nadbytečných detailů, nudných popisů a komentářů uvedeného pseudofilozofického či spíše pseudopsychologického typu. Chybí skutečný konflikt (na obálce je sice upozornění na „traumatizující vztah k rodičům i zápas o holý život“, jde však jen o několik náznaků a jedno místo v závěru), ale i skutečná zápletka, nevládnutí jsou Lukášovi „protihráči“ typu zmatené se chovajícího doktora Kosa, snad jen tlustý idiot Mireček je postava věrohodná a nevznášející se

v oparu pseudotajemna. Pokud by knihu dostal do ruky lékař-psychiatri či psycholog, vyslovil by se vši pravděpodobností velmi ostré výhrady k odborným detailům, zejména ke způsobům terapie (individuální je diskutabilní, skupinová chybí překvapivě vůbec) a neobstála by námitka, že jde „jen o alegorii“ nebo subjektivní literární zachycení prožívání jednoho pacienta; Martin Vopěnka má totiž zjevné psychologické ambice.

A právě tyto přehnané a nezvládnuté psychologické a literární ambice jsou asi hlavní příčinou nezdaru tohoto poměrně velkoryse pojatého pokusu. Nevím, nakolik psal Vopěnka na základě vlastních zážitků a zkušeností (pracoval dva roky ve Výzkumném ústavu psychiatrickém), nakolik se „jen“ nechal inspirovat lákavými věcnými úvahami, kdo je to vlastně šílenec či kde je hranice mezi normou a abnormalitou, a nakolik mu prvotně šlo přece jen o pověstná Kristova léta mladého muže dosud introvertně hledajícího svou příležitost a lásku. Pravděpodobně jde o kombinaci všech těchto přístupů - o kombinaci nepovedenou, nevěrohodnou a zejména autorsky sebestřednou, ve které zdánlivá upřímnost je jakousi falešnou vševědčností. Ve světové i domácí literatuře je jistě mnoho románů a příběhů, které se odehrávají prakticky ve stejném prostředí, existují vynikající autentické knihy lidí (mezi nimi známých spisovatelů), kteří prošli vesměs dlouhodobým pobytem v léčebnách a dokázali o tom podat vyvážené a věcné („nealegorické“) svědectví. Netřeba snad jmenovat, netřeba tyto výhrady rozvíjet. Martin Vopěnka zvolil zdánlivě „svou“ cestu, výsledkem je však v nejlepším případě plytký kýč. Před více než deseti lety napsal zajímavou a skutečně jemnou a přemýšlivou prvotinu Kameny z hor, bohužel neznám jeho Baladu o sestupu z r. 1992 ani další texty, Hotel uprostřed života je však jednoznačný omyl.

VLADIMÍR PÍŠA

Sebevědomí, nebo lhostejnost Vlastimila Třešňáka?

Kniha **Vlastimila Třešňáka Evangelium a ostružina** (Torst 1999) má 710 stran. Já vím, řeknete si, že to není zrovna nejobdivnější začátek literární recenze, ale na druhou stranu tvorba, hemžící se tolika symboly, archetypy a slovními novotvory, vyžaduje, abychom k ní přicházeli z bezpečné půdy nezvrátých faktů. Změřil jsem, že přečtení jedné stránky textu trvá zhruba minutu. Jinými slovy to znamená, že autor publikováním své knihy předpokládá, že v dnešní zadýchané době si pro něj najde čtenář přibližně dvanáct hodin, což je, dejme tomu, třeba čas nutný k vyplnění jedné středně velké zahrady. Ptám se: Je V. Třešňák tak sebevědomý a přesvědčený o kvalitách díla, anebo jsou mu čtenáři a jejich čas lhostejní?

Zůstaňme ještě chvíli na stabilním území Newtonových zákonů, ale zkusme si - podobně jako autor - malinko pohrát se slovem a jeho mírnou obměnou mu vdechnout lehce zneklidňující význam: Na příruční kuchyňské váze jsem zjistil, že váženost Třešňákovy knihy činí 700 gramů. Pro srovnání jsem testoval váženost jiných objemných knih ze své knihovny: Dobrý voják Švejk - 550 g (pouze!), Egyptan Sinuhet - 690 g, Kámen a bolest - 680 g, Sophiina volba - 680 g. Nenašel jsem u sebe doma jedinou beletristickou knihu, která by ohrozila Třešňákovy impozantních 700 gramů. Na toto množství papíru je třeba zhruba dvou kilogramů dřeva. Vynásobením počtem nákladu dostali bychom množství dřevní hmoty spotřebované na tuto knihu. A znovu otázka: Myslí si autor, že jeho kniha za ty stromy stojí, nebo je mu to opět jedno?

Čtenář těchto řádků zřejmě už rozpoznal, že nechovám k autorovi a jeho způsobu psaní valný obdiv ani sympatie. Skutečně - kniha mě nebavila a kdybych neslabil do Tvaru recenzi, tak bych ji nikdy nedočel. Hemží se to všechno jakýmisi dvojsmysly a překocnými významy, aniž by to přitom k něčemu směřovalo. V první části knihy - *A ostružinou pobíd' koně* (vyšlo samostatně v letech 1988 a 1993) - archetypální Adam opouští svých sedm liščat, aby pátral po

krásné Proklaně - Překrásce. Později - v části *Evangelium podle toho, koho Adam cestou potkal*, se Adam jako zpravodaj novin Karlín Herald Tribjün pídí po záznamech o hudební skupině the Apostels vedené nikým jiným než Ježkem Kristiánem Nazdaretským. Na stránkách se objevují postavy ze Švejka, z bible, z Vinnetoua, ale třeba i symboly moderního světa jako Harley Davidson či kuřata KFC atd. atd.

To všechno je napsáno jazykem, který nepřetržitě žongluje se slovy a mírně obměňuje jejich skladbu, buďto aby si prostě jen tak pohrál (kapučín, dušchbád, jerušalám), anebo aby dal slovům úmyslně poněkud jiný význam (tlumočníček, mopedál, pláteník ap.).

Není to nic, nad čím bych se vznášel blahem. Labužnické zpracování slova je krásné, dostane-li se mu obecně v knihách prostoru. Takové originální slovíčko či metafora musí mít šanci vyniknout a zasvitit. A hlavně - musí jejich uvádění vyplývat z určitého tvůrčího záměru a někam mířit. V případě V. Třešňáka se jedná o bezbřehý, ale monotónní proud slovních obrátů, které vesměs vznikají samoučelně a navíc i ve své podstatě jednotvárně - většinou několika málo neustále se opakujícími postupy. Prostě - vědomě a snaživě úsilí nebýt jazykově konformní vede autora zpětně k otrelosti jiného druhu. Navíc prakticky žádný z těchto slov nemá šanci český jazyk skutečně obohatit a živým způsobem do něj zasáhnout. Jejich využití je zcela omezeno na jedinou - a téměř nečitelnou - knihu.

Stejně málo pochopení nacházím pro zahuštění knihy jíškou z archetypů a symbolů. Ty věci jsou v psaní příliš snadné a levně dosažitelné. Není pro jakéhokoliv autora žádný problém dopřít na tuž stránku Hitlera, Šalomouna, Švejka, Ufouny, sněžné muže, Muhammada Alího a Darwina - ale za tím vším přece musí být nějaká myšlenka a smysl.

Nemohu vyloučit, že nějaký smysl má i knížka *Evangelium a ostružina*. Je to dokonce snad i pravděpodobné. Ale nebyl jsem prostě ochoten se s autorem na poznávací zájezd za eventuálními krásami skrytých jinotajů vydat a bůhvíjak po nich pátrat. Nepřijal jsem ani autorův přístup k humoru. Smích u něj není proto, aby znevažoval obecně přijímané hodnoty - reprezentované třeba právě zmíněnými symboly - ale je přeměněn na umírněný a způsobně učený úsměv nad neškodnými obměnami významů v moderní době; jako třeba, když se místo Hongkongu napíše Kingkong. Tady vidím propásanou šanci, jak se mohlo nahromaděných relací využít alespoň k opravdové existenciální taškařici.

Nicméně bych to všechno Třešňákově odpustil, neboť koneckonců experimentovat se musí a i zjištění, že tudy cesta nevede, má svůj význam. Co mu však neodpustím, je právě ten oblundný fyzický rozměr, který svému experimentu dal; těch 710 stran, 12 hodin a 700 gramů.

Život je však už takový a řízením náhody jsem teď zrovna já - jako rozhodně ne jeho fanoušek - v pozici, abych jej hodnotil. Je-li tomu tak, chtěl bych autorovi poradit, aby zapomněl na megalomanské prozaické soubory, které se snaží říkat všechno, a přitom nefikají nic, a věnoval se raději - na subtilnější prostor - tomu, co evidentně umí, a tím je myslím poezie, případně slovněhravá poezie v próze. O tom, že je v ní autor skutečně mistr, malá ukázka z knihy: *Ráno - to Noc se promodlila k ránu / je stará a strhaná / je chtivá pohlazení / než vyčerpáně zhasne / co je to za křik / co hvězdu za hvězdu zháší? / To jsou probuzení ptáci / Být nocí je krásné / být dnem je snazší...*

Nicméně jsem přesvědčený, že se autor mé rady držet zcela určitě nebude (a je to samozřejmě z jeho pohledu v pořádku). Abych si totiž konečně odpověděl na otázku, kterou jsem si v úvodu recenze několikrát položil: Je V. Třešňák natolik sebevědomý, že vydává takové tlusté knihy, anebo jsou mu naopak čtenáři lhostejní? Myslím, že to druhé.

KAREL FRAN CZYK

Prózy Ludvíka Kundery

Nakladatelství *Atlantis* pokračuje ve vydávání spisů **Ludvíka Kundery**: 5. svazek

shrnuje různou prózu z let 1941-1999 a byl nazván **Napospas**. Je tvořen několika prozaickými knihami a desítkami drobných textů - Odjezd, zde přejmenovaný na Práodjezd, aby byl odlišen text z roku 1943 a kniha vydaná v roce 1967, jež je v tomto souboru rovněž přetištěna, dále Konstantina, Napospas aneb Příslaví pro kočku, kromě nich je zde množství dalších kratších próz, esejů, úvah, glos, povídek, poznámek a juvenilní rukopisný fragment Truvěří aneb Tak i onak z roku 1941. Je třeba zmínit i unikátní výtvarný doprovod (Vilém Reichmann, Václav Tikal a Václav Zyk-mund), bohužel černobíle reprodukovány.

První texty souboru Napospas vznikly v polovině 40. let. Kundera se v té době řadil k tzv. mladším surrealistům. V článku Mladší surrealisté, který vyšel v 1. ročníku Bloku 1946-47 a jehož autory jsou Zdeněk Lorenc a Ludvík Kundera, se objevilo rozdělení těchto neosurrealistů či postsurrealistů do tří skupin. Kundera byl spolu s Oldřichem Wenzlem uveden mezi básníky, kteří se dotýkají hranice tzv. černého humoru (za jeho francouzské představitelky byli považováni Hans Arp, jenž ovšem psal též německy a žil i ve Švýcarsku, a Benjamin Péret). Lorenc a Kundera se z představitelů předešlé generace hlásili k Holanovi a Zavadovi, které respektovali a u nichž oceňovali „jejich neutuchající tvárnou progresivnost“, odmítli naopak Nezvala, neboť poslední práce „kdysi vlastně jediného českého surrealisty by podlely soudu estetika“. Nejblíže jim byl Halas, „básnický stále stejně mladý jako nastupující generace“. Jen na okraj připomínám výraznou Halasovu pozici v české poválečné poezii dalším příkladem: Karel Bodlák v 1. části přehledu Dnešní situace české poezie (vyšla v 1. čísle Listů 15. 4. 1946) napsal, že „Halasovo slovo je největší specifické váhy v naší poezii“ a že „Halas je obřadníkem řeči“. Tito básníci, především Halas a vedle něj Holan, byli u počátku Kunderovy tvorby. Próza Truvěří aneb Tak i onak nese vliv Vančurův. Není tedy divu, že první Kunderovy prozaické texty jsou spíše prózami básnickými.

Jan Grossman - tehdy se ještě podepisující Grossmann - v článku Směry nejmladší české poezie v 1. ročníku Bloku charakterizuje prózu Konstantina a verše Živly v nás tak, že v nich Kundera „ukazuje svou schopnost jakési přesné fantastiky“. Snad se od tohoto názoru příliš neliší Zdeněk Pešat, který o čtyři desetiletí později ve stati Ra literatura napsal, že „Kunderův lyrismus je protiautomatický a protiasociativní, je na něm patrný podíl intelektuálního úsilí v kompozici, v práci s jazykem i v metaforice“.

Od jednotlivého slova, od halasovského nakládání, potykání se se slovem se Kundera dostává k seskupování metafor, k jakési racionální fantazii. „Nic se nepostavilo v cestu padajícímu soumraku. Naopak, slova, která na mne dopadají, dovršují všeobecné řízení.“ (s. 10) Složitě, magicko-realistické obrazy jsou koncentrovány na vyslovené hrůzy, jejíž konkretizací je válka, ničení, boření, a nakonec i smrt. „Marně jsou hnána slova proti bráně vzdálenosti, marně buší oči na mlhy návratů. Stoupající a klesající kapiláry přehrávají barevné stupnice a ustalují se v karminových variacích. Žiravina nucené odloučenosti! Zdi, které dosud hledají svůj dynamit! Není závratnější, není krutější ceny nežli cena naděje. Vytékají jezera a není měsíc. Vtékají slzy a hloubí se oči. Ale je tu **má sítnice!**“ (s. 13)

V rámci této destrukce jsou znejistovány individuality, děje se zde záměna jmen i záměna osob, procházejí zde rozličné dívky (plavovlasé, orientální, Konstantina, Madeleine); jejich přítomnost v textu znamená erotizování skutečnosti, ovšem toto fantaskní erotizování existuje v rámci smrti, bomb, války. A vše - erotika i válka - je zahaleno do básnických obrazů. „Na počátku je žena.“ (s. 37) Tak je otevřena novela Konstantinopolis. Ale ženy jsou imaginární, protože taková je i skutečnost; jsou magické. Madeleine je Konstantina a Konstantina je Madeleine. Stále zde někdo prchá, do samoty nebo od samoty, je to jakési vydíráni se ze snu, ale úniku není, je nicota - v novele Konstantinopolis nebo Odjezd. Ve skvělé próze Berlín, věnované „mrtvým kamarádům“, znamená záměna jmen též záměnu osob. Nositel jména Jiří je mrtev, ale

protože si předtím vyměnil jméno s Ludvíkem, je mrtev člověk Ludvík, který byl nazýván Jiřím. To vede k totálnímu zpochybnění bytí člověka a toho, kdo je kdo. „A tam (čas plynul neměřitelně) jsem se dověděl, že Jiří zemřel. Pak už mi jenom z dálky kdosi vyprávěl o jeho urně. V těch dnech jsem nedoufal, že se kdy vrátím. Jednou v noci přivezli na vedlejší lůžko nového pacienta. Když se rozednilo, pohlíželi jsme dlouho a s úžasem na sebe a nový pacient pravil rozechvěně: »Vždyť ty jsi zemřel. Každý říkal, že jsi zemřel! Jak to, že jsi tady?« Ludvík tedy zemřel.“ (s. 58) Tak dochází k tomu, že sama postava, která je vyprávěčem, přijímá fakt záměny, doprovázený opět erotickým motivem. Mrtvého je možno potkat a vidět. „Jiří je mrtev. Říkali mi do očí, že i já jsem zemřel, zatímco Jiří prý se někdy ráno či večer prochází před vraty divadla. Sám jsem se s ním jednou setkal, ale mnohem častěji jsem jenom zahlédl jeho hlavu schýlenou nad ramenem dívky, jež slovo za slovem škrtá svůj úhledný rukopis. Smyslný spodní ret se leskne.“ (s. 64) A takto dokola včetně změn podob dívek a záměn. „Jiří byl nezvratně mrtev. Avšak v noci - Stál jsem před divadlem a očekával jsem dívku, kterou vídám tak zřídka, že ji vlastně stále musím znovu poznávat. Mění se v údobích mezi našimi švablkami tak velmi, že jsem býval častěji překvapen, když mě náhle oslovila v podobě cizí ženy. Dnes však nepřichází. Pojednou se objevuje za rohem vyhublý muž s našloutlou pleť, s údešem poznávám Jiřího: jeho oči jsou dosud vyteřeny do prázdna. Chci utéci, avšak Jiří mě s úsměvem oslovuje: »Kdekdě si myslil, že jsem zemřel, avšak o tobě, Jiří, jsem se domníval, že tak snadno nepodléháš.« »Ale ne, Ludvíku,« namítl jsem docela automaticky, »já jsem tomu nevěřil, víš přece, že jsem ležel v době tvé kremace v nemocnici, a nemohl jsem se tedy přesvědčit o totožnosti spalovaného člověka. Ostatně -« (Byl jsem na rozpacích a zajíkl jsem se, neboť jsem si uvědomil, že nevím co říci za tímto »ostatně«.) »Ostatně jdeme na koncert,« doložil Jiří a dlouho a nezvykle se smál. Šli jsme tedy.“ (s. 60) Dochází tedy k záměně bytostí, ale i života a smrti. Vnější krize vyvolávají krize vnitřní, prostor vně a uvnitř se překrývá, překrývá se svět a nitro člověka, jako by neexistoval rozdíl mezi nimi: je to bezhranično, mezi tělem a okolním prostorem, mezi fantazií a realitou.

V textu Praodjezd (původně Odjezd) z prosince 1943 je obsažena známá charakteristika jakési v té době nové (neosurrealistické) poetiky. Mimo jiné zde stojí: „Nepřestává věřit, že to bude sen, který mu jednou objeví tajemství a oprávněnost tvoření nových slov v básni. (...) Lesy a vodopády metafor zevšedněly. (...) Hrozí únavná popisnost, neboť se už bojíme mluvit v první osobě. (...) Všechno je vydolováno a není tu dosud pramen nové rudy. Zbývá próza jako méně zodpovědné tykadlo. Na jak dlouho? A že by báseň měla zemřít?“ (s. 29) A tak Kundera užívá ich-formu, křídí prózu s poezií, hledá nová slova a slovní spojení, pramenící ze snových představ usměrňovaných intelektem. Je to tedy zároveň křížení snu a reality, jež sahá někam k Arpovi (z literatury zahraniční) a Holanovi (z literatury domácí); Pešat uvádí ještě Weinerja, užitím dvojnicí a existencí skrytého vnitřního dramatu, z něhož vyrůstají jen příznačné vnější projevy. Expresivita této umělecké skutečnosti je značná, a tak se spojuje u Kundery expresionismus s dadaismem i surrealismem, lépe řečeno - Kunderův surrealismus má blízko k expresionismu (Praodjezd, Konstantina) či dadaismu (Napospas aneb Přísluví pro kočku). Vliv Weinerův by snad bylo možno rovněž pozorovat na práci s onou destrukcí, se zřícením, jež vede až ke zřícení slova, a tak „slova (...) dovršují všeobecné řízení“.

Nové obrazy představují v prózách ze 40. let motivy dívek, personifikována je smrt i mrtví, objeví se černý humor, groteskno apod. Snová realita je potom vystředána realitou kraje, jenž je zachycen jako snově krásný. Tragický dadaismus mizí, halasovská inspirace však zůstává: od obrazů jedovatých a zimomřivých krajín se přechází k obrazům bezpečného, zatvrzelého a věčného kraje; vedle toho je to cesta z bořícího se města k hořovému louce. To je část nazvaná Vysočina aneb Obstáli jsme či neobstáli? z roku 1987. Tyto texty jsou také

vhledem do uměleckého díla mnoha tvůrců, kteří zpodobili prostor Vysočiny. Je to pohled do kraje i do umění jeho obdivovatelů. A jako se začínalo u slova, tak se u něho i končí; řeč je o Nezvalovi a Demlovi. „U obou - sousedů z jižního okraje Vysočiny - se hloubavost horáckého člověka přelila do kypivě zmnožené vášně: vše, co viděli, slyšeli, cítili, se u nich ihned převtělovalo v slovo. Které trvá.“ (s. 258) Ludvík Kundera dokázal, že patří mezi tyto umělce, kteří dokázali zachytit velmi objektivně obraz malíře, slovo básníka i rysy krajiny, jejíž jméno je Vysočina.

MICHAL BAUER

Ohlédnutí za Michalem Čapkem

Nakladatelství Host letos vydalo ve své poetické edici pod názvem **Na zásvětí** druhou knihu básní Michala Čapka. Nejde však o běžnou druhou sbírku: edičně ji připravil Jiří Flaišman po básnickově smrti v listopadu 1995 (v nedožitých třiceti letech) a kniha je tedy spíš upomínkou, pokusem o rekapitulaci, shrnutím tvorby, která následovala po vydání prvotiny, a možná náznakem směru, jímž by se Michal Čapek, bratr rovněž předčasně zesnulého Karla Jana Čapka, ubíral. Jádrem knihy je připravovaná sbírka Dutá hodina (datovaná zhruba první polovinou devadesátých let). Doplní ji další texty z pozůstalosti, uspořádané básníkem do menších celků nazvaných Na zásvětí (nedat.), Argentinské noci (Buenos Aires, 1995) a K horoskopu Ahasvera (Praha, září 1995). Kniha je vybavena vedle předmluvy Ivana Wernische ještě stručným portrétem básníka a důkladnou ediční poznámkou Jiřího Flaišmana.

Čapkova prvotina Akty bolesti vyšla v roce 1992 jako 34. svazek Edice prvních knížek Ladění v Mladé frontě. Byla vnímána spíš kriticky, jako dílo, nad kterým „není důvod halasně jásat a věstit další plody“, ačkoli na druhou stranu „není to ani objekt vděčný k odstřelení“ (Petr A. Bílek). Sběrka je postížena klasickými nešvary textů začínajících básníku, jako jsou neumělé křečovitě sebezpozorování a sebelítost, „deníkovost“, rétorika, nezvládnutý patos. Marie Langerová konstatuje prázdnotu slovních gest, občasná exprese narušující banalitu všednodennosti způsobuje spíš křeč, kterou jinde vyvažuje jakási moralistní sebelítost. Podle Dalibora Maňase-Kaňase Michal Čapek vypráví spíš o věcech, které dělají člověka člověkem, ale ne básníkem; chybí schopnost hlubšího vhledu pod povrch věcí. Čapek básník se zastavil na samém prahu poezie. Editoři měli být přísnější při výběru textů. (Je ale otázka, jestli by z tenoučké sbírky pak ještě něco zbylo.) Ani Miroslav Petříček u Čapka nenachází mimořádný vklad, kterým by básník překročil úroveň pouhého dobové a generačně podmíněného svědectví. Kladně, ale nepřilíš přesvědčivě hodnotí Akty bolesti v stručném zastavení nad třemi sbírkami edice Ladění Michaela Tesková. Zpětně se na verše prvotiny také spíš kriticky ohlíží v krátkém medailonku, který doprovází několik Čapkových novějších básní (ze sbírky Dutá hodina) v Hostu Igor Fic. Jako kladné momenty sbírky kritika hodnotí především sevřenost Čapkových textů, zřetelné úsilí o koncentraci významu na malé ploše (mysl pro „váhu slova“), „naléhavou předmětnost některých veršů“, některá místa, kde básník nemluví „prvoplánově o sobě, kde sebereflexe probíhá skrytě, ve výrazu, v imaginativní sféře“.

V Duté hodině došlo ke ztuhlému posunu. Čapek se poučil na verších prvotiny a svou tvorbu hlouběji reflektuje. Klade větší důraz na formu básní, ačkoli vnější zdobnost se mu ke sdělení (neradostného) osobního prožitku, které stále stojí v popředí, zdá nepřipadná. Častěji než v Aktech bolesti překonává ono bezprostřední a sebelítostivé zahledění do sebe, jeho reflexe probíhá na obecnější rovině a mívá pak hlubší dosah. Trvá snaha koncentrovat báseň na malé ploše.

Formální úsilí se projevuje zejména „tlumenou“ eufonií (*Borovičkou hrdo spálené / na radost se nedotám / Do sklenice mumlá / dřevoruký hrubec / vzkazy Pythii; nebo Kde jsi? / Sněžnými sny klame prosinec / Na střechách / těžce leží sníh / Na prsou dlažby studených / nadechnout se ne-*

lze), sporadický rým je většinou nahrazen asonancí, básník důsledněji pracuje s rytmem. Charakteristickým rysem Čapkovy poetiky je zapojení neologismů jako *luna leduchtivá; do listů křehkého / vtichne zbyť; Míjenka má; pelešno potkaní; v sliznu z bytí / hřejivém; mlčenec květen; prchavec léto; za městem Chřadno / vesnice Mlčno*.

Už v prvotině zřetelný ozvuk Františka Halase (třeba sbírky Kohout plaší smrt) je dobře čitelný i v knize Na zásvětí, ovšem nyní se vybaví spíš Halasova závěrečná sbírka A co? Dojem „litaničnosti“ Čapkových veršů navozují velmi častá zakončení na dlouhou slabiku (-ě, -í, -á), z velké části způsobená obligátní postpozicí přívlasktu (spolu se slovesnými tvary 3. osoby plurálu), která pak společně tvoří jakousi „polo-asonanci“ a současně „polo-gramatický rým“. Například: *Podzim hliněný / luna leduchtivá / boky prostřelené / laním přinášívá / Chromé zvěři smrt / v úkrytu obnaženém / nosí / Podzim hliněný / do listů křehkého / vtichne zbyť / Sýkorám lůj / Zmrzlé kosti našeho svědomí / rozvěsí...; Na hřebec růží / hodina vymodlená / Zdrásaný / zimní / sen // U všech sedmikrás / Míjenko má / v střepech slunovratu / Bledost tvá / Nedojeď k obydlím... V řadě textů nacházíme stopy expresivního říkadla (výrazný trochejský spád, opakování), aktualizovaného výrazně právě Halasovým A co?: *Pod kloboukem noci / v černém lese / tma / se nese; Loňským listům / propláží se / k modrým slzám jaterníku / Do smradlavých putyk / k zlatu piva zářícímu / k svini jara klečícímu // Na kolenou vrhá sviňky / v sliznu z bytí / hřejivém*. A Čapkova báseň Popelavé probuzení... přímo odkazuje k Podzimkové. Vedle ozvuků Halase můžeme číst verše skácelovské (Jeseníky, Bdění, Kdo kácí májku...), méně často než v prvotině vytane při četbě na mysl poezie Václava Hraběte. Tady by ale snad mohlo jít i o podobnost způsobenou společnou tematikou města, onou nevyzrálou deníkovostí, rétorickým bolestinstvím, podlehnutím efektní sentimentální metafoře. (*Metaři tančí / oranžový valčík / a tápavým pohybem / píšou / chorobopis města; či báseň Lovci*.)*

Ani ve druhé Čapkově knize nestojí ovšem za čtení zdaleka všechny texty. Některé jsou spíš předběžným náčrtem než básní (Na tapetě z kůže..., Bylo nebylo), některé pouze zachycením momentálního pocitu bez ztuhlého úsilí o hlubší uchopení a zpracování (Ve městě k žití..., Byl jednou jeden stesk..., Hrůzný sen) anebo zas jen vyústěním křečovitě exprese (Po zimním spánku..., On the Road). Za pozornost stojí opět především básně, v nichž autor dokázal získat nadhled nad bezprostředním osobním prožitkem, ne *záznamy*, nýbrž *tvorba*, promyšlenější texty s větší mírou vědomého úsilí a stylizace. Básně prostředkující reflexi třeba zachycením krajiny, města. Můžeme jmenovat Kyje, třetí část Bdění, druhou verzi básně Za městem chřadno..., skupinu „komediantských“ textů (Poslední štače, Kudy projdem..., Bloudění). Snad by ale autor sám před vydáním knihy ještě alespoň některé slabší texty vyřadil; editor pochopitelně respektoval dostupné rukopisy.

Ve své reflexi a básnickém úsilí mohl tedy Michal Čapek jít ještě mnohem dál. Pokročil jistě za vstupní práh básnictví, avšak zvlášť daleko se dostat nestihl. Některé výtky adresované jeho prvotině bychom mohli zopakovat i pro verše knihy Na zásvětí. Ani zde se Čapek nepředstavuje jako mimořádný básnický zjev, který by výrazněji čněl v poezii první poloviny devadesátých let. Taktně se vyjadřuje v předmluvě ke knize Ivan Wernisch: „Michal mi často předkládal své texty ještě rozpracované, ale nikdy jsme nad nimi spolu nepřemýšleli, jak by se to či ono dalo napsat lépe, řemeslné problémy pro Michala nebyly nejdůležitější, domníval se, že na ně stačí sám. Chtěl si povídat jen o tématu, o předmětu básně.“ (V této formulaci je zároveň vyjádřen zásadní rozdíl poetik obou autorů, jejichž blízkost by mohla naznačovat např. zmiňovaná neologizace aj.) Stále jde v Čapkově poezii slovy Dalibora Maňase-Kaňase více o to, co činí člověka člověkem, než o věci básnictví. I kniha Na zásvětí spíš než výraznou poezii představuje citlivou výpověď (ve srovnání s Akty bolesti přece jen kultivovanější, zralější a přesvědčivější) o neradostném prožívání světa, které se zapísavatel tragicky rozhodl završit dobrovol-

ným koncem. (Uvědomilo si to zřejmě i nakladatelství Host, když jako reklamní text na záložce knihy otisklo úryvek Wernischevy předmluvy - zde ovšem chybně označené jako doslov - s citací Čapkových slov: „Žít, žít mezi lidmi, může jen blbec, anebo ten, kdo dovede sám sebe obelhávat.“ Vkusně?)

A na závěr snad ještě dlužím zopakovat onen opatrný náznak směru, kterým Michal Čapek mířil: pomalu, ale přece jen hlouběji do poezie. To je ale pohled zvenku. Čapkovi samotnému by možná užívání pojmu poezie jako zvláštní kategorie, zásadně odlišné třeba od kategorie „pouhé“ osobní výpovědi či záznamu, nedávalo smysl. Básnické vyzrávání by pro něho pravděpodobně bylo velmi blízké zrání osobnímu. Podstatnější než literárněkritický soud je při čtení Čapkových textů tedy asi souznění jiného druhu, třeba prostě lidské.

JIŘÍ CHOCHOLOUŠEK

Za oknem vzpomínky a svět

Už tím, co se říká o knížce Jaroslava Kovandy **Za oknem Erben** na předsádce, říká se i cosi podstatného o verších v ní obsažených: že totiž je to jakýsi souhrn „toho nejlepšího z jeho svěbytné poetiky“, a proto nás nemůže překvapit určitá nesourodost básní uvnitř knížky. Nejde tu o nesourodost ve smyslu poetiky, naopak: jde spíše o to, že jednotlivé básně jsou vrženy vedle sebe jako zcela svěbytné úlomky, části subjektivního, privátního času básníka, jejichž spojnicí je právě způsob nazírání a utváření básníka světa, který zůstává zachován stejně v kratších (šesti- až devítiveršových) básních jako u delších skladeb o několika stranách. Navíc je onen způsob tím, co činí Kovandovu poezii zajímavou.

Kdo by hledal zaumny básnický jazyk plný zámlk a metafor, nepřijde si tak zcela na své. Ne že by v Kovandově poezii metafory chyběly, některé básně jsou dokonce metaforou pointovány - nejprve se načrtne situace: „Když kolem / toho půldomku / jdeš / a prší“, aby se pak ukostřila v čase, a tím i vyjevila svůj smysl: „ty cihly sají děšť / jak zem tvůj údiv... / dětství: / ucho od antuky...“ (s. 10) Jde spíš o to, že útržky světa, vnímané a popisované jako jakási kolovaná fotografie (konečně Kovanda je kromě básníka také výtvarníkem), nepotřebují se odkazovat do oblasti představivosti, pouhá deskripce situací (a daleko častěji dějů, i když dějů ve své chvíli jaksi zastavených, jinak by neodpovídali příměr s fotografií) stačí být sama o sobě obrazem: „kouzelníka Mílu Placandu / který si DUO MILOS říkal / naposledy jsem viděl / na jarní pouti v Loukách / když napitý jako konev / vyhazoval velké dubové koule / až nad hasičský lokál / a ony mu neustále padaly / k loukám“. (s. 14) Tato citace odkazuje ještě k jednomu z výrazných kovandovských rysů, které přináší cosi výrazného: jde o figurky, postavičky, skoro se chce (teď ale s notnou dávkou představivosti) říct hrabalovské pábitele. Je jich u Kovandy přehršel - strýc Tónek: „strýc Tónek na jakousi volá / jakousi spečenou větu / a / popožene Květu / a / ženská na nás vystrčí / to / dolní obočí“ (s. 19), bratranec: „nasál můj bratranec / víno z demizónu / košťířem zabodnutým v nosu / (...) A znám jednoho čípka ze Strážovic / který umí víno natahnout aji uchem“ (s. 56) a spousta dalších figur, které jednají a promlouvají jakoby jen proto, aby se mohli Kovandovi zjevit a stát se sami básní, podobně jako fotbalový fanoušek z básně Neděle odpoledne: „poleháváš... padl gól... / zkríkly hltany... vybilili nebe... / vrčí film na obloze smyčka din // Hle Vývojka Básně Ustalovač Žoufalství / Tobě Komusi?“ (s. 52)

Je tedy Kovandova poezie jakýmsi útokem na tradiční chápání poezie, jakoby útokem na její státnost. Je to poezie plná dějovosti, příběhovosti, ale i prudké otevřenosti nejen k jazyku, který je neustále nabouráván nářečnými prvky, k básni samé, její grafické podobě, jak o tom svědčí báseň Sloupy, rozdělená skutečně do čtyř sloupců v rámci jednoho řádku, nebo báseň Dřevnice, která se zase graficky line a zatáhá jako jakýsi had, ale především je to otevřenost k sobě samému, ke smyslu tohoto sepisování, které je asi nejkrutěji vyjádřeno básní

Brigáda, nejdelší básni, třístránkovou básni-vzpomínkou na otce a jeho dopisy z dolu Plavno v Jáchymově: „Ach když jsem nedávno listoval / otcovými dopisy / které se nedají sytým synem / neškodně překládat“ (s. 16) Nedokážu si představit krutější obraz než ten, nebýt práv pocitů vlastního otce. I pro tuto otevřenost stojí tato útlá knížka za přečtení.

JAKUB CHROBÁK

Čelem vzad

Současná rakouská literatura u nás není příliš známá. Málokdo ji překládá a málokdo ji potažmo i vydává, což je samo o sobě těžko pochopitelné, ba těžko uvěřitelné, protože se jedná o literaturu, která takřka-jíc organicky patří do oblasti naší kulturní tradice, našeho myšlení a citění. Tak trochu se tím připravujeme o možnost rozšíření pohledu na vlastní minulost, i když kdoví, třeba není o co stát. Každopádně se tím ale připravujeme o možnost jakýmkoliv způsobem uchovat či spíš zrekonstruovat tu naši střední Evropu, jediný prostor, kde se umíme jakž takž pohybovat, i když kdoví. V každém případě je současná rakouská literatura poměrně dosti zajímavá a my o tom nic (nebo takřka nic) nevíme.

Tento fakt činí loňskou novinku Evropského literárního klubu, román **Roberta Menasseho Čelem vzad**, ještě pozoruhodnější, než je sám o sobě.

Menasse patří ke střední generaci moderních rakouských autorů; první román mu vyšel v roce 1994 a o dva roky později další dva, z nichž jedním je právě *Čelem vzad* (Schubumkehr). Ten se díky překladu Hanuše Karlacha nyní dostává k nám, čtenářům obeznámeným s češtinou.

Román se vymyká z mnoha ohledů tomu, co se běžně pod tím pojmem rozumí. Už způsob, jakým autor konstruuje text, se na první pohled odlišuje od toho, na co jsme běžně zvyklí. Primární pro něj není příběh: ten je takřka od začátku důsledně rozrušován či spíše skládán z vědomě ne zcela sourodých prvků. Text funguje spíše jako jakási rekonstrukce popisovaných událostí, místy je stylizován téměř až do podoby soudního, policejního či lékařského záznamu, což autorovi umožňuje dosahovat tu a tam až ne-literární autentičnosti. Na některých místech textu jej tato metoda, pravda, dovádí až téměř na hranici srozumitelnosti. Pro čtenáře to znamená, že musí spolupracovat s textem podstatně více, než je běžně zvyklý. Menasse často vystačí s pouhým náznakem, vnitřním komentářem postavy, jen s její potrhlo (neb taková se zvenku jeví vždy, to je realita) samomluvou, s pouhou verbální šifrou. Nejde mu totiž tolik o příběh jako o *anatomii vztahů*.

Přesto je jeho text jednoznačně čtivý. Snad je to tím, že díky této poloze psaní je výsledný text přímo nabit jakýmsi těžko uchopitelným, ale zřetelným napětím. Neumím o tom říci nic rozumnějšího, než každému upřímně doporučit, aby se do románu ponořil sám a vyzkoušel to; jakkoliv se ze začátku jeví jako chaoticky poskládaný z různých dějů, útržků dopisů a monologů, začne poznenáhlu dávat smysl a čtenář jej má možnost nepřítomně, ale tím plastičtěji vnímat jako magický dokument o rozpadajícím se duchovním prostoru v nás a kolem nás. V tom Menasse zřetelně navazuje na autory, jako je Musil, Schulz, Blecher. Ostatně k Musilovi se otevřeně hlásí.

Navíc má potřebu (opsáno ze záložky) se vypořádat i s Hegelem; románová trilogie, jejíž částí je i recenzovaný text, je prý přímou odpovědí na jeho Fenomenologii ducha. Já bych to nepoznal, hlavně však proto, že jsem kdysi Hegela ke své škodě odložil a dnes už mi připadá natolik nezajímavý, že to nenapravím.

Než zpátky k Menasseovu románu. Osu děje tvoří až mučivě přesně zachycený vztah nemladého již Vídeňáka a jeho matky, dvou lidí „bez vlastnosti“. Oba, každý po svém, nevědí, co se životem. Oba jsou svým způsobem typičtí; on je precitlivě slaboch, jehož jedinou vášní je videokamera, se kterou bez přesnějšího záměru zaznamenává všechno kolem sebe. Ona je pětadesátiletý díblík s rudým ježkem na hlavě, který si po mnohých životních pokusech, jejichž jediným jmenovatelem je maximální idealizace přítomnosti, a tedy i minulosti, bere o dvacet let mladšího muže

a stěhuje se s ním na venkov, aby se tam věnovala ekologicky čistému zemědělství, o čemž syna průběžně informuje v dlouhých dopisech. To se děje ve chvíli, kdy se syn vrací z Brazílie, kde si odbyl jakousi nemastnou neslanou existenci. Protože však matka prodala v rámci pálení mostů i jejich vídeňský byt, nezbyvá mu, než se k ní nastěhovat do Komprechtsu, malé rakouské vesnice na hranicích s Československem; tam totiž jeho matka začíná novou existenci a tam se také odehrává zbytek románu.

Už tito dva svým psychickým ustrojením představují pro čtenáře pozvánku na běh prázdnoty, nikoli však nudy. V Komprechtsu se pak do děje přimotávají pestré postavy místních obyvatel, které chvílemi jako by vystoupily z filmu *Městečko na dlaních*, ba místy ze seriálu *Milostné pozdravy z kožených kalhot* (mimořadně, v případě jmenovaného seriálu se jedná, ačkoliv jde v prvním plánu o břichárnu, o vážný kulturní fenomén, ne-li přímo o antologii pohabsburské středoevropské mentality). Místy se do textu vmísí jaksi nepříjemně důvěrný tón, který sem zanese náznak toho, co známe jako komunální humor, avšak zase mrazivě rychle bez pointy zmizí. Postavy, které jsou popsány s přesností mistrovské zkratky, vyplňují jednoduchý děj, pod kterým je však cosi doopravdy zlověstného. Jako by se mezi kulisami slov tu a tam ukázala černá nicota, která se, jak se blíží konec, objevuje čím dál častěji.

Menasseova kniha je především románem o této nicotě, pohlcující postupně jeho rodné Rakousko, jednu ze základů moderní středoevropské civilizace. Definitivní konec této epochy klade až do devadesátých let dvacátého století, tedy do přítomnosti. A opravdu. Země, kde najednou už nemá smysl věnovat se řemeslům a kde se už vyplácí jedině kšeftovat s turistickým ruchem, s polokulturou, s iluzemi, země, kde nejvíce vydělávají manažeři reklamních agentur, je odsouzena. K čemu, to zatím nevíme. Ani Menasse o tom nemluví. A v tom tkví opravdová znepokojivost jeho textu: zaznamenává pouze proměnu obyčejné vesnice v obyčejné zemi, kde každý žije, jak umí, v letovisko, kde je všechno podřízeno jednomu cíli: přilákat do kraje turisty a vydělat na nich prachy.

Ani scéna, v níž se starosta obce dohaduje s jakýmsi hladkým manažerem o reklamní kampani, kterou si rada obce objedná, nepůsobí jako prvoplánová agitka. Je to díky autorovu stylu, zaznamenávajícímu útržky událostí a ponechávajícímu je bez komentáře. Když potom přijedou k jezeru za Komprechtsem dělníci se stavebními stroji, vytrhají stromy, zplanují břehy a odvezou tisícileté balvany, aby je později vrátili na místo zbavené mechu a nečistot, opískované a vypucované, když zasázejí podle jakéhosi plánu nové jedle a břízy, vyasfaltují příjezdové cesty a mezi stromy rozmístí vkusné a pohodlné lavičky a jiná zařízení, nepůsobí to jako postpubertální ekologický brekot, ale jako ledově nestranný popis konce našich časů. O nic vlastně nejde. Nic se vlastně až tak neděje. A nic se už asi ani dít nebude.

Obyvatelé vesnice se těší, až přijede vlak s turisty (to je součást reklamního triku: autáky nechte doma a přijedte, prosím, *vlakem!*), představují místnosti ve svých domech na hostinské pokoje (obdoba našeho „Zimmer frei“) a zařizují si pestrobarevnou budoucnost přímo na břehu prázdnoty. Menasseho věcný styl, oproštěný od jakékoliv stopy literární hysterie, je tomu zcela adekvátní.

Mimořadně ve všech lavičkách a houpačkách, umístěných do areálu u jezera, je umístěn nápis **VĚNOVALA BANKA RAIFFEISEN V KOMPRECHTSU** (str. 100). Když jsem knihu četl, cosi mi to čistě vizuálně připomnělo, ale nevěděl jsem, co přesně. Až když jsem knihu náhodou znovu otevřel v titulku, vyskočil ne mě nápis: „Tato kniha vyšla díky významné finanční podpoře Raiffeisen, stavební spořitelny, a. s. Praha.“ Vida.

Román končí klasickou vesnickou tragédií, čímž je dovršen, smím-li to tak hloupě říci, jeho postdramatický tvar. Neboť Menasse ve všem respektuje naši starou dobrou tragédii, která musí skončit katastrofou, protože to tak chce zvyk a naše srdce.

Nezbývá než doufat, že Evropský literární (či jiný) klub vydá časem další překlad

a nemusí to být jenom Menasse. Současná rakouská literatura u nás opravdu není příliš známá; o tom, že do našeho literárního povědomí logicky patří, nás přesvědčí už jenom pouhá jména postav, na která v textu Menasseova románu narazíme: Karl Nemeč, Franz Zahradnik, Adolf Kral, Verena Hrdlickova, Karl Medwed.

Možná je to tím, že Evropa už opravdu nefunguje. Je to škoda, kterou jen pomalu napravují, ale nikdy už úplně nenapraví ojedinelé počiny, jako je vydání této pozoruhodné knihy.

EMIL HAKL

Moderní putování

Poslední dílo **Petera Handka Za temné noci jsem vyšel ze svého tichého domu** (Prostor 1999, překlad Helena Milcová) je poetické. Příběh se odehrává v prostoru mezi realitou a fikcí a je to právě Handkův způsob psaní, jeho poetika, která jej udržuje na této hranici. Handke píše lehce, vyprávění plyne se samozřejmostí větu za větou a podmaňuje si čtenáře ani ne tak neobvyklými situacemi jako svou polohou. V této próze jde o směřování: fantaskní poloha Handkova vyprávění směřuje k nové zkušenosti.

Motiv hledání a spění k vnitřnímu cíli staví Handka do tradice západního písemnictví. Příběh lékárníka ze salcburského předměstí Taxham, hlavní postavy této knihy, připomíná romantického hrdinu, který se cítí vytržen ze souvislosti běžného světa. Vydává se na cesty, kde ho potká mnoho neuvěřitelného (typická situace především pro německou romantiku, u nás je asi nejznámější *Ze života darmošlapa* od Eichendorffa). Romantické příběhy cesty s pohádkovými prvky nás vedou dál až k v různých formách přežívajícím rytířským eposům a románům. Lékárníkovo putování stepí (Španělskem?) vnuká spojitost s Donem Quijotem, který ovšem prohlédl své iluze. Handke sám vytváří paralelu s artušovským eposem z počátku 13. století *Ivain neboli Lví rytíř* od Hartmana von Aue; čtení eposu se táhne celým příběhem.

Děj vypráví lékárník „zapisovatel“ během jedné noci uprostřed zimy, když má noční službu ve své lékárně. Zapisovatel zde vystupuje v první osobě a jeho poznámky tvoří rámcový příběh. Do centra se brzy dostává lékárníkův „letní příběh“. Lékárník pracuje v taxhamské lékárně, žije v odcizeném vztahu se svou ženou a dcerou a trpí traumatem z odchodu (zapuzení) svého dospělého syna. O polední přestávce si chodívá čist „středověký rytířský a kouzelný epos“ do nedalekého lesa. Je stigmatizován, na čele má jizvu po bulce, kterou mu nedávno vyřízli. Do tohoto místa ho jednoho dne v lesíku udeří neznámá síla. Když přijde k sobě, vydává se, němý (rána ho připravila o řeč), na cestu. Připojí se k němu dva společníci, dříve slavný sportovec a básník. Ti ho považují za různé osoby, které hrály důležitou roli v jejich životech. Příběh dostává mytizující podobu. Všichni tři putují přes Alpy do městečka Santa Fé, kde se koná slavnost. Cestou se setkávají s blíže nepoznanou ženou Vítězkou, která lékárníka krutě zbije, a tak mu dá najevo svou náklonnost. Na slavnosti v Santa Fé poznává básník v královně slavnosti svou nemanželskou dceru, kterou hledal, a lékárník v potulné skupině cikánských muzikantů svého syna. V městečku, které si nazval Městem nočního vánku, dochází k různým proměnám lidí a místa, jinému vnímání času, zcizování nejobyčejnějších věcí. To je ještě zřejmější ve stepi, kam se lékárník, tentokrát sám, vydává. V tichosti a neohraňenosti stepi vzniká lékárníkovo vyprávění: „Všiml jsem si totiž, že jsem začal, tu a tam, když jsem byl obzvlášť naplněn tím, co mě cestou potkalo, v tichosti, nezáměrně, vyprávět. Snad nikomu určitému - nebo přece? -, ale jistě ne sám sobě. ...Uvnitř a vně se navzájem proniklo, dohromady se to, jedno vedle druhého, spojilo. Vyprávění a step jedno bylo.“

Z mlčení lékárníka-vyprávěče nakonec vysvobodí Vítězka (další ranou do hlavy) a on se vrací zpátky. Ve scéně loučení s touto (skutečnou nebo fiktivní?) ženou, na rozhraní dvou vyprávění - vyprávění ze stepi a vyprávění o návratu domů - opět vystupuje výše zmíněná Handkova poetika, která je tmelícím prvkem příběhu: „Zůstaň u mne.“

A ona řekla: „Ne. Cožpak nevíš, že je příliš pozdě, každopádně pro nás oba - pro jiné dva snad ne.“ A on řekl: „Prosím mě přece o pomoc.“ A ona řekla: „Už jsi mi pomohl.“ Otočila se k svému autu a on pokračoval v cestě domů. Ale v tom loučení jako by oba rozkvetli.“

Leitmotiv středověkého eposu v příběhu lékárníka skýtá modernímu čtenáři různé překvapující momenty, především paralela dvojího vyprávění. V artušovském románu je první (rámcové) vyprávění přednášeno vyprávěčem, který je sám součástí příběhu a který ho pojímá jako demonstraci platnosti dvorských (tj. společenských) konvencí. Teprve v druhém vyprávění jsou tyto konvence kritizovány a ukazuje se cesta k „pravé ctnosti“. Dvojí vyprávění souvisí také s prvkem opakování (Ivain opakuje *aventure*, dvorské milostné dobrodružství prvního vyprávěče, a po dlouhém hledání a vnitřních proměnách skutečně dojde k „ctnosti“) a návratu, s kterými pracuje Handke. Zaujme i poustevník v *Ivainovi* a postava Andrease Losera, „učitele klasických jazyků a samozvaného prahozpytce“, přítele vyprávěče-zapisovatele, na něhož lékárník naráží ve stepi jako na hluchého poustevníka. Handke ze středověkého eposu přebírá nejen motiv hledání (a nalézání sebe), ale hlavně „dobrodružství“ jako základní hnací sílu vyprávění: „Píšte už jen milostné příběhy! Milostné a dobrodružné příběhy, nic jiného!“ říká lékárník zapisovateli na samém konci příběhu.

Jak ale fungují klasické příběhy v moderní době? Titul „Za temné noci jsem vyšel ze svého tichého domu“ už adjektivy „temný“ a „tichý“ stírá kontury epického vyprávění a vytváří prostor pro Handkův příběh, prostor vyprávěčský, mimo konvenční vnímání. (Poustevník ve stepi příznačně ohluchl samým tichem a lékárník se orientuje často podle čichu, příp. chuti - hořké chuti hub.) Příběh mezi realitou a fikcí je v tomto případě příběhem mezi iluzí koherentního vyprávění (a to tady je, dokonce ve velmi čtivé podobě) a rušením této iluze např. negativní definicí (hned na začátku se dovídáme, že Taxham „nebyl částí města, nebyl předměstím, nebyl venkovem“), otázkami vyprávěče-zapisovatele uprostřed lékárníkova příběhu, zámlkami („A?“ ptá se často zapisovatel a nedostane odpověď) a tematizací samotného aktu vyprávění: „Povězte mi o tom více.“ „Ne. Vy to zaznamenávejte, nemáte být pánem mého příběhu. Ani já sám koneckonců nejsem pánem svého příběhu.“ Časté jsou výroky „v době, kdy se odehrává tento příběh“ a „Jen to tak nechte, víc netřeba“ (v originále „In der Schwebe lassen“ - nechat vznášet - lépe ozřejmuje polohu příběhu).

V meziprostoru vyprávění a jeho negace se můžeme dostat k autentické zkušenosti: „Urlage, propůvodní stav, to byl v německém středověkém eposu výraz pro válku. „Jeli k urlage.“ Ve středověkém eposu jsou skutečnosti dány „společensky“, jsou to ona pravidla ctnosti a věrnosti ve válce stejně jako při dvoření, v moderním příběhu jde spíše o autentické vnímání věcí. Ne bez smyslu pro humor se v této souvislosti objevují houby (lékárníkova žena je nesnášela). Lékárník je naopak jejich velkým znalcem a milovníkem a zvláště ve svém stepním osamění na ně často naráží: „Ty houby vypadaly, jako že na mě čekají: Konečně jsi mě našel! Samozřejmě jich nesmělo být mnoho - mnoho těch nádhér vydražďovalo a otupovalo.“

Tematizace vyprávění a zpochybňování možnosti klasických příběhů patří k (post)moderním postupům, u Handka se ale kromě toho setkáváme i s „konvenčním“, antimoderním směřováním vyprávění: je to touha po souvislosti, ztracené jednotě, identitě. Hrdina-lékárník neumlká v postmoderní zmatenosti jazyků a diskurzů, ale naopak se mu řeč navrací: „Setřeseš svoji nemotu. Jinak tě tvoje nemluvení ještě dnes připraví o život. ...Tohle pokračující mlčení ti zneskuteční nejen přítomnost, ale zničí ti zpětně také veškeré prožívání z dřívějšíka, dokonce i to nejnázornější - až do dětství. Naruší a znehodnotí ti paměť, bez níž na světě nemáš co pohledávat...“

V tomto smyslu není Handkova poslední próza radikální. Jde o román zralého autora, kterému se především díky typické poetice a vyrovnané suverenitě vyprávění podařilo mu vtisknout ráz klasicity.

VERONIKA JIČINSKÁ

Vybrat a nepřebírat

Nakladatelství Portál vydává výbor **Příběhy z talmudu**, Legendy a učení staré židovské tradice, v uspořádání **Rabbiho Bradley R. Bleefeld**a a **Roberta L. Shooka**. Z angličtiny přeložila Hana Kašparovská.

Všichni jsme již o talmudu (učení, studium) jistě něco slyšeli. Víme, že je to obrovský sborník hebrejské tradice obsahující zákony a mudrosloví, ale i rituály, etiku, teologii, biografie, estetiku, folklor, populární vědu a astrologii. Do písemné podoby ho sestavil rabi Jehuda ha-Nasi kolem roku 200 po Kristu. Dělí se do šesti tematických okruhů: ZERA'IM (o zemědělství), MO'ED (o svátcích), NAŠIM (o manželství), NEZIKIN (občanské a trestní právo), KODAŠIM (obětní předpisy), TEHAROT (čistota). Nařízení a doporučení v nich obsažená se dělí do 63 traktátů, které mají 524 kapitol nazývaných *Mišna* (opakování, studium), později kolem Mišny vznikaly různé komentáře a poznámky - ty tvoří druhou vrstvu talmudu zvanou Gemara (dokončení). Známe dvě verze, tzv. talmud jeruzalémský a talmud babylonský.

V talmudu jsou obsaženy dva literární typy, halacha (zákon) a agada (podobenství, příběhy a kázání o duchu zákona). Z tradičního hlediska existují k tomuto textu dva přístupy pojmenované podle dvou škol: Šamajova (přesný a neodchylný výklad textu) a Hilelova (větší shovívavost při výkladu a řešení problémů).

K obtížnému úkolu vytvořit výbor z talmudu lze samozřejmě zaujmout různé přístupy. Jejich přehledem se mohou stát české pokusy o zpřístupnění starohebrejské nauky, dosavadní české výbory. Nepočítáme-li drobné časopisecké překlady, je jednou z prvních moderních chrestomatii dílo vydané prvně v Ottově knižnici roku 1916 (druhé vydání Votobia, 1997). S názvem *Rabínská moudrost* ho uspořádal J. Hirsch. Obsahuje kratší pointované výklady, aforismy a mudrosloví.

Čistě osobní, či spíše emotivní je výbor Jiřího Langra *Talmud: ukázky a dějiny* z roku 1938, znovu vydaný roku 1993 v nakladatelství Práh. Tento kratičkářský přehled obsahuje překlady a krátké vylíčení historie *Textu*.

Následuje rozsáhlý ideologický výbor *Talmud a Šulchan Aruch v nežidovském zrcadle* z roku 1942, antisemitsky zaměřený pamflet s účelovým výběrem citací, přeložený a sestavený Hanušem Richterem. Kniha se zabývá především zákony o proselytství a vztahem k ostatním etnikům; její základní výtoku je poněkud paradoxně *rasismus*. Dílo je věnováno tehdejšímu ministru školství a osvěty Emanuelu Moravcovi.

Personální linie výběru byla zvolena Eliem Wieselem v jeho vyprávěcí antologii *Talmud - postavy a legendy* (Sefer, 1993). Obsahuje životopisy slavných rabínů a vyznačuje tak historií talmudské tradice na základě životního úsilí několika osob.

Vydání menšího traktátu z babylonského talmudu *Pirkej Avot - Výroky otců* (v úplnosti a spolu s originálním hebrejským textem) můžeme jistě považovat za dosud nejvýznamnější počín. Text přeložil a úvod napsal Bedřich Nosek. Roku 1994 ho vydalo nakladatelství Sefer.

Škoda, že zůstal nenaplněn záměr nakladatele Škefika vydat antologii z talmudu v edici Duše východu. Vždyť některé zamýšlené projekty této knižnice se později objevily v edici Živá díla minulosti.

Knihu autoři rozvrhli do tří částí. První s názvem Cesta k moudrosti se zaměřuje na podobenství, která se zabývají základními ctnostmi a porozuměním, o něž by měl (náboženský) člověk neustále usilovat. Nalezeme zde například záměrně neuvěřitelné historky, neskutečné příběhy, které obsahují skrytou metaforu nebo hádanku a s komentářem rabína nakonec nejsou *tak neuvěřitelné*. Ponaučení se stále opakují: neupívat na hmotných předmětech, nezůstávat na povrchu, pronikat světským povrchem a stíhat pravdu. A proč to stále opakovat? *Člověk je prostě nepoučitelný*.

Druhá část s názvem Život v obci se zabývá tím, jak by se k sobě lidé měli chovat uvnitř společenství. Odpověď je nasnadě: měli by žít v harmonii. Část těchto podobenství je věnována rodině, vztahům mezi manžely, rodiči a dětmi, další se týkají způsobu jednání s přáteli, sousedy a cizinci.

Třetí a nejkratší část s titulem Naše smlouva s Bohem obsahuje jen dvě kapito-

ly, Zbožnost a Víra. Sem zařazená podobenství dokládají snahu a potřebu nejvýznamnějších židovských autorit učinit z Boha osu svého života, jejich neustálý zápas s nepříznivým světem i se sebou samým. Důraz se klade na silnou nezlomnou víru, věrnost Bohu a Božím zákonům, ale zároveň se poukazuje na to, že Boží cesta nepatří k těm snadným a nějaké to pochybení je také možné - *záleží na celkovém dojmů*.

Výběr Bleefeld a Shooka samozřejmě čerpá ponejvíce z agady, tedy z toho, co je obecně srozumitelné i bez dlouhých komentářů. A opravdu, příběhy jsou jednoduché a úderné, vybrané pro normálního *árijského* čtenáře tak, aby mu svým metaforickým nádechem nezlomily vaz. I když jsou rabínovy komentáře někdy spíše shrnutím předešlého než objasněním celkem jasného textu, je v nich alespoň naznačen originální způsob četby, tj. *studium za vedení nějaké autority*.

Škoda, že autoři k textu nepřipojili o něco rozsáhlejší úvod, tj. nejen o obsahu, ale také o historických peripetiích *Textu*. I když, za druhou stranu, děl obsahujících alespoň základní informace o rabínské literatuře je v češtině už několik. Zrovna nedávno vyšla studie *Talmud a Midraš* od Güntera Stembergera pojednávající z široka o historii, struktuře a významu tohoto slavného *Kodexu*.

DANIEL SAMEK

Tisíciletá Praha

Praha, město v srdci Evropy. Město mající údajně svoji neopakovatelnou atmosféru, kterou se snažilo zachytit již mnoho spisovatelů a návštěvníků Prahy. Ať to byl G. Meyrink ve svém *Golemovi* či A. M. Ripellino v u nás nedávno vyšlé Praze magické. Přesto se pohled na Prahu stává schematickým - jako by neexistovala Praha jiná než Praha Rudolfa II. a Praha Franze Kafky. Nestor české historie prof. **Josef Polišenský** se ve své knize **Tisíciletá Praha očima cizinců** pokusil zachytit Prahu v celé historické šíři, jak ji viděli návštěvníci z různých koutů světa v různých dobách. Není to počin zcela nový a autor se přiznává k inspiraci jak knihou P. Eisnera a V. Schwarze Město vidím veliké, tak knihou K. Krejčího Praha legend a skutečností, nezanedbatelnou roli zde hraje i vztah k již zmíněné Praze magické A. M. Ripellina, s jehož pojětím Prahy J. Polišenský nesohlasí a na několika místech, podle mne oprávněně, polemizuje.

Tisíciletá Praha není historickou knihou v pravém slova smyslu, autor ji charakterizuje jako soubor kulturně-historických esejů, které by měly čtenáře podnítit k přemýšlení a dalším úvahám; tomu ostatně odpovídají i Poznámky k dalšímu čtení a uvažování, což je název poznámkového aparátu na konci knihy. Tak tedy Praha očima cizinců: již v úvodu je vymezen pojem cizince, musí to být někdo, kdo se na Prahu dívá skutečně cizíma očima, takže to nemůže být obyvatel českého státu, byť by mluvil jiným jazykem než českým, nemůže to být dokonce ani příslušník země bývalé podunajské monarchie. Svědectví o Praze jsou trojího druhu: jsou to svědectví o pobytu významné osobnosti nebo písemné záznamy o pražských dojmech, třetí skupinu tvoří osudy lidí, kteří v Praze strávili delší dobu či zbytek svého života. Návštěvníci jsou rozděleni podle země původu do devíti skupin podle dnešní jazykové a teritoriální příslušnosti.

Svědectví o Praze jsou skutečně různorodá od známých popisů, jako je např. popis Prahy od Ibrahima ibn Jakúba přes Johannes Butzbacha po adaptaci jedné z pera Niklase Ulenharta, který celý děj přemístil do Prahy a vytvořil tak de facto první „pražský román“. Před čtenářem se rozevírá bohatá mozaika evropské historie, jejímž centrem Praha někdy je a jindy není. Autor již v předmluvě přiznává, že využil „několik desítek svých studií a článků“, což je někdy patrné více, než by na žánr eseje bylo vhodné. Občas se Prahou mihne vcelku bezvýrazná postava a čtenář se zaplete do složitých nitek a svazků dynastické politiky na evropských dvorech. Jistá nedůslednost je pro knihu příznačná, přes původní vymezení cizinců se v kapitole, jež se zabývá Novým světem, objevují postavy Vojty Náprstka, Karla Postla alias Charlese Sealsfi-

elda apod. Stejně tak se pod kapitolou o dobytí Prahy sasko-polskými vojsky neskrývá žádné svědectví, ale kratičká historická studie s velkou šíří záběru. Na druhou stranu kniha skýtá nepřehlednou zásobu pozoruhodných informací, které ukazují, že Praha je skutečně městem, kde se střetávaly spojnice evropských i mimoevropských dějin, velmi cenné jsou postřehy týkající se např. španělských nebo skandinávských zemí. Kdo z nás ví, že španělský velvyslanec San Clemente byl ochráncem známého kacíře Giordana Bruna či že v Praze pohyboval i H. Ch. Andersen?

Tisíciletá Praha očima cizinců je souborem devíti esejů renomovaného historika, je opatřena poznámkovým aparátem, německým i anglickým resumé a jmenným i místním rejstříkem. Přesto by si zasloužila pozornější úpravu, to, že se na jedné straně vyskytují obě podoby slova universita, tedy se „s“ i „z“ (s. 61), či že je na jedné straně jméno kaplana, který popisoval Buquoyovo tažení psáno jednou „Fitzsimon“ a podruhé „Fitzsimons“, jsou „jen“ tiskové chyby. Ale objevují se i chyby faktické, zejména ve vlastních jménech, např. anglický cestovatel se jmenoval „Moryson“ a nikoli „Morison“ (s. 60), maršál Rudolfa II. byl „Russworm“ a ne „Rosswurm“ (s. 96) a podobných chyb by bylo možno vyjmenovat více. Je škoda, že nakladatelství Academia, které tuto pozoruhodnou knihu vydalo, se dost nezaměřilo na tyto podstatné maličkosti.

ALBERT KUBIŠTA

Nebezpečná metoda

Psychoanalýza má za sebou stoletou historii. Můžeme ji chápat jako psychoterapeutickou techniku pro léčbu neuróz, jako teorii o vzniku psychických poruch, vývojovou teorii osobnosti, nástroj zkoumání psychické reality a intrapsychických pochodů, jako filozofickou antropologii, „náboženství“, hnutí, oblast vědeckého bádání či „umění“ ve smyslu hermeneutické disciplíny. Vývoj psychoanalýzy do dnešních dnů byl složitý, v jejím rámci existuje řada různých přístupů a škol, což může být důkazem toho, že nejde o uzavřený myšlenkový systém. Přes tuto rozrůzněnost pohledů a přístupů nicméně v kořenech psychoanalýzy můžeme nalézt i trend opačný, totiž existenci určité roviny semiuzavřenosti. To nepochybně souvisí s tím, že se psychoanalýza v prvních letech rozvíjela výhradně v rámci židovské subkultury, což se nemohlo nezobrazit v jejím celkovém charakteru. Také proto vkládal Freud tolik nadějí do Junga, který nebyl židem a mohl se stát zárukou toho, že psychoanalýza nebude dále považována výhradně za židovskou záležitost a dosáhne mezinárodního uznání. Z mnoha důvodů je zvláště raná historie psychoanalýzy, mimo jiné, historií bouřlivých střetů, rozhodů, exkomunikací a vzniku psychoterapeutických a myšlenkových směrů, které se Freudově psychoanalýze natolik vzdalily, že nebyl možný jejich další vývoj jinak než mimo její rámec. Tak se od psychoanalýzy odtrhl Adler (1911), Stekel (1912) a později také Jung (1914) a založili samostatné školy.

Právě prvním letům psychoanalýzy a rodičích se mezinárodního hnutí je věnována téměř šestisetstránková kniha amerického autora **Johna Kerra** z roku 1993 nazvaná **Nebezpečná metoda. Příběh Junga, Freuda a Sabyiny Spielreinové** (Prostor, Praha 1999, přeložil Manes Mendoza). Jak naznačuje název, autor se v ní na pozadí raného rozvoje psychoanalytického hnutí zabývá převážně vztahem Freuda a Junga v období let 1907-1913, jeho speciální zájem poutá vliv Sabyiny Spielreinové na oba muže a její role v rané historii psychoanalýzy. Příběhů, které kniha nabízí, je hned několik.

Příběh psychiatrie a duševní nemoci na přelomu století. Příběh Freudovy psychoanalytické metody. Příběh pronikání psychoanalytických myšlenek do psychiatrické kliniky v Burghölzli, kde ji jako první začali aplikovat Bleuler a Jung, představitel tzv. curyšské školy. Příběh rozvoje psychoanalýzy a cesty k jejímu mezinárodnímu uznání na ose mezi Vídní a Curychem. Příběh rané geneze psychoanalytického hnutí: od středečních seminářů pořádaných pravidelně od roku 1902 ve Freudově pracovně přes první psychoanalytický

kongres v Salzburgu v roce 1908 po institucionalizaci psychoanalýzy v mezinárodní asociaci o dva roky později. Příběh korespondence, pracovního partnerství a otcovsko-synovského vztahu Freuda a Junga. Příběh Junga a jeho ruské pacientky a „milienky“, později medičky a nakonec jedné z prvních psychoanalytiček Sabyiny Spielreinové.

Spielreinová byla mladá ruská židovka, na níž Jung v roce 1904 poprvé zkoušel psychoanalýzu. Posléze se stala Jungovou intimní přítelkyní, později byla analyzována Freudem, udržovala korespondenci s oběma muži během jejich přátelství, i po jejich rozchodu, stala se členkou vídeňské psychoanalytické společnosti, napsala řadu odborných pojednání a před svým odjezdem v roce 1923 zpět do Ruska, kde ovlivnila klinickou psychologii dvacátých a třicátých let, působil na nějaký čas jako psychoanalytička při Institutu J. J. Rousseaua na univerzitě v Ženevě.

Pokud jde o vztah Junga a Freuda, vyjádřili se k němu ještě v průběhu svých životů samotní jeho protagonisté, každý z nich vylíčil historii jejich přátelství a konečnou roztržku po svém. Teprve v první polovině sedmdesátých let však byla zpřístupněna a publikována Freudova a Jungova korespondence. Ta, spolu s jinými od té doby publikovanými materiály, umožnila řadě autorů nově studovat počátky psychoanalýzy, vývoj vztahu obou autorů a jejich vzájemného ovlivnění. John Kerr je jedním z nich. Kromě zmíněné korespondence se ve své knize opírá ještě o jeden významný zdroj. Jde o objev rukopisné pozůstalosti Sabyiny Spielreinové v roce 1977 v Ženevě a objev několika dalších materiálů po vydání těchto rukopisů římským jungiánským analytikem Aldem Carotenutem v roce 1982. Všechny tyto materiály: části deníku, dopisy a koncepty dopisů Jungovi a Freudovi, odpovědi obou mužů a konečně psychoanalytické práce Spielreinové, publikované v prvních psychoanalytických časopisech, využívá Kerr k tomu, aby složil alespoň část mozaiky zobrazující její místo v rané historii psychoanalytického hnutí a postavení jejich myšlenek mezi myšlenkami Freuda, Junga a dalších psychoanalytiků.

Kerr, který Freudovu psychoanalýzu nazývá nebezpečnou metodou, který jí odmítá přiznat statut vědecké disciplíny a který k ní nejednou zaujímá více méně negativní postoj pro její „vědeckou“ neověřitelnost, opovrhování metodologií a kritikou, sektářský charakter, se sám dopouští řady „nebezpečných“ myšlenkových úkroků. Ač čtenáře hned v úvodu knihy informuje o tom, jak byl svým profesorem trpělivě zasvěcován do logiky vědeckého ověřování a do složitosti freudovské teorie, nemohu se zbavit dojmu určité míry autorovy interpretační svévolnosti v zacházení s materiály, které má k dispozici, svévolnosti, která je přinejmenším dána jeho snahou vylíčit „příběh“. Takové úsilí nutně předpokládá tendenční výběr hodících se pramenů a použití bytelných dávků třeba nezáměrného fabulačního zpracování. Za všechny uvedu dva příklady Kerrova postupu: „A právě zde dialog v zachovalých dokumentech končí. Žádné další dopisy Spielreinové Jungovi se nenašly. Další zachovaný Jungův dopis byl napsán o celých deset měsíců později; a pak další po více než roce. I když připustíme, že historické záznamy nám nedovolují poslouchat za dvěma tak, jak bychom chtěli, stačí to, abychom vystopovali podstatu pokračujícího rozhovoru.“ Možnost, že se žádný další (vnitřní) rozhovor konat nemusel, autor ani v náznanu nepřipouští. Jiný příklad: „Jung a Ferenczi si i v dalších letech kromě dopisovali. Fakt, že Sandor Ferenczi pokračoval v korespondenci s Jungem, mi sdělil Martin Stanton.“ Nikde už nenajdeme odkaz na pramen, kde bychom tuto korespondenci našli. Autorovi tu jednoduše musíme věřit. Klinické interpretační umění psychoanalýzy je v procesu terapie neustále korigováno pacientem, jemuž jsou analytické interpretace a rekonstrukce nabízeny; pokud by byly jakkoliv svévolné, pacient by na ně jednoduše neslyšel. V případě historických „rekonstrukcí“ předkládaných Johnem Kerrem se budeme muset spolehnout na vlastní soudnost a mnohde zaujmout kritický odstup od autorech předkládaných dohadů.

ROMAN TELEROVSKÝ

V rámci stredo-európskej literatúry evidujeme dva typy postmoderny:

1. existenciálnu podobu, ktorú reprezentuje tvorba D. Tatarku, R. Slobodu, J. Johanidesa, D. Mitana, D. Duška v slovenskej literatúre, no ešte zjavnejšie diela L. Vaculíka, ale predovšetkým texty B. Hrabala a M. Kunderu v českej literatúre;

2. palimpsestovú podobu, založenú na medzitéxtovom nadväzovaní, t. j. na intertextualite; táto forma postmoderny dominuje v dielach P. Vilikovského, L. Grendela, M. Bútoru, sčasti P. Pišťanka (v próze Skazky o Vladovi).

Existenciálna próza a jej genéza

Jean Paul Sartre (1905 - 1980), francúzsky filozof a spisovateľ, vo svojej štúdiu Existencializmus uvádza aj príklad z vojny na to, ako ťažko sa možno rozhodnúť v istej, konkrétnej životnej situácii. A človek v takejto situácii je úplne odkázaný - podľa Sartrea - sám na seba. Počas vojny ho navštívil jeden z jeho študentov, aby mu poradil: otec sa pohádal s mamou a zároveň kolaboroval s Nemcami; jeho brata zabili počas ofenzívy a za jeho smrť sa chcel pomstiť. Žil spolu s mamou, ktorá po zrade otca a smrti staršieho syna bola úplne zničená a iba v ňom našla istú oporu. V tejto situácii si mládenec mohol vybrať, či pôjde do Anglicka a zapojí sa do odboja v rámci Slobodnej francúzskej armády, čiže zanechá matku, alebo zostane pri nej a bude ju podporovať. Vedel pritom, že matka žije iba pre neho a jeho odchod z domu, či prípadná smrť ju privedie do zúfalstva. Mohol sa rozhodnúť, či pomôže matke alebo kolektívu (národu), hoci táto pomoc bola neistá, pochybná (mohol padnúť do zajatia, mohla ho stihnúť hneď smrť). A priori sa nemožno v takejto situácii rozhodnúť, tvrdí Sartre. Cit pomohol pri rozhodovaní: zostal! Cit k matke je hodnotou a táto hodnota sa stala kľúčom pre riešenie vnútornej dilemy (Sartre, 1991, s. 47-49).

Najvýznamnejším filozofom existencializmu je však Martin Heidegger. On prvý vystihol zmeny vo vedomí človeka 20. storočia. Naše uvažovanie sa od epistemológie presúva viac k ontológii, od cogito (rozmyšľam) smerom k podstate bytia, t. j. smerom k sum (som). Tento presun uvažovania odôvodňuje aj teoreticky: „Descartes, jemuž se pripisuje objav cogito sum jako východisko novověkého filosofického tázání, zkoumá cogitare tohoto ego - v jistých mezích. Naprosto neprozkoumáno však zůstává ono sum, třebaže má v jeho východisku právě tak původní postavení jako cogito“ (Heidegger, 1996, s. 63).

J. P. Sartre, ktorý vychádza z Heideggerových analýz existencie, dôraz kladie na voľbu z možností v istých existenciálnych (krízových) situáciách. A práve existenciálne situácie sa stávajú najvďačnejšou témou aj pre autorov-predstavitelov existenciálnej prózy.

Existenciálna podoba prózy (literatúry) je koncentrovaná hlavne na pertraktovanie krízových situácií človeka. J. P. Sartre ako spisovateľ pretavil svoje filozofické názory aj do literárneho diela, keď opísal štyroch odsúdených na trest smrti v jednej celi, ako strávia posledné hodiny života za prítomnosti belgického lekára, ktorý mal za úlohu ich pozorovať. Poviedka Múr čerpá námet zo Španielska, kde majú popraviť zajatých milicionárov. Každý z nich prežíva svoje zúfalstvo a strach inak, pričom autor uplatnil ja-rozprávanie (Ich-Erzählung).

J. P. Sartre vo svojej próze často uplatňuje opis vonkajších znakov, aby prostredníctvom nich mohol poukázať na vnútorný stav svojich postáv. Tento typ rozprávača nazývame aj rozprávačom „oka kamery“, akoby vizuálne vnemy sa stali nositeľmi podstatných informácií a vypovedali o najzávažnejších pocitoch jednotlivých postáv. V poviedke Múr za vonkajší znak

možno pokladať pomočenie Toma, ktorý Pablo (rozprávač) zbadá a hodnotí. Prirodzene, pomočenie tu jednoznačne možno pokladať za znak strachu a zúfalstva, hoci sa Tom proti tomu bráni aj neustálym rečením, ustavičným klábosením. Oplatí sa túto časť odcitovať:

- Pablo, spytujem sa... spytujem sa sám seba, či z človeka naozaj nič nezostane.

Vyslobodil som si ruku a povedal som mu:

- Ty prasa, pozri si pod nohy.

Pod nohami mal veľkú kaluž, kvapkalo mu z nohavíc.

- Čo je to? - povedal naľakane.

- Pomočil si sa, - povedal som.

- To nie je pravda, - zvolal nasrdene, - nepomočil, nič necitím.

Belgičan k nám podišiel. Spýtal sa s predstieranou starostlivosťou:

EXISTENCIÁLNA A PALIMPSESTOVÁ PRÓZA

Tibor Žilka

- Nie je vám dobre?

Tom neodpovedal. Belgičan sa mlčky pozrel na kaluž.

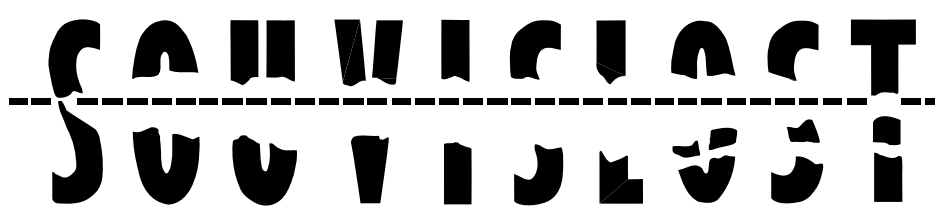
- Nevieš, čo to je, - povedal Tom splašene, - ale sa nebojím. Prisahám vám, že sa nebojím.

J. P. Sartre: Múr

Prel. R. Jamrichová

Akoby tu nastal rozpor medzi tým, čo Tom hovorí, a jeho vnútorným stavom. Navonok sa bráni proti strachu, ale ho pociťuje, zápasí s ním, prežíva ho. Pomočenie poukazuje na to, čo sa vnútri odohráva; slová, jeho výpovede sú jazykovou maskou na zakrývanie strachu. Hovorí pravý opak než cíti, klame seba i svoje okolie (belgického lekára a troch ďalších odsúdených), aby sa mohol vyrovnáť s blízkou smrťou. Vieme, že J. P. Sartre - spolu s Heideggerom - predstavoval ateistického filozofa v rámci existencializmu, preto smrť tu predkladá ako ničotu, ako totálny koniec ľudského života. Niet tu miesta pre útechu, sám rozprávač nikoho nelutuje, v diele sa prejavuje odcudzenosť - spoluväzni sú odporní pre neho, neznaša ich, nemá s nimi súcit. Ani k mladému chlapcovi Juanovi, ani Tomovi necíti žiadnu ľútosť, ani sympatiu. V krízovej situácii sa odcudzenosť prehľbuje, nadobúda väčšie rozmery, ba privádza postavy až do zúfalstva. Próza tohto typu úplne neguje tzv. tri božské cnosti - lásku, nádej a vieru. Kde niet lásky, tam niet ani pochopenia pre druhých, lebo chýba kultivácia duše, vlastného individua, vlastného JA. A kde niet nádeje, ostáva iba ničota, prázdnota, o čom nás presvedča rozprávač a jeho pohľad na spoluväzňov. Bez viery sa odsúdení nemajú čoho zachytiť, niet pevného bodu, odkiaľ by sa všetko mohlo javiť inak. V pravom zmysle slova sú strokotancami, ktorí sa stávajú výskumným objektom pre lekára.

Z hľadiska vývinu prózy je však podstatné, že sa mení uhol pohľadu; postavy nie sú jednoznačné, ale poskytujú množstvo výkladov. Nositeľmi významu sa stávajú predmety a gestá, vonkajšie znaky viac vypovedajú o vnútornom stave ako dlhé komentáre, výklady, sentimentálna charakteristika. Čo sa prejavuje iba navonok v slovách, vo výpovediach, je iba maskou; pod vplyvom filmového umenia sa z vizuálnych vnemov dá poskladať pravá podoba skutočnosti. Sartreov text je jednoduchým príkladom; ešte dokonalejším a presvedči-



vejším textom tohto druhu sú prozaické diela A. Camusa, hlavne Cudzinec (1942) a Mor (1947). Tento typ existenciálnej prózy vytvára svojskú poetiku, ktorá sa stáva základom i východiskom pre vznik tzv. „nového románu“, reprezentovaného hlavne francúzskymi autormi (A. Robbe-Grillet, M. Butor, N. Sarrautová, S. Bectt, C. Simon).

Existenciálna podoba postmoderny sa vyvinula aj v stredo-, resp. východoeurópskom priestore, kde spoločenská absurdita dosiahla taký stupeň, že priam núkala té-

my na spracovanie. Poučným je z tohto hľadiska uvažovanie českého (teraz francúzskeho) autora M. Kunderu, ktorý pri sformovaní svojich námetov, tém, skúseností vychádza zo židovského príslovja: Človek rozmyšľa, Boh sa smeje (Der Mensch denkt, Gott lacht). V rámci tejto koncepcie sa politická realita buď neguje, alebo sa prehodnocuje zo zorného uhla tzv. radikálnej irónie a paródie. Postmoderný vek všetky „veľké idey“ spasiteľstva a mesianizmu odmieta a ironicky prehodnocuje.

Za najznámejšie dielo M. Kunderu z domáceho obdobia sa pokladá román Žert (Žart), ktorý bol dokončený v roku 1965 a prvýkrát vydaný v Prahe v roku 1967. Už vtedajšia kritika (Zdeněk Kožmín) označila toto dielo za „existenciálnu prózu“, za román „ľudskej existencie“. Spomenutý kritik konštatoval: „Jednotlivé postavy románu však reprezentujú viac než len dobové typy: jsou zároveň výrazem určité existenciální polohy života, jsou možnostmi, jak lze žít tvářmi v tvář hrozbě a realitě absurdity. Vždy úspěšný ideolog Zemánek je teprve v této existenciální vrstvě prózy plně odhalen a usvědčen“ (Kožmín 1991, s. 315-316). Hlavnou postavou románu je Ludvík Jahn, vylúčený z vysokej školy kvôli nevinnému žartu a usvedčený ako nepriateľ ľudovodemokratického zriadenia, na čom má nemalú zásluhu práve Zemánek. Hlavná postava si pyká za svoj žart dlhé roky v ostravských baniach. Jeho život je od chvíle vylúčenia zo školy plný absurdít a groteskných situácií, na ktorých sa možno aj smiať akoby cez slzy. Kunderov román je založený na nastolení a riešení existenciálnych otázok v rámci totality, reprezentuje teda existenciálnu podobu prózy.

Typ existenciálnej prózy predstavuje aj poviedka Eduard a Bůh (1969), ktorá sa nachádza v zbierke Směšné lásky (Brno 1991). Mladý učiteľ je obvinený z religiozity, no svoj existenčný problém si vyrieši tak, že sa pomiluje s riaditeľkou za zvláštnych, groteskných, až absurdných okolností. Pred milostným aktom prinúti riaditeľku, aby si kľakla, zopla svoje ruky a pomodlila sa. „Modli se, ať nám Bůh odpustí,“ zasýchal Eduard na riaditeľku. Začínajúci pedagóg sa existenčne zachraňuje prostredníctvom nevkusnej erotickej avantúry.

M. Kundera aj teoreticky odôvodňuje presuny, ktoré nastali v samej tvorbe, v jej téme v rámci existenciálnej prózy: „Roma-

nopisec (tak jak ho chápu) ukazuje z dějin, jen co je nutné k pochopení situace postav a jejich existenciálních otázek“; „existenciální otázky nehledají odpověď, ale právě jen pochopení“ (Kundera, 1977, s. 244). Kľúčovým termínom Kunderu je existenciálna situácia, za zvláštnych okolností sa totiž jeho postavy stávajú objektom diania. Strácajú svoju identitu, ale aj možnosť slobodnej voľby v podmienkach totalitarizmu.

V slovenských pomeroch sa príklon k existenciálnej literatúre začína v 60. rokoch v prozaickej tvorbe J. Johanidesa a R. Slobodu. J. Johanides (nar. 1934) debutoval zbierkou poviedok pod názvom Súkromie (1963), čo možno pokladať za začiatok takejto literatúry. Súkromie tu vystriedalo výprazdnený socialistický pátos; kde sa zvyšuje koncentrácia na život jednotlivca, tam sa zákonite musia nastoliť otázky existencie, do popredia sa dostáva bytostný charakter tvorby. J. Johanides týmto princípom tvorby zostal verný až podnes; svedčia o tom jeho diela ako Nepriznané vrany (1978), Balada o vkladnej knižke (1979), historický román Marek koniar a uhorský pápež (1983), ale aj Najsmutnejšia oravská balada (1988). V dvoch prípadoch je v názve „balada“ ako žánrové pomenovanie, ako názov vystihujúci existenciálnu povahu jeho textov.

Rudolf Sloboda (nar. 1938) debutoval románom Narcis (1965), ktorý patrí k najlepším dielam povojnovej slovenskej prózy. Ako prvý vyskúšal neustále zmeny uhla pohľadu na skutočnosť a demonštroval rozpad ľudskej identity, čím je poznačený hrdina (anti-hrdina) románu Urban Chromý. Esteticky danú úroveň dosiahol R. Sloboda až v románe Rozum (1982), no a vo svojich dvoch drámach, napísaných tesne pred osudnou samovraždou v roku 1995. Ide o drámu Armagedon na Grbe (1993) a Macocha (1995).

Ukazuje sa, že zo slovenských klasikov po línii od moderny k postmoderne najďalej zašiel D. Tatarka. Aj on reprezentuje existenciálnu podobu tvorby, o čom nás presvedča hlavne jeho poviedka Kohútik v agónii, ale aj jeho disidentská tvorba (1970-1989). Začínal ako surrealista poviedkami V úzkosti hľadania (1942) a Panna zázračnica (1944), ale až v disidentskom období sa stal ozajstným predstaviteľom existenciálnej prózy; máme na mysli jeho trilógiu, ktorá je známa pod názvom Písačky. Trilógia pozostáva z týchto častí: Listy do večnosti; Sám proti noci; Písačky. Celá trilógia má zjavne autobiografický charakter; nechýbajú v nej ani pasáže o priateľoch a bývalých priateľoch (M. Kundera, V. Mináč). Aj tým sa zaraďuje do postmodernej tvorby, že sa u neho prelínajú prvky fiktívne a nefiktívne, lyrizované časti neraz strieda autorským videím okorenená faktografia. Bartolomej Slzička (autorovo alter ego) sa tu vykresľuje ako milovník ženskej krásy, preto aj erotika je organickou súčasťou tematickej náplne textu. Dokonca autor pri opise erotickej scény niekedy zachádza tak ďaleko, že to hraničí až s nevkusom. Ale aj táto stránka umeleckej tvorby patrí na teritóriu postmoderny, veď má svoj pendant aj v americkej literatúre. Možno uviesť ako príklad román Johna Irvinga Svet podľa Garpa. Za šokujúci tematický segment sa pokladá tá časť, keď pri orálnom styku Helén odhryzne Michaelovi pohlavný úd, ale tam to má skôr grotesknú funkciu. D. Tatarka aj v častiach, kde dominuje nevkus, zostáva na rovne existenciálnej prózy. Tento typ tvorby reprezentujú aj jeho Navrávačky (1988), ktoré vznikli ako nahrávky spisovateľových výpovedí priamo na magnetofonovú pásku.

Pokračování příště