

OBSAH:

Rozhovory
s M. Jungmannem
a P. Hájkem

Marie Langerová
o Ortenovi

Jakub Šofar
Kam se cpeš,
literaturo!?

Dvakrát
o Milotově
Gregorovi

Jedním okem tam,
druhým ven

S. Komárek
Proces degenerace

Vladimír Pavlovič
Harfa

Velemir
Chlebnikov

Trubte, křičte, noste!

Vy s břichy podepřenými poleny tlustých
noh,
vy, co jste pozřeli právě roštěnou nebo
štitku,
víte-li, že celý ohromný kus země by se
lehce moh

stát krajem nebožtíků?
Vím, že jsou boltce vašich uší jak zámky
visací,
že může je rozcítlivět snad nanejvýš jen
zouvák.

Zdali však prásknete do bot před „Nedělí
hladu“ jako klusáci,

když nad celou zemí smrt
zvedla svůj ukazovák?
Budou polomrtví, mrtvolky a mrtvolky
tupě hledět do hvězdného peří,
až vy otevřete svoje tobolky
a koupíte si bílý skrojek na večeri.
Myslíte, že hlad je dotěravý ovád,
který se dá snadno odehnat?
Vězte, sucho nepřestalo Volze hrdlo
utahovat.

Toť jediný důvod, proč pro sebe nežádat
- a dát.

Neste bochníček, bochánek, bochan!
Uctěte aspoň něčím „Hladovou neděli“!
Dejte! Vždyť zachrání každá trocha
ty, kteří zešedivěli!
Volha byla vaše životelka,
ale teď jako hrob kostmi zarůstá.
Může být ještě větší ta hrůza už beztak
velká.

Křičte, křičte, megafony přirazte na ústa.
Přeložil JIŘÍ TAUFER

TWAAR

6
2000

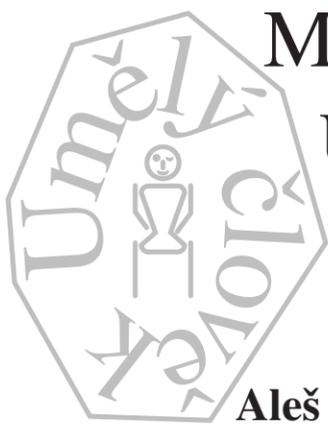
Češka Iva Pekárková jezdila léta jako taxikářka v New Yorku, napsala několik knih, vrátila se zpět, vdala se. A mění se. V jejích fejetonech začal být patrný lehký odstup od tématu. Odstup, nikoli nadhled. Začíná trousit moudra, neboť se cítí být něco víc. A ještě jsem nedávno na tomto místě definoval „kazišuky“ jako „lidi informačně nadřazené“, pak se Iva Pekárková svým článkem „Sink, Mister Stink!“ (vyšel v MF Dnes) stala jedním z nich.

Ivan Straka

LITERÁRNÍ OB TÝDENÍK

23. března

20 Kč



Moderní civilizace, umělý člověk a Adam Stvořitel bratří Čapků

Aleš Haman

Poslední společná hra bratří Čapků se na první pohled nezdá příliš nosná pro téma umělého člověka. Jako mnohem případnější se jeví drama R. U. R., v němž umělý člověk je přímo ústředním motivem. Nicméně Adam Stvořitel završil určitou vývojovou etapu v tvorbě obou bratrů, jež s problematikou umělého, respektive „nového“ člověka souvisela.

Problém umělého člověka se u obou tvůrců objevoval v souvislosti s jejich ambivalentním vztahem k moderní strojové civilizaci. V Krakonošově zahradě například nalézáme výrok: „Byl jsi pracujícími mašinami očarován i ustrašen“ (Bratří Čapkovi: Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny, Juvenilie, 1957, s. 11). Jinde čteme: „Industrializace, ztovárnění a mechanický systém naší doby nás počíná děsiti“ (tamtéž, s. 85).

Nemůžeme ovšem nepostřehnout ironický podtext druhého z těchto výroků; byl namířen proti secesnímu naturismu, jež P. Wittlich ve své knize o české secesi považuje za jednu z hlavních tendencí tohoto uměleckého stylu (vedle symbolismu a dekorativismu). Pro mladé Čapky byly ornamentalistické kreace inspirované přírodními tvary projevem stylu, jenž provokoval jejich mladistvé sympatie s avantgardními směry. Byl v tom také projev odporu k folklorizujícímu tradicionalismu regionalistů odmítajících civilizační proměny.

Přes textové změny v prvním a druhém knižním vydání zůstaly základní tendence jejich postoje zachovány. Dva roky před vypuknutím první světové války Karel Čapek v časopisu Přehled napsal: „Civilizační činnosti vskutku změnily a přestavěly svět; vynalézavost civilní (rozuměj civilizační, A. H.) energie, ovládnutí světa a hromadný život konstituují skutečnost stejně velkou a překypující, jako jsou květiny, ženy a příroda.“ (O umění a kritice I, 335) Už zde však cítil potřebu vyvážit obdiv k technické civilizaci

skeptickou relativizací: „Tím není řečeno, že stačí opěvati tyto bouřlivé síly, aby vznikla nová poezie.“ Oba umělci si totiž byli vědomi, že lidská racionální produktivita nevytváří pouze účelný svět, nýbrž zároveň s sebou přináší i řadu nežádoucích a nečekaných důsledků. Jeví se jim to jako protiklad dvou řad: na jedné straně „konstruktivní tvořivost člověka podle zákona přičinnosti a správnosti“, na druhé „řada poruch, která jest nezákonná a bezpříčinná, zplozená zmatkem, a proto je člověku věčně neovladatelná, neboť je to řada nevědomí a nepořádků“. Dílo lidského rozumu nemůže nikdy být dokonalé, je vždy otevřeno vadám způsobeným nedostatečností či spíše nekonečnou otevřeností poznání. Střízlivý intelekt je vždy přesahován životem, proto není možno ho absolutizovat. „Rozum sám není... monarcha v říši poznání, nýbrž jen nástroj, jeden z nástrojů praktického života“, napsal Karel Čapek v jednom z patera dodatků k svému pojednání o pragmatismu (Pragmatismus, 2. vydání 1926, s. 68).

Odtud můžeme interpretovat i první ukázky umělého člověka, které se objevují v čapkovských prvotinách. V Povídce poučné se v každé z jejich tří částí objevuje motiv androidů vytvořených francouzským mechanikem Drozem; v první části tvůrce rozbíjí svou loutku, protože mu nezískala lásku milované dívky; v druhé části jsou konfrontovány názory osvícenských intelektuálů na Droze, jenž zemřel při tvorbě loutky Smrti, jako na občana, umělce a člověka a v posledním dílu je při spiritistické seanci Drozův duch ironicky podroben kritice z úst moderního průmyslníka, jenž slavnému mechanikovi vytýká nedostatek praktického smyslu pro tvorbu strojů šetřících lidskou sílu.

Tu se setkáváme s myšlenkou náhrady člověka strojem, jež nalezneme dovršené a hře R. U. R.: „Jedna cihelna spotřebuje nejméně deset dělníků,“ pronesl vážný pan Radbury. „Cukrovar aspoň padesát (...) Strojů, strojů

jest nám potřebí.“ (Krakonošova zahrada, Zářivé hlubiny, Juvenilie, 1957, s. 198) Ještě výraznější je tato myšlenka v povídce Systém z Krakonošovy zahrady, v níž továrník Ripraton přednáší o výhodách neutralizace dělnické otázky cestou „sterilizace“ dělníka, přeměnou člověka v pracovní jednotku zbavenou materiálních i duchovních potřeb; továrníkův systém se ovšem zhroutí z podobných příčin, které vedly ke zkáze lidstva ve hře o robotech (tam ovšem nakonec revolta vyústí v naději nového lidství).

V Zářivých hlubinách se objevila ještě jedna povídka s motivem mechanické loutky - L' Éventail. Je stylizována jako rokokové fabliaux, v němž je vložena scénka dialogu žárlivého muže s mechanickou loutkou ženy schopnou říci pouze ano či ne. To byla záležitost k rozehrání sémantických hříček, kdy odpovědi loutky dodávají promluvám muže vždy nové, paradoxní významy.

Figura androida tu je protihráčem lidské bytosti, kterou její mechanické odpovědi přivádějí k exaltované reakci. Jde přitom o nepravý dialog, neboť odpovědi stroje jsou motivovány a interpretovány člověkem. Umělý mechanismus nicméně vyprovokuje člověka k emotivní reakci ústící ve zločin.

V době, kdy psali své první prózy, byl umělý člověk pro Čapky spíše intelektuální hříčkou kontrastující svou mechaničností s lidským naturelem. Jejich vztah k technice vytvářející umělý svět, „druhou přírodu“ se však pod vlivem otřesných zkušeností války počal měnit. Drama R. U. R. bylo nejvýraznějším projevem této změny.

V roce 1918 Čapek napsal: „Vítězství strojní práce nad ruční (...) vysvobozuje člověka z nejhrušší a nejmotnější práce. Ale také jej zbavuje svobody práce. Není pochyby, že rukodělné, řemeslné mistrovství je slobodnější a lidštější než dělnictví.“ (O umění a kritice I, s. 463) O desítku let později, v roce 1929, si klade otázku: „(...) není náš obdiv ke strojům, to jest k mechanické civilizaci, takový, že zatlačuje naši pozornost ke skutečným tvořivým schopnostem člověka?“ (Od člověka k člověku II, s. 217) O dalších několika let později, v době, kdy vydal Válku s mlouky, nabývají v jeho názorech vrchu negativní rysy techniky: „Jsou dvě tvůrčí činnosti lidské. Jedna hledá poznání nebo v širším smyslu prožití světa, ve kterém žijeme; druhá usiluje o ovládnutí přírodních a hmotných sil tohoto světa.“ Tuto stránku činnosti reprezentuje technika. Ji Čapek vidí jako výsledek primitivního boje o život, jenž se v ní neustále reprodukuje, a dospívá k závěru: „Duch ovládnutí, který se na poli přírodních sil jmenuje technika, má na poli sil lidských (Pokračování na straně 4)

Popelec umělců

Tradice, mající svůj počátek v letech po první světové válce, kdy francouzští umělci poprvé vzpomněli právě na Popeleční středu svých kolegů, zahynuvších na bojištích, se ujala i u nás. Také letos se sešli naši umělci s veřejností nejdříve v Divadle KAŠPAR v pražské Celetné ulici a potom na první postní bohoslužbě v pražském chrámu Nejsvětějšího Salvátora proti Karlovu mostu. Hra Sedmispáči, kterou napsal na základě staré legendy pro tuto příležitost Přemysl Rut, vypráví v režii J. Šiktancové o sedmi křesťanech z Efesu, pronásledovaných za císaře Decia, kteří se schovali s pomocí anděla v jeskyni a přežili tam ve spánku více než dvě stě let. Probudili se až do křesťanské doby. Autor tu jemným způsobem srovnává pohanský a křesťanský Řím, oba se v této hře v metodách šíření svého náboženství a upevnování císařovy moci příliš nelišily, což bylo mimo jiné zdůrazněno i tím, že postavu císařů, pohanského i křesťanského, hrál týž herec (Bořivoj Navrátil), stejně jako i postavu přísluhovače a udavače v obou obdobích představoval stejný herec. Jak později připomněl rektor studentského kostela Nejsvětějšího Salvátora Tomáš Halík, chtěla tato hra ukázat, že církev uznává i udavače v obou obdobích představoval stejný herec. Jak později připomněl rektor studentského kostela Nejsvětějšího Salvátora Tomáš Halík, chtěla tato hra ukázat, že církev uznává i udavače v obou obdobích představoval stejný herec. Jak později připomněl rektor studentského kostela Nejsvětějšího Salvátora Tomáš Halík, chtěla tato hra ukázat, že církev uznává i udavače v obou obdobích představoval stejný herec. Jak později připomněl rektor studentského kostela Nejsvětějšího Salvátora Tomáš Halík, chtěla tato hra ukázat, že církev uznává i udavače v obou obdobích představoval stejný herec.

ZDENĚK JANÍK

100. výročí Bohumíra Lifky

U příležitosti stého výročí narození (24. 3. 1900 - 24. 11. 1987) vzpomínáme oddaného služebníka české knihy. Rodák z Radomyšle u Strakonice byl od mládí ctiteljem dobrých knih. Ve svých vzpomínkách uvádí, jak si už jako student shromažďoval svažky otcovy Světové knihovny. Osud mu pak dopřál, aby mezi knihami strávil většinu svého života. Jako absolvent Filosofické fakulty Karlovy university zpočátku sice tíhl k filozofii, avšak záhy ho zlákala profese knihovnická. Začínal jako knihovník v Koutě u Domažlic a působil též jako tajemník Masarykova slovníku naučného. Potom v Náródny a univerzitní knihovně v Praze, v knihovně Náprstkovy muzea i v Základní knihovně ČSAV. V padesátých letech byl vězněn. Stal se uznávaným odborníkem v oboru historie zámečků knihoven i pečlivým bibliografem jejich pokladů.

Druhou jeho láskou byla osobnost a tvorba někdejšího učitele F. X. Šaldy. Shromáždil šaldovský archiv, z něhož zprostředkoval materiály v sondách do kritického života a díla i v bibliofilských edicích Šaldových prací. Byl též autorem řady publikací z dalších oblastí sousedících s knihovnictvím (rodopis, literární historie, heraldika ad.) Je prototypem kulturní osobnosti, která bez nároku na světskou slávu přispěla k upevnování a rozšiřování základů, na nichž spočívá kultura národa. shn

Blahopřání TVARu

Blahopřejeme Jiřímu Špičkoví, který získal **Cenu Francesca Petrarce**.

Na sobotu 1. 4. zve společnost Spisovatelé za práva zvířat od 13.00 na Střelecký ostrov, odkud vyrazí POCHOD ZA ETICKÉ ZACHÁZENÍ SE ZVÍŘATY, organizovaný Animal SOS. Jako zástupci zvířat a spisovatelů v jedné osobě se zúčastní např.: Jelínek, Kovařík, Slavíková, Daněk. Ve chvíli uzavření se ještě nevyslovili Brabec, Červenka, Pochop. Zváni jste ale všichni, každé jméno pro dobrou věc je přijatelné!



Už déle než rok hostí farní knihovna Husova sboru Československé církve husitské v Táborské ulici v Nulicích - díky občanskému sdružení Lumen Vojtěcha Raňkův z Ježova - literární podvečery naší poezie a prózy. V letošním předjarním týdnu nabídl na své verše básnička Karla Erbůva (na snímku svého manžela) v autorském podvečeru s obrozenecky dlouhým názvem „Přinášiš-li dary, kež jsou křehké, aby je vítr dokázal kdykoli odvát“. Podmanivé autorské čtení připomínalo svým aranžmá divadlo jednoho herce. Autorka si nejen sama četla své verše, ale i obsluhovala magnetofon s hudbou i záznamy přednesu jejich dalších verzí v podání předních interpretů. Mají zcela jiné pojetí večera poezie než všechny ostatní, které tu zatím zazněly, ukazují, že nejen v poezii samotné, ale i v jejím podání může být mnoho zdařilých cest. Zj

Program Dnů Frankofonie

Frankofonie je mezinárodní organizace, která v současné době sdružuje více než 40 států z celého světa a zaměřuje svoji činnost na prezentaci a propagaci francouzské kultury a francouzského jazyka v členských zemích. Postupně se její činnost obohacovala i o prvky ekonomické a politické. Do Frankofonie byla vedle nás v roce 1997 přijata i Polská republika, a to jako pozorovatel. Probíhající Dny Frankofonie v ČR čeká ještě tento program:

24. 3. (9.00): - „Francouzsko-polské vztahy v meziválečném období“ - přednáška historičky Marie Pasztorové, pozvané Polským institutem v Praze. Slavnostní sál Karolina, vstup volný. (11.00) „Obraz neviditelná“ - přednáška Eugena Bavcara, estetiky, filozofa a fotografa, Slovenské velvyslanectví v Praze, vstup volný. (16.00) „Kultura a literatura na úsvitu nového tisíciletí“ - přednáška spisovatele Ismaila Kadare, který je hostem Albánského velvyslanectví. Vstup volný. (19.30) Program Euro Connections v paláci Akropolis, pořádá Gato Loco Productions, Zastoupení Valonsko - Brusel a Francouzský institut.

25. 3. (10.30) Francofoules, druhý ročník sportovních her, pořádá Francouzské lyceum v Praze. Start ve Stromovce, informace v lyceu (Drtinova 7).

27. 3. (17.30) „Marie“ - polský film rež. Szmajgiera o Marii Sklodovské - Curie. V Maďarském kulturním středisku, pořádá Polský institut. (19.00) „Evropa, Evropa“, polský film rež. A. Hollandové, kinosál Franc. institutu.

28. 3. (17.00) Poetický večer s českou herečkou skupinou Artama. Francouzská poezie v češtině v podání mladých pražských recitátorů v Kavárně Francouzského institutu. (19.00) „Bílá“ - film polského režiséra K. Kieslowského, kinosál Francouzského institutu.

29. 3. - „Modrá“, „Červená“ - dva filmy K. Kieslowského, kinosál Francouzského institutu.

30. 3. (18.30) „Odvěd mě“, kanadsko-švýcarský film Ley Poolové (Cena švýc. filmu 2000), franc., něm titulky, tlumočení do češtiny. Účast autorky, přípitek. (20.30) „Austrálie“, film Jean Jacquese Andrena, francouzsky, anglicky, tlumočení do češtiny Pořádá Zastoupení Valonsko - Brusel. (20.00) Jean Claude Carriere - četba z českého překladu Michala Lázňovského při příležitosti vydání této publikace Divadelním ústavem. Viola, Národní 7.

31. 3. (19.30) „Carmen“, představení ve Státní opeře, s podporou MK ČR. (20.00) Koncert Kateřiny Kachlíkové, Jana Talicha, Jaromíra Klepáče a Jiřího Bártý. Francouzské velvyslanectví, vstup na pozvánky. (ŠČ)

Napsali do TVARu

Vážená redakce, když jsem si přečetla dopis pana Milana Lubana ve druhém čísle Tvaru, velmi jsem s ním n souhlasila a chtěla mu hned odpovědět. Měla jsem ale jiné problémy, zdravotní, a tak jsem věc odkládala. Čekala jsem, že se někdo ozve za mne, ale čtenáři mlčí. Mladí zřejmě nemají dost času, ale že se neozval nikdo z důchodců, to mě překvapuje.

Dopis se samozřejmě týkal oslav desátého výročí Tvaru. Mně se totiž vaše plány na blížící se oslavy velice líbily. Proč? Byly v takovém tradičním duchu, v tom nejlepšího slova smyslu. Proboha, co vadí panu Lubanovi na alegorických vozec? Je to nejspíš člověk z mladé generace, pro něho něco takového znamená leda „auto s logem časopisu“, prostě reklamu, všední nuda.

Ale vždyť přece alegorické vozy jsou něco jiného, my Sokolové je pamatujeme jako hezkou tradici, atrakci, na kterou jsme se vždycky těšili. Jako sokolská žákyně jsem po válce na jednom takovém nákladáku držela věneček z vlčích máků, od něhož vlála trikolóra. Bylo nás víc a shlukly jsme se okolo podstavce zahaleného do červeného plátna, na němž stál sokolník v sokolském kroji s krásným párem za čepicí a na rameni mu seděl pravý živý sokol. Nákladák s námi pomalu projížděl Prahou, všude na chodnicích plno lidí, hrála hudba, oni nám mávali a my volali Nazdar!

Ta troška naivity - že by pro ni už dneska nebylo pochopení? Někdo to bral vážně, ale většinou jsme se smáli. Pak nám alegorické vozy vzali komunisti a předváděli na nich v májových průvodech „dělníky“ s kladivem, jak buší do tlustých amerických válečných štváčů, kteří chřastili měšcem s dolary. Lidi se taky smáli, protože dolary tenkrát nikdo nechťel - stejně by mu je vzali a byl by leda podvěřelý. Pak se to ale všem přejedlo a alegorické vozy se vytratily, on se tenkrát nesměl nikdo projevat, jak by chtěl.

Dneska ale může, a mne moc potěšilo, že s takovou myšlenkou přichází právě Tvar. Stále o tom přemýšlím, líbil by se mi vůz na téma „Tvar a jeho čtenář“. Na jednom kraji je „pracovní“ redakce: Seděli byste třeba s klotovými rukávky kolem stolu, před sebou staré psací stroje (snad jste ještě všechny nevyhodili) a do nich s vervou bušili a psali články. S chvílí byste papír vytočili, založili do nachystaného čísla Tvaru a kolportér by ho odnášel. Hned za ním by stála fronta těch, kdo by se o Tvar prali, jako v prvních dnech revoluce lidi na Václaváku o tehdejší skvělé Svobodné slovo - kde je dnes konec všemu, co jsme od něj i od sebe čekali! A na závěr by seděli čtenáři, rozevřený Tvar v náručí, a s velkými brýlemi na očích by usilovně četli. Bavili by se přitom, smáli, jeden s druhým diskutovali - ať každý vidí, jak je Tvar zajímavý. A kolportéři by ho mohli podávat i lidem na ulicích, věřím, že byste získali i nové předplatitele. Kdybyste potřebovali nějakého „čtenáře“ na tuhle legraci, dejte mi vědět, ráda přijedu a vezmu i vnučku Markétku. Možná si dá nakonec říct i pan Luban.

Přeji vám všechno nejlepší do dalších let. S pozdravem Oslavam Zdar!

Vaše

JÍŘINA HOŠKOVÁ, Beroun

Oznámili TVARu

• Nakladatelství Host a Petr Fiala uvítali knihu Petra Fialy Citová angažmá. Stalo se tak v Českém centru PEN klubu.

• Památník národního písemnictví a Schiller-Nationalmuseum, Deutsches Literaturarchiv v Marbachu zahájily výstavu Poselství bez místa určení - okruh přátel v anglickém exilu (H. G. Adler, Elias Canetti a Franz Baermann Steiner). Potrvá do 8. 5.

• Společnost přátel PEN klubu pořádala čtení z chystané knihy vzpomínek překladatelky Hany Zantovské Proti toku času.

• Památník národního písemnictví zve na 28. 3. a 13. 4. na koncerty C. K. Vocalu, vždy v 17.00. 16. 4. ve 14.30 literární pásmo o Karlu Čapkovi v rozhlasových dokumentech Budiž to svět rovných a svobodných lidí (Václav Cibula). 17. 4. V 17.00 Velikonoční čas mám rád (Pavel Jurkovič a Taťána Medvecká).

• Česká televize a Finále Plzeň přichystaly na 10. - 16. dubna 13. ročník bilanční soutěže předhládky českého filmu FINÁLE PLZEŇ 2000.

• Reiffeisen - Stavební spořitelna (Koněvova 99, Praha 3) hostí do 7. 5. výstavu Jiřího Davida Morální zvíře.

• Praha - Evropské město kultury 2000 a AURA-PONT - divadelní a literární agentura

chystají kulturní projekt Václav Havel - spisovatel a dramatik.

• Kulturní dům Postovka - Galerie na schodech (Zahradníčkova 1118/2, Praha 5) zve na výstavu Mirka Rubika: Kresby, skicy, nápady - od 27. 3. do 20. 4.

• Studio Paměť pořádá 29. 3. hudebně-poe tický večer Možná přijde i Majakovskij. 31. 3. Koncert Ropátek - Roman Neruda a sdružení rodičů a přátel ROPY. Vždy v 19.30.

• Nakladatelství ACADEMIA zve do galerie svého knihkupectví na výstavu malířky, kaligrafky a překladatelky Taj-tű Hejzlarové, která představí výtvarný doprovod Lexikonu čínskému mudrosloví (Academia, 1999) a tradiční obrazy květů i jihočínských krajin.

• Knihovna Kroměřížska zve na Besedu s Ludvíkem Kunderou 4. 4. v 17.00 v přednáškovém sále na Velkém náměstí.

• Rakouský kulturní institut v Praze sděluje svým příznivcům, že své služební období ukončila paní kulturní atašé Christine Dollinger a za ni nastupuje paní Mag. Ranetzky, která se těší, že bude pokračovat v dosavadní úspěšné práci na poli kulturní výměny.

• Moravská galerie v Brně pořádá do 19. 3. fotovýstavu Markéty Luskáčové: Poutníci.

• Státní galerie v Chebu pořádá výstavu Umění zrýchleného času - česká výtvarná scéna 1958-68.

Fyzik versus Chvatík

Mé profesionální svědomí fyzika - relativisty mi nedovoluje pominout větu z článku Květoslava Chvatíka ve vašem prvním čísle Einsteino va teorie relativity a Freudův objev významu podvědomí v rozhodování člověka destruovaly víru v pokrok lidstva a v racionální zdokonalitelnost „nového člověka“. Marně si lámu hlavu, jak se na tom mohla teorie relativity podílet, když se pokrokem lidstva ani racionálními zdokonalitelnosti člověka vůbec nezabývá.

Snad má autor na mysli neblahý vliv uvědomění si „vypočitatelnosti světa, k níž přírodní vědy směřují (jak o tom přemýšleli mnozí filozofové - Bergson, Husserl, Patočka, Šafařík). Zde ovšem nešlo o konkrétní výsledky matematicizované přírodovědy, ale o samotnou její metodu - teorie relativity není v tomto směru o nic horší ani lepší než newtonovská fyzika.

Možná mělo onen osudný vliv poznání, že „všechno je relativní“? Takový závěr však z teorie relativity vůbec neplyne. Navíc teorie relativity relativitu (závislost výsledků pozorování a měření na stavu pozorovatele) neobjevila. Ta je obsažena i ve starších vědeckých teoriích, ba i v předvědecké lidské zkušenosti. Již Vergilius píše, že když Aeneasova družina zvedla kotvy, města a břehy mizely v dáli. Pochopení relativity pokroku spíše napomáhá - srv. Koperník, Galilei...

Alle třeba takový výklad teorie relativity, byť povrchní a mylný, přece jen podkopává víru v pokrok. To nemohu vyložit, připadá mi to však málo pravděpodobně a rád bych pro to znal doklady.

Bezprostřední pokračování Chvatíkova textu připouští ještě další výklad - lidé vedou války, vraždí se atd., navzdory tomu, že mají možnost poznat něco tak povznášejícího jako je teorie relativity, a to ovšem víru v pokrok a zdokonalitelnost člověka podkopává. Taková interpretace mi však připadá poněkud násilná.

Rád bych se tedy zeptal autora, jak to vlastně myslí.

JAN NOVOTNÝ

ČeskoSlovenskáScéna et Café TEATR daMúza

25. 3. Madam Ferčáková - přední slovenská šansonierka, držitelka ceny Poet roku: recitoval autorských písní.

26. 3. Triumf zla - divadelní kompilát. Fernando Pessoa: Námořník. Arthur Breisky: Watteau rozčarovány, Oscar Wilde. Večer celý jest prokládan písennými profyláky.

27. 3. Na koho to slovo padne. Nastupující herecká slovenská generace. Pět mladých mužů rozehrává vysokou hru nízkými pudy. Kdo vlastní revolver, disponuje neomezenou mocí.

28. 3. Erotoženní zóny obojživelníka - Přední dáma pražské astrologie Alice Silva de Largo a Svata Ošatková, propagátorka myšlenek New Age, nabízejí zastavení v čase a místě, za doprovodu středověké hudby KOŇMO.

1. 4. (19.30) Round Midnight - vycházející slovenská jazzová hvězda Miriam Bayle. (Vždy ve 20.00 v Café TEATR, Řetězová 10.)

3. 4. Viktor aneb dítko u moci. Skandální komedie a travestie francouzského surrealisty Rogera Vitrac. Předčasné vypsání Viktor slaví své deváté narozeniny a rozjiždí to na plně obrátky. Kdo bude vítěz a kdo poražený? (V Redutě, Národní tř. 20.)

7. 4. Triumf zla. (Café du TEATR). (Vždy ve 20.00.)

Pět odpovědí ----- Jana Lukeše „...proč má dluh Železného splácet stát...“

1. Podle vaší knihy rozhovoru s K. Peckou natočil Pavel Štingl dokumentární film *Zaniklý svět Karla Pecky*. Jak dalece odpovídá vašim představám?

Hry doopravdy byly jedním z několika východisek Pavla Štingla, takže jeho film je v něčem užší a v něčem širší než moje kniha. Užší je v původní snaze soustředit se především na problém adaptace člověka po návratu z dlouholetého věznění, širší je v doplnění Peckových výpovědí o svědectví jeho spoluvězňů Zdenka Otruby a Jiřího Stránského, jeho sestry Hany Otrubové a zejména bývalé manželky Jiřiny Kottové. V nich film knihu vlastně dopovídá, skýtá pohled z druhé strany, a já jsem rád, že i nezávisle na ní a že s knihou není v rozporu. Mým představám odpovídá i Štinglovo náročné obrazové pojetí filmu, kombinace dokumentárních a hraných dotáček s archivními záběry, často fragmenty z československých filmů šedesátých let, které vytvářejí dobové pozadí Peckova životního příběhu, jeho kontrastní a přitom nevšední „civilní“ plán. Jsem rád, že jsem mohl s Pavlem Štinglem spolupracovat.

2. Co vás před pár lety přivedlo na myšlenku udělat s Karlem Peckou rozhovor? Čím vás upoutala právě jeho osobnost?

Ze stejných důvodů jako Pecka za normalizace psal své *Motáky nezvěstnému*, psal jsem i já *Hry doopravdy*: pro paměť, jako varování, jako hráz proti zblbnutí a zapomnění možná zase jinému, možná témuž. V roce 1992-1993, kdy se kniha v našich rozhovorech teprve rodila, jsem ovšem ještě ani netušil, jakých ubohých parametrů žánr podobných interview s různými osobnostmi jedné sezony nabude, takže dnes jsem o to raději, že je na světě, byť s pětiletým zpožděním a bohužel už po smrti toho, který na ni tak čekal. Karel Pecka mě upoutal už kdysi dávno svými knihami, a když jsem ho pak poznal osobně, upoutal mě i jako člověk: svou zdrženlivostí, suchým humorem, nenařikavým způsobem života, starosvětskými mravy. Zdálo se mi, že stojí za to zaznamenat příběh člověka, ze kterého okolnosti učinily společenského outsidera, on se však nikdy nevdal poctivě hry - dokonce ani tehdy, kdy hrál i proti sobě samému...

3. Karel Pecka zemřel v polovině devadesátých let, kde vidíte jeho svět jako „zaniklý“?

Karel Pecka zemřel 13. března 1997, jakoby u vědomí, že bezprostřední zánik hrozí především jeho světu nejbližšímu: hrozilo mu vystěhování z bytu v Nerudově ulici č. 26, v domě U Zlatého orla, kde krátce po padesátce, v roce 1979, získal svůj první a poslední skutečný domov. Ten, kdo ve svých *Malostranských humoreskách* oslavil Malou Stranu, měl se stát znovu bezdomovcem... Dnes je ten dům zevnitř celý vybrakovaný, jen u dveří stálo ještě donedávna na zvonku jméno K. Pecka tak, jak je to všechno vidět v závěru filmu. Zanikl svět stalinských Ulgrů - našťáště. Naneštěštěti etika Mužů Určených K Likvidaci, která se v nich formovala, nenašla ani v dnešní společnosti hlubší ohlas. A zaniká, zdá se, i svět elementárních demokratických občanských ctností, ke kterým se Pecka úpěnlivě vztahoval. Proto to obecně skeptické vyznění knihy i filmu, třebaže ve své denní praxi nepřestával být Pecka vděčen za stav, kdy si konečně může svobodně „odemknout dveře zevnitř“.

4. Myšíte si, že tenhle svět, o němž bylo už všechno řečeno, dnes bude ještě někoho zajímat?

Nejsem si jist, který z těch jmenovaných světů myšíte, a vůbec si už nemyslím, že by o kterémkoli z nich bylo řečeno všechno. Naopak: právě příběh Karla Pecky je důkazem, jakým obrovským tajemstvím je lidský život, jak nikdy nic nekončí, jak i ty nejobtížnější vydolované životní zásady další vývoj znovu a znovu prověřuje a znejistuje. Film například zachycuje fragmenty výpovědi Zdenka Otruby, pozdějšího manžela Peckovy sestry Hany, dnes už také zemřelého, a z nich zřetelně vysvítá zcela jiný životní koncept, vedoucí k novému tázání po smyslu prožitého, po jeho ceně. Když Otruba konstatuje, že většina politických vězňů padesátých let byly pouhé náhodné oběti režimu, odkrývá tím skryté trauma třetího odboje, s nímž se bude nutně také vážně vyrovnat. A vůbec to přitom nejsou jen otázky pro historiky: jsou to také otázky dneška, protože otázky i našeho charakteru a naší připravenosti pro budoucnost.

5. Námětem je to typický film pro ČT 2 (kde se bude 28. 3. vysílat). O osudech této stanice se právě rozhoduje. Myslíte, že zrušení takového programu kulturních menšin - tedy i všech, kdo chtějí o životě hlouběji přemýšlet - může svým dopadem nakonec postihnout i publikum, které se chce hlavně bavit?

Jsou lidé, kteří dodnes televizi ani nevlastní, pro ně by tedy zrušení jakékoli stanice či programu neznamenovalo vůbec nic. Kdo se chce bavit, ať se baví, já se ostatně také rád bavím a ne vždycky mám náladu na vážné debaty. Moje stanovisko ale vychází z toho, že jako poplatníci televize jsme si všichni rovni, a tedy máme všichni stejný nárok dostat od ní to, co žádáme. Proto má Česká televize „většinový“ 1. program a „menšinový“ 2. program: kdyby o ten druhý přišla, byli by lidé jako já, kteří tíhnou spíše k menšinovým druhům umění, k podrobnější informacím, k nekomerčním aktivitám, rázem diskriminováni. Jedná se tu o udržení vertikálního i horizontálního vědomí lidských aktivit a hodnot, o poslání televize nikoli jako manipulátora, nýbrž zprostředkovatele, který svými možnostmi nemá konkurenci. Krom toho nevím, proč by miliardové dluhy Vladimíra Železného - jak vyplývá ze souvislostí úvah o zrušení ČT 2 - měl tímto způsobem splácet stát a jeho prostřednictvím i ti, kteří Železného soukromou televizi ani nesledují. Právě tahle bezostyšnost českého polistopadového kapitalismu v objetí s politickou zkorumpovaností je to, co možná nejvíc činí svět Karla Pecky zaniklým.

(Otázky červ)

A znova Frankfurt...

Společnost Svazu českých knihkupců a nakladatelů Svět knihy nabízí přihlášky na účast v kolektivní expozici na 52. ročníku Mezinárodního knižního veletrhu ve Frankfurtu nad Mohanem, která se, jako v letech minulých, uskuteční pod patronací ministerstva kultury. K servisu patří literární kavárna, občerstvení, kuchyňka a sklad, recepce, banket. Lze být i zařazen do katalogu vystavovatelů a katalogu nabídky autorových práv - tyto informace jsou prezentovány v tištěné formě, ale i na Internetu a CD-ROM - i do expozičního katalogu. Ozvěte se na adresu: Svět knihy, Jana Masaryka 56, 120 00 Praha 2. Tel/fax: 02/9005 2991, 2251 3198, E-mail: book@lo-gin.cz (<http://www.bookworld.cz>).

Cena Franze Kafky nebude

Podle informace předsedy Společnosti Franze Kafky Kurta Krolopa a ředitelky Centra F. K. Marty Železného v roce 1998 byl v Centru Franze Kafky ve spolupráci se zástupci Literárních novin, PEN klubu a Obce spisovatelů vytvořen návrh projektu na mezinárodní literární Cenu Franze Kafky. Téhož roku byl návrh předložen kulturnímu odboru Magistrátu hl. města Prahy a společnosti Praha - Evropské město kultury roku 2000, která projekt zahrнула do svého programu.

Česká republika nemá mezinárodní literární cenu. Cena F. K. měla tedy mít význam celorepublikový, s tím, že by ji ale udílelo město Praha. Měla být jednou ročně v dopoledních hodinách státního svátku (28. října) udělena v Brožíkově sále primátorem města Prahy. Nositel této ceny by obdržel 10 tis. dolarů a změnšenu pomníku Franze Kafky (výtvavná soutěž na něj probíhá).

Společnost Franze Kafky byla ochotna vzít na sebe všechny organizační starosti i veškerou režii související s přípravou udělení ceny. Po magistrátu žádala pouze to, aby přijal tuto cenu za svou, aby to byla cena města Prahy, s tím, že první rok, jímž měl být buď rok 2000 nebo první rok 21. století, tedy rok 2001, by se náklady pro město pohybovaly kolem 900 tisíc (do té částky bylo zahrnuto i odlévání sošek na deset let dopředu), v následujících letech by šlo o cca o 500-600 tisíc.

Pomineme-li, jak upozorňují Krop a Železná, že tyto částky jsou v celkovém rozpočtu města (které občas investuje způsobem, nad nímž zůstává rozum stát) naprosto zanedbatelné, o projekt projevil zájem jedna velmi zámožná zahraniční firma. Oba navrhovatelé jsou tedy přesvědčeni, že pokud by se bylo podařilo, aby Cena F. K. byla cenou města Prahy, nebyl by vůbec žádný problém sponzorsky ji zajistit. Navrhovali rovněž, aby pro finanční zajištění projektu byl založen nadační fond - ve finanční stránce věci tedy neměl být jakýkoli problém. Domnívali se, že jejich nápad je dar městu, že by mohl „zvýšit jeho lesk a mezinárodní kulturní prestiž“. Šlo jen o vůli města dar přijmout.

Došlo však přesně k tomu, co Kafka tak geniálně popsal a vůči čemu je jedinec naprosto bezmocný, komentují Krop a Železná skutečnost, že projekt putoval rok a třičtvrtě magistrátem, prošel různými komisemi, výbory a odbory, aby byl nakonec zamítnut. *Třikrát jsme jednali osobně s primátorem, třikrát se spoluprací souhlasil - šlo prý jen o to, jak tuto spolupráci zajistit právně.* Vázlo to na úřednících, postupně se prý předkládaly podle jejich připominek nové návrhy na realizaci a nové návrhy smluv - pokračovalo marně. *V jedné komisi se nás ptali, co má vlastně ten Kafka s Prahou společného...*

S podobnou nevolí se Společnost Franze Kafky setkala, když opakovaně žádala, aby některá z pražských ulic nesla jméno Franze Kafky. Zastupci společnosti ovšem uznávají, že změna názvu ulice přeje jen obnásí složitější administrativní kroky. *V případě literární ceny, je to nepohoditelné.*

(rv)

S L O V E N S K É D R O B N I C E (6 5)

Vydavatelstvo SLOVART a ART et FACT Praha vydali v slovensko-anglické mutácii knihu venovanú slovenskému sochárovi Rudolfovi Uherovi s lakonickým názvom: SOCHY. Editorsky knihu pripravili sochárov syn Michal Uher a znalec Uherovho diela umenovedec, muzejník, vysokoškolský učiteľ a diplomat v jednej osobe Jiří Šetlík. Rudolf Uher (1913-1987) je sochár európskeho významu, ktorého dielo zostane znamením veľkej osobnosti našej doby. Rodák z Lubiny v okrese Trenčín po štúdiu na obchodnej akadémii a učiteľskom ústave učil na rôznych školách až do roku 1950. Popri tom v rokoch 1941-44 študoval ako mimoriadny poslucháč u Jozefa Kostku na oddelení kreslenia a maľovania pri Slovenskej vysokej škole technickej v Bratislave. Jeho prvé voľné plastiky a kresby vznikajú v roku 1943. Po skončení vojny v roku 1946 mladý adept sochárstva prichádza do Paríža, kde navštívi ateliéry Ossipa Zadkina a Constantina Brancusiho. Prvú individuálnu výstavu v Bratislave mu otvára Dominik Tatarka. Uher sa podieľa na redigovaní revue *Umelecký mesačník* a v rokoch 1951-55 pôsobí ako vedúci výtvarného odboru Povereníctva školstva a kultúry. V tejto funkcii spoluorganizuje takzvané úkolové akcie pre výtvarníkov. Vystavuje na rôznych kolektívnych výstavách. V Prahe v roku 1963 sa zúčastňuje výstavy *Súčasné slovenské výtvarné umenie* inštalovanej v Jazdiarni Pražského hradu. V roku 1964 navštívil sympóziom v St. Margarethen v Rakúsku, kde sa zoznámil so sochárom Karлом Prantlom. Tu sa nachodil pre myšlienku organizovať obdobné sympóziom na Slovensku. Nachádza preň miesto v tra-

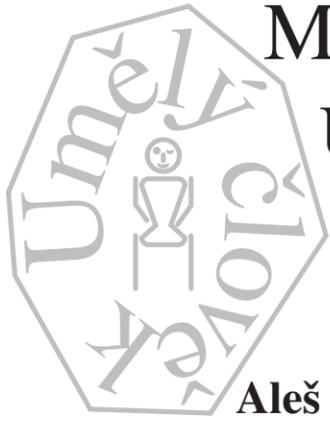
vertínovom kameňolome v Ružbachoch a už ďalší rok tu koná prvý ročník Medzinárodného sochárskeho sympózia. Popri Miroslavovi Chlupáčovi sa ho zúčastňuje aj Olbram Zoubek, Karl Prantl z Rakúska a Herbert Baumann zo SRN. Svoju prvú samostatnú výstavu soch a kresieb v Prahe má v Novej síni v roku 1966 a uvádza ju Jiří Šetlík, s ktorým nadväzuje celoživotné priateľstvo. V Novej síni opäť vystavuje v roku 1969, teraz spoločne s Vierou Kraicovou a Alojzom Klimom. Obosiela výstavu Slovenské umenie 1965-70, ktorá sa konala v Prahe, v Hlubokej nad Vltavou a v Brne. V roku 1971 sa napriek zákazu zo strany Zväzu slovenských výtvarných umelcov zúčastňuje Medzinárodného sochárskeho sympózia v Burlingtone v USA. Na základe anonymného udania je obvinený zo stretávania sa s „protištátnymi“ živlami. Znamenalo to pozastavenie členstva vo Zväze a obmedzenie výstavnej činnosti. Psychická záťaž vyvolala v roku 1973 mozgovú príhodu. Ochrnie mu pravá ruka a k práci môže používať len ľavú ruku. Napriek tomu sa nevzdáva a s pomocou syna Michala sa venuje sochám z pálenej a glazovanej hliny. V tom čase na bratislavskom štrkoveckom sídlisku sú zlikvidované spoločne s dielami ďalších sochárov jeho monumentálne realizácie. V roku 1982 zásluhou Zuzany Bartošovej sa jeho kresliarske dielo predstavuje v Slovenskej národnej galérii a o rok neskôr pri príležitosti jeho sedemdesiatky z podnetu Viliama Plevzu, ktorý si obľúbil jeho tvorbu, sa podarilo v Bratislave presadiť a usporiadať výstavu štyridsiatich rokov tvorby 1943-1983. Na výstave sa zúčastnili Uherovi priatelia z Čiech, ktorí boli

podobne ako on postihnutí komunistickým režimom - Vladimír a Věra Janoušková, Olbram Zoubek, Jiří Šetlík, Čestmír Kafka. Celá akcia sa konala pod drobnohľadom Štátnej bezpečnosti a mala pre účastníkov následky v podobe výsluchov. K sedemdesiatke mu jeho priatelia pripravili album, ktorý nielen pripomenulo umelca, ktorý bol vo vrstve alternatívnej kultúry, ale povzbudilo ho v jeho opustenosti a deprimovanosti chorobou. Do albumu, ktorý obsahoval 25 malieb, grafík, koláží a kresieb, prispeli českí umelci - Václav Boštík, Miloš Chlupáč, Věra Janoušková, Adriana Šimotová, Olbram Zoubek. Autormi textov boli Jindřich Chaloupecký, Zdeněk Palcer, Hugo Demartini, Igor Zhoř a Jiří Šetlík. Rudolf Uher zomrel 27. augusta 1987.

Uherove dielo zo 40-60 rokov je dnes súčasťou stálej expozície Slovenského výtvarného umenia rokov 1900-70 v Slovenskej národnej galérii. Pre jeho tvorbu je typické sochárske zameranie skôr ku skulptúre ako k plastike. Teda skôr k dobývaniu tvaru v hmote než k vyhneteniu tvaru z hmoty. Slovenské sochárstvo historickým vývojom dlho zaostávalo za rozvojom maľby. Preto je v určitém zmysle Rudolf Uher pokladaný za tvorca, ktorý po Jozefovi Kostkovi prevzal postavenie zakladateľa novej sochárskej tradície. V publikácii sú prevzaté materiály z prvej monografie o Uhrovi, ktorú napísal Lubomír Kára (1928-1994). Katarína Bajcurová vo svojej štúdiu, ktorú nazvala „Odkliate sochy Rudolfa Uhra“, uviedla, že ako prvý prináša do slovenského sochárstva nový tvorivý problém „archetyp“. Od polovice štyridsiatich rokov je Uherov názor posta-

vený na lyrickom primitivizme obohatenom mýtickými prvkami, ako to bolo tiež u jeho generačných súputníkov Oresta Dubaya, Ervína Semiana, Viliama Chmela a ďalších. Podľa Bajcurovej šesťdesiate roky v Uherovej tvorbe sú obdobím druhého tvorivého vrcholu, kedy sa vrátil k duchovným, pocitovým východiskám svojej tvorby štyridsiatych rokov. Jiří Šetlík upozornil, že jadrom Uherovho diela sú skulptúry z nepoddajných hmôt - kameňa, dreva a kovu. Vysvetlil jeho ideový vývoj, jeho politické presvedčenie, ktoré utvrdila úloha ľavice v Slovenskom národnom povstaní a najmä vplyv okruhu priateľov, s ktorými sa stretával v povojnovej Bratislave. Zdôraznil, že celým svojím dielom Uher prispieval programovo k osobitosti novodobého slovenského umenia a obhajoval jeho nezávislosť. Podnety z minulosti a súčasnosti českého umenia pokladal za výzvu dialógu rovného s rovným. Príbuznosť východisek i smerovanie sochárstva ho spriaznilo s Miroslavom Chlupáčom, Zdenkom Palcom a Olbramom Zoubkom. Uherovou myšlienkou: „Socha sa začína tam, kde sa začína zem a dosahuje tam, kam dosiahol človek,“ je uvedený súbor fotografických reprodukcii jeho prác. Jindřich Chaloupecký charakterizoval jeho tvorbu slovami: „Uherov svet je svet konkrétnosti. Uher robí sochy, aby sa oprel o niečo istého. Je to temné, nezrozumiteľné, do seba uzavreté, nepoddajné, ale je to tu.“ Zdarilá kniha je hold Uherovej tvorbe, ktorá vinou nepriaznivých okolností ešte stále nedosiahla patričné uznania, povedomia a ocenenia.

VOJTECH ČELKO



Moderní civilizace, umělý člověk a Adam Stvořitel bratří Čapků

Aleš Haman

(Pokračování ze strany 1)
název diktatura.“ (O umění a kritice III, s. 712)

Vztah k technické civilizaci a umělému světu jí vytvářenému prošel tedy u Čapka vývojem od jisté důvěry v její možnosti přebudovat lidský svět až k obavě z ducha ovládnutí, který přenesen do sféry lidských vztahů, komunikace, může být pro člověka hrozbou. Návrat k utopickému žánru ve Válce s mlouky je výrazem těchto obav. Civilizace se jeví jako umělý svět, rozvíjející se mechanicky na základě principů, stanovených lidským rozumem, jež se však mohou obrátit proti člověku.

V tomto ohledu byla pro Čapky kardinální i otázka přetvoření člověka samého, tvorba „nového“ člověka. Karel už v roce 1912 napsal: „Zcela všeobecně lze říci, že předmětem literatury je člověk, proto každý nový literární směr proti starému proklamoval člověka jako něco nového, domnívá se, že přišel na pravý způsob, jak lze člověka písmem vytvořit...“ (O umění a kritice I, s. 173; podtrhl A. H.) Nový člověk „písmem vytvořený“, tj. vymyšlený, neboť písmo je projevem myšlení, je vlastně člověk umělý. Takového usiloval vytvořit například Marinettiho futurismus, jenž v letech před první světovou válkou zapůsobil i na Josefa Čapka. Ten také v polovině dvacátých let považoval za nutné vyrovnat se s tímto myšlenkovým směrem, když začal inklinovat k fašismu. Ve svém seriálu Umělý člověk se satiricky vyrovnal s avantgardními představami o člověku budoucnosti: „Člověk byl od přírody špatně udělán, i budiž nově upraven, zreformován, přetvořen a překonán!“ (Umělý člověk 1997, s. 171) Také Karel se k otázce moderního člověka vyslovil skepticky: „Přiznávám, že jsem poněkud skeptikem, pokud jde o vytvoření moderního člověka ideálního, člověka, jaký má být...“ (Od člověka k člověku III 1936, s. 354)

Otázka umělého vytvoření nového člověka tu splývala s problematikou avantgardního modernismu hlásajícího novost jako podstatnou kvalitu v umění i v životě. Novost znamenala rozchod s minulostí, jaký je příznačný pro modernu vůbec. Moderna totiž, jak ukázali filozofové, „nechce a nemůže přebírat měřítko ze vzorů jiných epoch, musí svou normativnost vytvářet ze sebe sama“, to znamená ze své přítomnosti. Francouzský sociolog Jean-Marie Domenach v knize Approches de la modernité došel k závěru, že „moderní doba nastoluje společnost autoreferenční, která se vztahuje jen k normám a hodnotám, jaké sama produkuje“. Ostatně už Šalda ve stati Nová kráska, její geneze a charakter (Boje o zítřek) to formuloval zcela jednoznačně: „Všechn vztah, který má nové umění k minulosti, jest jen ten: kritizuje ji, polemizuje s ní, interpretuje ji a znásilňuje popřípadě, každým způsobem pak ji překonává...“

Téměř jako polemika s jeho stanoviskem zní slova Karla Čapka, jenž napsal: „Nové, skutečně nové ve světě je jen to, v čem pokračuje dál ten starý a neustálý vývoj; co se staví proti němu, není nové; je to jen anachronismus, úchylka a dočasná zvrhnutí...“

Tu můžeme hledat rysy postoje, jenž tak dráždil levicové avantgardisty v Adamu Stvořiteli - nechtěl k umělým přerým odvrhujícím vše staré jako nepotřebnou věš: „Slušelo by nám víc lásky k minulosti a k starým věcem, protože v nich je zasuta spousta přímo fantastické mladosti...“ napsal s příznačnou zálibou v paradoxu Čapek v roce 1924. (O umění a kultuře II, s. 543)

V těchto a podobných názorech, jež byly živnou půdou pro poslední společné drama

obou bratřů, jako by byly předznamenány obavou ze stále se zrychlujícího úprku moderní doby za novostí, úprku, jenž nakonec vede k prohlubujícímu se pocitu nejistoty, pochybnosti člověka o sobě samém i o světě. Byl to především duch negace, jenž se stal hnací silou moderního světa a který našel výraz již na konci minulého století v nietzscheovském nihilismu. Proti tomu chtěli Čapkové postavit pozitivní postoj k světu. Neznamenal to, že by se zřekli práva na skepsi ve věcech lidské společnosti. Naopak, relativismus, jehož punc jim a celé generaci přisoudila kritika, byl jejich devizou. Skepse a nedůvěra však mířila u nich proti ideologickým systémům, jejich absolutizacím a generalizacím, plodícím rozpory a střety tam, kde život žádá porozumění a solidaritu: „...svět je neskonale bohatší a plnější života než svět vyplněný dogmatickými klady a generálními zápori.“ (Od člověka k člověku III, s. 42)

Generalizovaný zápor, absolutní negace, byl myšlenkový postoj, jenž byl zejména Karlovi bytostně cizí. Svůj relativizující vztah k záporu dal najevo například v hříčkách se slovy začínajícími předponou „ne-“ (Od člověka k člověku I, s. 242). Nihilismus vlastně připouštěl jen v jeho „pozitivní“ podobě: „Nihilismus mne poněkud mate; snad je to nihilismus, věřím-li třeba, že »nic není ztraceno« nebo »nic není bez ceny« neboť vpravdě se utěšuji množstvím záporných vět...“ (O umění a kultuře II, s. 557)

S takovými myšlenkovými předpoklady přistoupili bratři Čapkové k tvorbě Adama Stvořitele. Jak řečeno, zavrhuje fázi utopických dramat, která byla většinou považována za výraz skepse vůči soudobému světu, byla jim vytýkána přílišná intelektualizace, filozofická teovitost a - pokud jde o drama Ze života hmyzu - i uvolněnost formy.

V Adamu Stvořiteli jako by se všechny tyto rysy spojily. Kritické ohlasy proto byly v podstatě rezervované, někde až negativní. Záminkou byl především antiideologický étos hry, jenž narával zjednodušující ideologickým interpretacím. Nebylo náhodné, že hru nepřijala přívítivě levicová, zejména komunistická kritika; avšak ani pozdější vyk-

dači, jako například Václav Černý ve své knížce o Čapkovi, nedokázali ve hře objevit více než výsměch reformátorskému zanicení a právu na kritiku života i výstrahu před samozvanými spasiteli. Kupodivu ani Alexandr Matuška, jehož monografie z šedesátých let byla považována za přelom v poválečném čapkovském bádání, nenalezl ve hře více než soustředěný útok proti socialismu. Také Jan Kopecký v doslovu k svazku Hry vykládá Adama Stvořitele jako polemiku s revolucí a komunismem. Teprve na sklonku osmdesátých let se začalo o hře hovořit jako o grotesce, „jejíž významy se vyjevují až v našem atomovém věku“ (J. Paštěka).

Oleg Malevič ve své monografii Bratři Čapkové upozornil na varianty závěru této hry a na původní název Stvořitelé. Jádrem významové výstavby hry není polemika se snahou zlepšit svět, nýbrž s představou, že nový svět a nového člověka nelze stvořit „písmem“, to znamená umělou myšlenkovou konstrukcí založenou na negaci předchozího. Podle Čapků nelze svět stvořit z ničeho; svět tu vždy pro člověka nějakým způsobem existuje. Jde tedy spíš o to, čím je svět pro člověka, než o to, jaký má být člověk pro tento svět.

Je to právě snaha o absolutní novost, jež vede k umělosti, která nakonec v sobě stejně nese prvky toho, co bylo předtím - Adamův nadčlověk, Eva i Lilitka nakonec jsou pouhé odlišky dřívějších myšlenkových projektů náboženských či filozofických. Ani Alter Ego, jež si Adam vytváří jako svého oponenta, není než umělý výtvar mysli, voluntarista, racionalista, technický typ protikladný poetickému Adamovi (romantikovi). Oba jsou výrazem trvalého protikladu sjednoceného v lidské bytosti.

Celá hra není vlastně ničím jiným než postupným zrcadlením tohoto protikladu v různých významových rovinách a podobách - od filozofické k politické, od sociální k erotické. Proměnlivá projekce těchto základních rozporů dala též podobu scénické realizaci, která má povahu spíše revuálního sledu obrazů a symbolicky znakové stylizace postav, dezindividualizovaných na ideová schémata loutkové povahy. Uvolnění dramatické formy přineslo ovšem už expresionistické drama, jehož některé rysy (depsychologizace postav, abstraktní alegorizace) jsou ve hře zřetelné. Rozklad dramatického tvaru byl ostatně příznačný i pro poetisty. - Rok premiéry Adama Stvořitele byl též rokem Weričovy a Voskovcovy Vestpocket revue. Intelektuální ironie bratří Čapků se ovšem lišila od dadaisticky uvolněného humoru Osvozených.

Čapkové chápali lidskou bytost jako jednotu protikladů, jež složky nelze uměle izolovat. Člověk je určen pozicí mezi kladem a záporem (někteří z toho vyvodili, že říkat ne je dokladem lidské svobody); údělem člo-

věka je však podle Čapka trvalý boj se záporem při uskutečňování kladu. Zápor znavuje lidskou činnost dokonalostí, každý čin v sobě nese moment negace. Proto lidský svět vyžaduje neustálé úsilí o zdokonalení, zlepšení. Nejde však přitom o popření toho, co tu už je, nýbrž o využití daných možností.

Už v roce 1920 v Kritice slov v kapitole Pouhost můžeme najít zárodky konceptu Adama Stvořitele. Čapek v ní předvádí scénku rozhovoru prvního člověka v ráji s Bohem, v němž Adam vyjadřuje nespokojenost se světem, jak ho Bůh stvořil: „Co jsi to stvořil? Vždyť ve tvém ubohém světě je kámen pouhým kamenem, tygr pouhým tygrem a lilie polní pouhou lilí polní. A Eva? Pouhá žena. A ty sám? Bůh je pouhý duch.“ Nespokojenému Adamovi, předobrazu tvůrce kánonu negace, Bůh odpovídá: „Adame! Adame! Kámen není pouhý kámen; je to zbraň, meč, stěna domu, kámen úrazu, budoucí socha... Adame, nikde a v ničím nestvořil jsem nějakou pouhost, všechno je mnohostranné a slibné, plné možností a kliček. Adame, vina je ve tvých očích; z mého tygra jsi udělal pouhé zvíře, z mé hmoty pouhý materialism, z mé skutečnosti pouhý realism - ubohý Adame!“ - Čapek zde říká vlastně to, čím se uzavírá hra o Adamu Stvořiteli: svět je tím, co z něho člověk udělá, ponechávaje ho v jeho přirozené jsoucnosti.

V lidské touze po ovládnutí světa viděli Čapkové nebezpečí, které hrozí, přenese-li se z oblasti technické manipulace do sféry lidské komunikace. Plodem Adamova individualistického nadlidství i Alter Egova masového světa se stávají demagogové (fašistický a komunistický), kteří si uzurpují právo diktovat lidem svá voluntaristická rozhodnutí. Jejich vpád na scénu znamená zvrstvení demokratického dialogu, jakmile tento přechází v nesmiřitelný rozpor. V tomto momentu vzniká příležitost pro diktaturu.

Nelze ovšem opomenout, že se tu objevují také postavy dvou opilců; jeden z nich je opilý anarchickou svobodou, druhý krásou světa. Mohli bychom v nich spatřovat ironické ztělesnění trendů soudobého umění opouštějícího své specifické sdělovací poslání a pro Čapky trvale závazný vztah k životní mimoumolečké skutečnosti.

V postavě Zmetka můžeme pak spatřovat možná až křesťanskou unanimitičtý rys chápající společnost jako pospolitost, o jejíž demokratické povaze nerozhodují institucionální formy, jaké předvádějí zástupci rozdělných táborů (Poeta a Rétor), nýbrž hodnoty, jaké jsou vlastní členům společnosti bez ohledu na jejich společenské postavení (Zmetek jako Chudý ze dna společnosti je tu ovšem idealizován jako protějšek institucionálního formalismu).

Vznik Zmetka není umělý, není výsledkem ideového projektu ani Adamova, ani Alter Egova; vznikl spontánně jako odpadky z dílny Stvořitelů a je přirozeným doplňkem jejich umělých lidí.

Epilog hry, pravděpodobný výtvar Karla Čapka, vyznívá jako smíření s tím, co je - což ovšem neznamená smíření s tím, jak to je. Je to výraz pokory před světem, jenž je člověku dán k poznání a prožívání, ale nelze jej dokonalost ovládnout. Ovládat se dají právě jenom umělé mechanismy - Drozovi androidé, Ripratonovi sterilizovaní dělníci či Rossumovi roboti. Adamem Stvořitelem i dalšími utopickými dramaty Čapkové předváděli nebezpečí hrozící člověku, vymkne-li se svět mechanické techniky jeho kontrole. Už v roce 1917 v recenzi knihy o technické kultuře Čapek napsal: „Fleischerova kniha mimoděk ukazuje jako první úkol techniky úchovu světa; nikoliv tvoření nových zázraků, nikoliv bezdružné rozšíření lidských možností a schopností donekonečna, nýbrž usilovnou práci o udržení života.“

Dnes, kdy máme zkušenost se zběsilým diktátem zvrhlé racionality i s neúspěšným sociálním inženýrstvím, se smysl Adama Stvořitele (Stvořitelů) jeví v jiném světle, než v jakém ho viděla dobová kritika i komunističtí vykladači. Jsme schopni docenit varovný étos této hry připomínající marnost umělých, spekulativních projektů nového člověka a světa, založených na negaci, i nebezpečí spasitelů slibujících jediné správné řešení životních problémů. Jsme však schopni vzít si z toho ponaučení?

Společenství umělých lidí

Takový je nebo takhle na nás působí svět, v němž si žijeme kolem roku 2000: V tomto duchu by mohl znít obecný závěr z rokování literárních bohemistů, které proběhlo v Hradci Králové ve dnech 27.-28. ledna pod názvem „Umělý člověk“ dvacátého století. Uspořádal je pod kuratelou spisovatele a kritika doc. Jana Dvořáka místní Ústav českého jazyka a literatury Pedagogické fakulty Vysoké školy pedagogické ve spolupráci s pražskou Obcí spisovatelů a již tradičně se konalo se záhlavím Literární laboratoř. Královéhradecké „laboratoře“ si již vytvořily sympatickou a slibnou tradici: odehrávají se každý druhý rok a možná neškodí připomenout, že ty dřívější byly věnovány nejprve naší psychologické próze (1994), potom Jaroslavu Durychovi (1996) a předloni neznámým autorům a neznámým dílům.

Pochopitelně v pravém slova smyslu o laboratoř nejde, neprodukuje se tu žádný bohemistický dynamit ani se tiťně nezkoumají všelijaké spisovatelské ostatky: jde o veskrze pracovní tematické setkání literárních badatelů, které na druhé straně má svá specifika, například vystoupení známých spisovatelů. Nynější IV. literární laboratoř byla ze všech dosavadních snad nejtvárnější a slova chvály by mohlo být ještě víc, kdyby se tu neposkytoval prostor zhola nepatřičným úvahám psychologickým, filmářským nebo dokonce etnosociologickým: škoda vzácného času, energie a posleze místa ve sborníku! Několik zajímavých vystoupení a odborných referátů z Laboratoře uvěřuje toto a příští číslo Tvaru, sluší se však alespoň namátkou se zmínit ještě o dalších, mj. o zamýšlení Ladislava Soldána (Opava), který do rozpravy vnesl opomíjený komparativní kontext „filozofie člověka“, Josefa Hetýcha (Hradec Králové), jenž analyzoval antiutopie Vladimíra Párala (žel s výjimkou stále aktuálnější Země žen), Ladislavy Lederbuchové (Plzeň), zkoumající projevy postmoderního myšlení v novější próze, nebo Karla Komárka (Brno), jemuž se na Laboratoři sine ira et studio podařilo přesvědčivě nastolit problém náboženského citění Karla Čapka. Moudře a k věci jistěže mluvili také jiní.

Konference se mají stávat těž kolbištěm, kde své první ostruhy získávají mladí bohemisté: budiž tedy zaznamenáno, že na nynějším královéhradeckém jednání k bádání o naší literatuře postupně svou talentovanou hřivnou přispěli Daniel Jakubiček (Olomouc), Milena Rosová (Ostrava), David Kroča (Brno) a Radomil Novák (Ostrava), jenž ve svém esejistickém příspěvku přišel s velmi příhodnou charakteristikou našich současníků, totiž: homo dimentis. Příští Laboratoř se (prý!) má věnovat tématu Setkání s cizinou.

Člověk

na
rozhraní

Nella Mlsová

„Smrt je leccos, příteli. Někdy se to velmi podobá životu, a přece je to smrt.“¹

Citát z novely Jaroslava Havlíčka Synáček (1942)² přesně postihuje téma, které se zde pokusím v několika bodech pojmenovat. Relativizuje totiž tolik mytizovaný a mnohokrát uchopovaný fenomén vztahu života a smrti a především ruší často tak ostře viděnou a zobrazovanou hranici mezi nimi - „živý člověk“ může být již dávno mrtve, zatímco „mrtvý“ žije stále...

Dotýkáme se tak problematiky samé podstaty lidské existence od počátku jejího vymezování. Vycházím z předpokladu, že paradoxně při zrodu člověka, kdy, jak uvádí například V. Rollo, ale i další sociologové, antropologové³ apod., dochází k prvnímu setkání animální emocionality s rudimentární racionalitou a pračlověk si sama sebe začíná uvědomovat jako živého tvora, dochází nejenom ke zrodu subjektivit, ale v těsném závěsu za ním i k rozvoji tzv. primárního traumatu, jehož následkem je archaický strach. Totiž: tak jako si člověk v souvislosti se sebeidentifikačním procesem a navozováním subjektobjektového vztahu stále více uvědomuje sebe sama a vyděluje se z prostředí (pod jménem prostředí nemám na mysli pouze vnější přírodní scenerii, ale i produkty lidské civilizace, neméně tak i další lidské subjekty atp.), ze kterého vzešel a které při tom zároveň spolutváří a jež se mu stále více vzdaluje a dokonce jeví být cizím, mnohdy i nepřátelským (ponechávám teď na okamžik stranou jednu z posledních etap tohoto procesu, již je dle mého soudu odcizení sama sobě), paralelně s tím se před člověkem rozevírá prostor budoucnosti spojený s vědomím nevyhnutelnosti vlastního zániku, spojený s vědomím nevyhnutelnosti vlastní smrti. Souběžně s tímto procesem proto dochází k rozvoji celé řady představ, teorií, postojů apod., které se pokoušejí tento fakt nejenom kategorizovat a interpretovat, ale především se s ním vyrovnat. R. Steindl⁴ rozlišuje například tři hlavní postojové skupiny způsobu vyprávění se se smrtí: jednak je to překonávání smrti emocionálně racionalními prostředky náboženství a vírou v posmrtný život, dále pak útekem od ní (v souvislosti s tímto postojem zmiňuje známý Epikurův výrok: Jsme-li my, není smrt. Je-li smrt, nejsme my) a v neposlední řadě hovoří o mimonáboženském psychickém překonávání smrti, kdy člověk ví o své smrtelnosti a umí se vyrovnat s tímto faktem - a tento postoj označuje jako filozofický. J. Krejčí ve studii Lidský úděl a jeho proměnlivá tvář⁵, v níž mapuje vývoj „lidského postoje k vlastnímu životu a smrti“, rozlišuje dvě základní pozice - na jedné straně hovoří o monistickém stanovisku, podle kterého život člověka končí smrtí, na rozdíl od názoru dualistického, jenž předpokládá posmrtný život v mnoha rozličných variantách.

Cílem mého zamyšlení však není popisovat a zobecňovat jednotlivé postojové varianty, ale chci se věnovat jínému fenoménu, který se mi zdá být zajímavě zobrazen v literatuře dvacátého století a jehož základní atributy jsem předdeslala hned v úvodním citátu. Zdá se mi totiž, že v racionalizované společnosti můžeme ve vztahu ke smrti vysledovat dvě základní tendence. Na jedné straně, díky rozvoji racionálního myšlení a prohlubujícímu se skepticizmu a nihilismu, člověk stále

více relativizuje fenomén vlastního tzv. posmrtného života, narůstá v něm pocit strachu ze smrti a zároveň i nesmyslnosti veškerého lidského konání. V souvislosti s tím vzniká celá řada postojových variant, od ryze materiálních až po ty vyhraněně duchovní, jejichž prostřednictvím se snaží s tímto faktem (mnohdy až hystericky) vyrovnat. Já bych však zde ráda postihla tu variantu, kdy smrt není chápána ani jako přirozené ukončení a završení života, ani jako doklad životní absurdity nebo naopak její důsledek. Nebudu se dotýkat rovněž tzv. infantilní sebevraždy⁶, či naopak pojímání smrti jako východiska pro život tzv. posmrtný, nýbrž pokusím se postihnout fenomén, kdy smrti (v rozličných variantách podob) je přikládán význam bytostně odlišný. Její vidění jako rozhodujícího mezníku je naprosto relativizováno, protože pro člověka se stává daleko důležitější než strach ze smrti realizace jeho vlastní **autentické existence** bez ohledu na existenci fyzickou. V současnosti, kdy se již zcela otevřeně hovoří o ztrátě lidské identity, kdy člověk je sám sobě cizincem, kdy je vzývána racionální stránka jeho existence na úkor emocionální, kdy dokonalost uměle vyprodukovaného je stavěna výše nad „poruchového“ člověka, ba v mnoha směrech technické produkty člověka omezují, nahrazují (viz i sny o tzv. umělé inteligenci, o zrodu umělého mozku apod.) či někdy i likvidují⁷, jako by se paradoxně vrátil na počátek své vlastní existence - avšak v tomto případě již nemá strach ze smrti, ale z toho, že vůbec nežije. Proměňuje se zde proces uvědomění. Zatímco v prapočáteční fázi své existence se u něho objevovala obava z konečnosti existence, teď se cítí být ohrožen v její samé podstatě. Paradoxně tak ten, kdo vůbec nežil, nemůže vůbec zemřít a neméně tak touha po autentické existenci je důležitější než vlastní moment fyzického zániku. Člověk se tak díky svému „polidštění“ a s ním souvisejícím rozvojem racionálního myšlení ocitá v situaci, kdy musí **především sám a úpěnlivě obhajovat smysl své vlastní existence**.

Popisovaný fenomén bych ráda doložila na několika vybraných uměleckých literárních textech. Detailněji se budu věnovat dvěma z nich - jednomu z české, jednomu ze světové literatury. Má volba nebyla nahodilá. Oba nám poslouží téměř jako modelové příklady pro postižení sledované problematiky. Proto zmíním obraz Synáčkovy „smrti“ nastíněný v novele Jaroslava Havlíčka Synáček a dále se budu věnovat „smrti“ syna Donny Anny z tragédie Luigiho Pirandella Život, který jsem ti dala (1924).

Synáčkova „smrt“

Smrt Tonika Skály, tak jak ji zobrazuje Jaroslav Havlíček v novele Synáček, chápu jako výraz snahy po návratu k **autentické existenci**, paradoxně i za cenu její ztráty. Tonik Skála je zbavován své autentické existence vlastně již v okamžiku svého zrození. Částečně pohrobek, vychovávaná a hýčkaná ženami, je postupně společenstvím lidí, které ho otklopuje, vmanipulováná do životní role, utvářená jejich představami. S tím souvisí i pojmenování Synáček, namísto používání vlastního jména Tonik Skála. Připomeňme si, že již u starých Egyptanů bylo jméno považováno vedle ducha za další nesmrtelný element zesnulého, za doklad jeho autentické - individuální existence. Lze říci, že posvátná úcta ke jménu pochází z nejstarších dob. Jméno je chápáno jako součást bytosti a jeho zachování je vnímáno jako předpoklad pro nevymizení její existence⁸. Teprve v okamžiku uzavření sňatku s Markétkou, po nalezení lásky může být Synáček sám sebou. Tento stav však nemá dlouhého trvání, neboť Markétka umírá na tuberkulózu. Tehdy u Synáčka dochází shodně s Landsbergovým pojetím k „bezprostřednímu zakoušení smrti ve spojitosti se smrtí mně blízké osoby“⁹, které má za následek „rozbití společenství s touto osobou. Uchovat společenství s mrtvým znamená chránit svou vlastní existenci před rozpadem, protože toto společenství vešlo do její podstaty. Duch je tedy nucen nalézt skutečné řešení problému, aby toto společenství mohlo být znovu ustaveno. Takové řešení však, jak se zdá, právě nelze najít. Duchovní utrpení vychází z ohroženosti existence, která se tu ocitá v naprosté nejistotě, v nebezpečné ztrá-

tě vztahů, opuštěná a bezmocná. Soucítění by bylo již mostem ke *druhému* (proloženo autorem) a tedy již jakýmsi druhem útěchy.“¹⁰ Jako bychom četli detailní popis situace, ve které se ocitá Synáček po smrti Markétky: „Nikdy ještě se Synáček necítil tak osamělý. Markétkinou smrtí pozbyl jeho život jakéhokoli smyslu. Co byl Synáček předtím, než se oženil? Nebo spíš ještě dříve, než se o Xaverovo děvčátko začal starat? Chlapík, který vždy více sklídl, než zasil. ...Teprve s Markétkou pochopil pravý, radostný význam lásky, která je v podstatě vždy jen darem bez nároků na odměnu. ... Och, nejen u Synáčkovo veze, také v jeho srdci zůstalo prázdné místo, které se nedalo ničím vyplnit. ...Něco se v něm zlámalo, něco v něm ztichlo a odumladlo. Život ho přestal těšit.“¹¹ Vzhledem k tomu, že ani prostředky, které nabízejí rozličná učení jako cestu k utěšení pozůstalého (mám na mysli rozmanité rituály pohřbívání mrtvých jako výraz snahy a prostředek pro navození pocitu, že jsem schopný ještě něco pro své zemřelé učinit - a tím do jisté míry ovlivnit jejich existenci; v případě novely Synáček jsou to rituály pohřební či hřbitovní) nepůsobí (neboť jim Synáček nevěří), ani soucítění ze strany okolí nenastává (neboť to má vytvořeno svou představu Synáčka a není ochotno z ní ustoupit), zůstává pro Synáčka i přes svou smrt Markétka daleko autentičtější než všichni ostatní. Synáček nevezme na vědomí Markétkinu smrt, nechává její postel rozestlanou, na sedadle v autě, kde vedle něho sedávala při společných projížďkách, nesmí usednout nikdo jiný apod. Jeho cesta k ní (ať již symbolická nebo doslovná - Synáček umírá ve svém voze), a tím i k sobě samému tak paradoxně vede jedině přes hranici smrti: „Synáček se rozhodl pro mrtvou proti všem živým na světě.“¹²

„Smrt“ syna Donny Anny Luny

Podobně i v tragédii Luigiho Pirandella Život, který jsem ti dala odmítá matka vzít na vědomí smrt svého vlastního syna¹³, neboť jeho život nespojuje s jeho fyzickou existencí: „Stačí tedy, když žijí vzpomínky, říkám já. A pak, sen je život! Já vidím svého syna živého, živého - ne toho, který tam leží. Snažte se mne pochopit!“¹⁴ a dále: „Ale hleďte, Done Giorgio, zda není vše pravda, co říkám. Vy myslíte, že můj syn mně teď umřel, že ano? Nezemřel mně teď, vyplakala jsem již zatím tajně všechny svoje slzy, když se mi vrátil, - vidouc, že se vrací jiný, který nemá už docela nic z mého syna.“¹⁵ Je rovněž podstatné, že autor zobrazuje tuto problematiku na vztahu mezi matkou a synem, který má téměř archetypální rozměr a celou řadu konotací, za všechny nelze zmínit vztah Panny Marie a Ježíše. Naproti biblickému podobství však autor dobově příznakem tento vztah posouvá do jiné roviny, o čemž svědčí již vlastní název textu - Život, který jsem ti dala. Povšimněme si zvolené ich-formy, která staví matku bezprostředně do role dárkyně života, ba přímo tvůrkyně, a nikoliv jeho zprostředkovatelky. Pirandello jde však ještě dále a poukazuje i na fakt, že zároveň zásluhou tohoto daru je i matka obdarována - prostřednictvím synovy existence i ona žije nadále - synova smrt je tedy i její vlastní smrtí - její život ztrácí v tomto okamžiku smysl. Aby tomu tedy matka zabránila, posouvá rozměr synovy existence pouze do imaginární a nikoliv materiální sféry. Opakuji, ta je pro ni **autentičtější než fyzický rozměr synovy**, ale i její vlastní existence. Teprve v okamžiku, kdy matka přestává tvořit synův život, definitivně umírá, byl zůstává na tomto světě ještě fyzicky přítomna: „A já - kde? - To je pravá smrt, mé dítě! - Člověk musí chetě nechtě jednat a obstarávat různé věci a mluvit, ať chce anebo nechce... Jsme ubozí, upachtění, stále zaměstnaní smrtelníci. Trápíme se - mučíme se - utěšujeme se - a konečně se uklidíme. - A to je pravá smrt!“¹⁶

Jak Jaroslav Havlíček, tak i Luigi Pirandello zobrazují člověka nevěřícího, proti Bohu se mnohdy bouřícího či s ním polemizujícího - například v Pirandellově dramatu je jednou z dominantních postav, s níž vede Donna Anna neustálý polemizující dialog, farář Don Giorgio, či příznakou, zde v úvodu citovanou větu z Havlíčkovy novely pronáší racionalizující lékař... O Havlíčkovi je navíc známo, že i ve svém občanském životě vy-

stoupil v roce 1921 z církve římskokatolické a zůstal bez vyznání, nelze nezmínit ani jeho konfesijní esej Nevěřím. Je proto zajímavé, ale zároveň si myslím i paradoxně nevyhnutelné, že jejich pojetí a řešení celé problematiky nachází své nehmotné, naprosto iracionální vyústění. Teprve ono je totiž schopno dát člověku útěchu, poskytnout mu smysl jeho života. Dokud Havlíčkův Synáček pouze chodí na hřbitov k hrobům mrtvých, aniž by vycítil jejich duchovní spřízněnost, je vykořeněn a ztracen. Použijeme-li picardovský slovník, můžeme říci, že ztratil „vnitřní kontinuitu“, neboť se „ztrácí ve vlastní prázdnotě a nesouvislosti“.¹⁷ Teprve v okamžiku jejího akceptování je vysvobozen.

I přes tyto zvolené texty bychom mohli obdobné tendence spatřit i v dalších dílech těchto autorů. Za všechny uvedme loni poprvé vydaný Havlíčkův raný expresionistický román Muž sedmi sester¹⁸, napsaný na přelomu let 1927 a 1928, či kultovní prózu Luigiho Pirandella Nebožtík Matyáš (Mattia) Pascal (1904).

Samozřejmě že námi popisovanou tematiku lze vysledovat i u jiných autorů. Můžeme pro ilustraci zmínit Durychova Kurýra ze stejnojmenné prózy z roku 1927, jenž ve jménu ideálu, který se rozhodl akceptovat a jenž dodal smysl jeho životu, raději volí dobrovolný odchod ze světa, než by se ho zrek, či lze zmínit proslulou prózu Richarda Weinaera Let vrány (1917), kdy „nemožnost zoufalí a nutnost dosažení“ jsou povýšeny nad vlastní cíl životní pouti - je tedy zdůrazněn již sám proces hledání smyslu nad jeho nalezením, nástin této problematiky pronikl i do fabulačního schématu z uměleckého hlediska diskutabilního románu K. J. Beneše Uloupený život (1935). V něm jedna z jeho protagonistek v honbě za nalezením vlastní identity se vzdává jednoho z prvků, které právě identitu člověka spolutvářejí (svého jména), aby se nakonec prohlásila za mrtvou a pokusila se přijmout identitu své vlastní - fyzicky mrtvé - sestry - dvojčete.

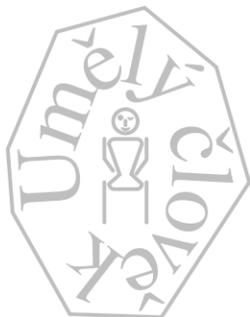
Doufám, že na těchto několika málo vybraných příkladech jsem alespoň částečně nastínila jeden z fenoménů, který se mi zdá být zřetelně nejenom v uměleckém výrazu, ale zároveň i v celé naší současné existenci. Na závěr mi tedy nezbyvá nic jiného, než se navrátit k úvodnímu citátu a opětovně konstatovat: „Smrt je leccos, příteli, někdy se to velmi podobá životu, a přece je to smrt.“

Poznámky:

- ¹ Havlíček, J.: Synáček. Praha 1959, s. 133.
- ² Novela poprvé vyšla v polovině roku 1942. Nicméně byla psána v rozmezí let 1932-1941.
- ³ Viz Rollo, V.: Emocionalita a racionalita aneb jak dáběl na svět přišel. Praha 1993; Murphy, R. F.: Úvod do kulturní a sociální antropologie. Praha 1999.
- ⁴ Steindl, R.: Kontinuita života. (Vztah života a smrti od starověku po současnost). Praha 1987, s. 26.
- ⁵ Krejčí, J.: Lidský úděl a jeho proměnlivá tvář. (Duchovní základy civilizační plurality). Praha 1996.
- ⁶ Hlouběji k objasnění tohoto termínu viz Landsberg, P. L.: Morální problém sebevraždy. In: Zkušenost smrti. Praha 1990, s. 167-189.
- ⁷ „De Tocqueville byl podle našeho soudu první, kdo pochopil, že člověk svými rukama a mozkiem vytvořil svět věcí, jak tomu nikdy předtím nebylo; zřídil složitou společenskou mašinerii, aby spravovala jím vybudovaný technický aparát; nicméně jeho vlastní výtvor stojí nad ním. Stal se služebníkem Golema, kterého sám vytvořil. Čím mocnější a obrovitější jsou síly, které vytváří, tím bezmocnější se cítí on jako lidská bytost. Ovládnutí člověka přešlo na jeho výtvor, jak dnes de Tocquevillův postřeh rozvíjí Fromm.“ In: Rollo, V.: Emocionalita a racionalita aneb jak dáběl na svět přišel. Praha 1993, s. 93.; O vztahu člověka a techniky viz i Šafařík, J.: Člověk ve věku stroje. Brno 1991.
- ⁸ Podrobněji viz Steindl, R.: Kontinuita života. Praha 1987, s. 37.
- ⁹ Landsberg, P. L.: Zkušenost smrti. Praha 1990, s. 134.
- ¹⁰ Tamtéž.
- ¹¹ Havlíček, J.: Synáček. Praha 1959, s. 118, 119, 124.
- ¹² Tamtéž.
- ¹³ Viz Šafařík, J.: Člověk ve věku stroje. Brno 1991, s. 7.
- ¹⁴ Pirandello, L.: Život, který jsem ti dala. Praha 1926, s. 17.
- ¹⁵ Tamtéž.
- ¹⁶ Tamtéž, s. 49.
- ¹⁷ Picard, M.: Hitler v nás. Praha 1996, s. 26.
- ¹⁸ Jeho vydavatelským osudům a interpretaci jsem se věnovala detailněji ve studii „Velké dílo“ Emila Škvora (Několik poznámek k dosud nevydanému grotesknímu románu Jaroslava Havlíčka Muž sedmi sester) in: Neznámí (autoři) - neznámé (texty). Hradec Králové 1999, s. 291 - 300.

Nesamozřejmé

rodokmeny



Petr Poslední

Uvažujeme-li o „umělém člověku“ dvacátého století a činíme tak v souvislosti s moderní prózou, nemůžeme si nevšimnout, jakou roli v ní hrají literární sociolekty. Rozumíme jim - na rozdíl od sociolektů jazykových - soubory obrazů a formulací, jejichž prostřednictvím určitá část literární veřejnosti komunikuje se svými autory, dovolává se přítom významových vzorců zobecnujících stejné sociální a estetické zkušenosti, stratifikuje literární život na okruhy tvůrců a vnímatelů pohybujících se v analogickém myšlenkovém světě. Spisovatelé pak na tyto soubory obrazů a formulací navazují, esteticky je přeskupují a přetvářejí a díky tomu otevírají perspektivu jiných verzí života.

Připomeňme si, jak působení literárních sociolektů obnažuje koncem šedesátých let generační román a jak tato žánrová varianta zvedá vlnu čtenářského zájmu, poněvadž v celonárodním měřítku vychází vstříc snaze kritiky přehodnotit ideologickou zátěž literatury, zatímco v regionálním měřítku, třeba východních Čech, reaguje na úsilí nakladatelství Kruh a měsíčníku Texty oživit šrámkovskou tradici „mnohoznačné hry smyslů“, durychovskou tradici „modelování českých dějin“ nebo poláckovskou tradici „hledání identity“ podhorského maloměsta. A naproti tomu si připomeňme, jak na počátku devadesátých let generační román naopak literární sociolekty zastírá, jak po normalizačním rozbití literárního života nápadnější okruhy „myšlení o literatuře“ vytěšňuje do nejmladší generace anebo je skepticky odráží v emigraci.

Důsledky využití literárních sociolektů se projevují ve stavbě románových postav. Ty už nejsou jenom společenskými nebo psychologickými typy, ale stávají se vypravěčskými figurami, které mění časové a příčné souvislosti několika generací na návratný „časoprostor“ našeho sebepoznání a tím zároveň projektují možnosti lidského bytí. Srovnáme z tohoto hlediska třeba příklad z konce šedesátých let - román Josefa Knapa *Vzdálená země* (1969) - s příkladem ze začátku let devadesátých - prózou Jiřího Drašnarova *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu* (1996). Obě díla mají leccos společného. Mapují životní zkušenosti různých generací od počátku 20. století, přehodnocují prostřednictvím autobiografických prvků rodinné zázemí, přicházejí z „okraje“ literárního dění. Přesto se zásadně liší v tom, jak zapojují literár-

ní sociolekty do vypravěčských figur. Knapova próza vyrůstá z modernistického ovzduší přejícího tvorbě nových konstrukcí, Drašnarova próza reflektuje postmoderní tendence odrážející „pozdní dobu“. První svědčí o autorově důvěře v myšlenkově nosný příběh, druhá se omezuje na autorovu pochybovačnou hru s epickými schémata.

Kdybychom Knapův román četli tradičně a hledali v něm společenské nebo psychologické typy, mohli bychom nabyt dojmu, že zobrazuje střetnutí dvou životních postojů - váhavosti a činorodosti. Mohlo by se nám zdát, že na osudech maloměstského lékaře a jeho dcery navíc ukazuje protikladné generační jednání. V jednom případě vypravuje o lékařově čekání na velké společenské změny, jež by měly ovlivnit i osobní život, ale všechny plány zhatí světová válka. Naopak ve druhém případě vypravuje o dceřině svobodném hledání vlastní cesty, během níž mladá žena naplní sen o vědecké práci a vyřeší milostné peripetie založením rodiny. Takovému vnímání románu by na první pohled odpovídalo rozdělení triptychu na dvě tematické poloviny, jednu vracějící se do Rakousko-Uherska k anarchistickým gestům a planému snění, druhou vytyčující perspektivu možného řešení nabízeného demokratickými poměry poválečné doby.

Knapovo vyprávění se však jakékoli schematizaci vymyká. Obvyklou individualizaci postav, dovolující vymezení jejich společenské postavení, narušuje tematickými paralelami a opakováním motivů v jiných souvislostech. Stejně jako lékař váhá mezi buřičskými gesty a příklonem k protirakouskému hnutí nebo mezi povinnostmi maloměstské praxe a úvahami o odborném výzkumu, kdy se cítí jako „vyhnanec za ohradou vyvolenců“, také jeho žena kolísá mezi návyky dívky z „dobré rodiny“ a sny o lásce podníčenými divadlem a četbou o podobně lékařův jediný přítel - gymnaziální suplent - prožívá rozpor mezi učitelskou prací a tíhnutím k malířskému umění. Příznačná vnitřní rozpolcenost postav pokračuje i v „generaci dětí“, nevyhne se lékařově dceři, když musí překonávat zklamání z partnerů a současně hledat místo v moderní vědě, provází úvahy bývalého legionáře, když vydobyté postavení „za zásluhy“ mu zatemňuje smysl života v civilu, tíží svědomí venkovského chlapce, když kvůli studiu práv opouští chudé hospodářství. Všechny postavy se ocitají „na cestě“, prožívají „odchody“ a „návraty“, pocítují dvojí zakotvenost „domova“, jakou přináší pohyb na rozhraní „venkovské“ a „městské“ kultury, původního a nového prostředí. Všechny postavy rovněž dávají přednost pozorování a komentování společnosti před spektakulárními činy, žijí spíše rozhovory a diskuzemi než bezvýhradným jednáním. A pokud už čelí nemoci a smrti, i tehdy jejich rozhodování - například v případě ženy tuberkulózy nebo přítelovy smrti na frontě - vyvěrá z představ předurčujících vztah lidí k světu.

Život řízený představami se pak v Knapově podání, které prohlubuje personalizaci narace pomocí vnitřních monologů, subjektivních popisů a „vyprávění ve vyprávění“, stává příběhem myšlení, příběhem hledání a tvorby souvislosti. Zmíněné rozpory, zvýrazněné tematickými paralelami a opakováním motivů, znamenají životní princip, hnačí sílu vědomí, díky níž mohou postavy - shodně s názvem románu - zahlédnout horizont „vzdálené země“ a zvolit směr vlastní cesty. Takový zorný úhel vyprávění je ovšem i příležitostí k tomu, aby autor zapojil do vypravěčských figur literární sociolekty a posunul román do ještě jiné, výmluvnější polohy.

Všude tam, kde od prvních do posledních stránek knihy Knap dovádí rozporuplnou subjektivitu postav k hranici života a smrti - jako v případě dceřina pokusu o sebevraždu -, autorský vypravěč parafrázuje motivy nebo celé sekvence „romantického sociolektu“ a činíarážky - třeba v souvislosti s dceřiným přítelem, ruským běžencem - na díla zobrazující tragickou vzpouru jedinice proti malým poměrům, Seveřany a Gorkým počínaje a Rollandem

konče. Romantické prvky promítá do pocitů postav, které - třeba jako lékař - chodí na procházkách „se svým stínem“, aby jindy - v dialogu se sebou samým - přemítaly: „...vystáli jsme k zápasu se zákonem, který praví, že co je slabé, zajde...“ (s. 59). Ale brzy Knap přeladuje vyprávění na jiný rejstřík a kde příroda a město jsou zrcadlem lidské duše nebo nesou známky rodících se změn ve vztazích mezi lidmi, připomíná „sociolekt šrámkovský“. Například parafrázuje a tematicky transponuje motiv „stříbrného větru“ během popisu předjaří: „Po městě křížem krážem hučel jarní vítr, ten, který rozrazil křídla okna do světa, v sluchu ještě jako by dozníval jasný a veselý zvuk sypajícího se skla. Za okny se otvíral širý, nedohledný svět.“ (s. 115.) A v závěrečném dílu autor nechává lékařovu dceru, seznamující se právě s dlouho hledaným chlapcem - teď mladým právníkem na malém městě - hrát během prázdninového pobytu roli Stázky v *Šrámkově létě*.

Knap při zapojování různých sociolektů nezůstává nic dlužen ani avantgardě dvacátých let, v souvislosti s níž uplatňuje smysl pro rytmus velkoměsta a životní styl davu, vystihuje prolínání vzdálených představ a mísení odlišných kultur, naznačuje dvojí rozměr toposu „Prahy-přístavu“ - otevírání se světu i míjení se lidí bez hlubšího porozumění. Asi jako tehdy, kdy metropoli vnímá nový přičoch: „Spěchalo to i zevlovalo, mlčelo i povykovalo, začínalo všední den. Bylo šest let po válce, po době bídy, s lehkomyšlností k přízraku bídy nové. V žilách města pod světlými reklamami obíhala místní i cizí krev, studentů a zedníků na nescetných stavbách, a studentů z Balkánu, zdomácnělých běženců z Ruska, míši ze Západu...“ (s. 123). Vypravěč cítí dvojaké ovzduší avantgardního „umění žít“, pohybuje se na hraně noci a dne, kdy veselá parta kumpánů přestává vidět životní cíl. O to raději se pak průvodce „generaci dětí“ rozpomíná na „sociolekt ruralistický“ a v odstavcích o rodinném zázemí zdůrazňuje osudový vztah postav k půdě, jinou míru času, věčné stopy rodokmenu. Tehdy - třeba u příštího právníka - upozorňuje na sedlácké citění vyjádřené příznačnými motivy „přilíší krátkého listopadového dne“, pozorování „hospodyně odbíhající od plotny a z chlěva“, chlapcových „nohou popraskaných studeným vlhkem podzimních ros“, ale i opakuje se boje jedinice se sebou samým, jaký prožívá venkovan mezi „temným jícnem chalupy“ a „hlaý světa“. Hlubší smysl Knapova románu se rýsuje v okamžicích, kdy autorský vypravěč spíná odlišné literární sociolekty třemi leitmotivy - „zvuku telegrafních drátů“, „cest do hor“ a „průchozího domu“. Právě jejich prostřednictvím otevírá celou sémantiku „měnicího se obzoru“, který přináší znamení jiného světa, ale také váže člověka k místu původu. Čím více nahlížíme široké souvislosti generačního myšlení, tím silněji budujeme - obrazně řečeno - vertikálu našeho bytí, rosteme pro skutečné hodnoty života. Daleký obzor se ne náhodou objevuje po každé v situaci, kdy postavy začínají tušit, čím si jsou blízké a co pro sebe znamenají. Nad románovým syžetem se nakonec klene expresionistická víze věčného „kruhu“, v němž „odchody“ do jiného světa nás vracejí k sobě samým.

Naproti tomu přenesme se na začátek devadesátých let a znovu si přečteme román *O revolucích, tajných společnostech a genetickém kódu*. Také Drašnar - podobně jako Knap - zprvu vybízí k tomu, abychom četli text tradičně a hledali v něm společenské nebo psychologické typy. Autor budí dojem, jako by vyprávěl o dvou rodinách pocházejících z národnostně a sociálně smíšeného podhůří Krkonoš - na jedné straně o rodině textilní dělnice a bankovního úředníka, na straně druhé o rodině německé venkovanky a českého podnikatele. Zdá se nám, že sledujeme peripetie jejich dětí a rozvětveného příbuzenstva, směřující ke spojení obou rodů sňatkem a naplnění předchozích snah vzájemným porozuměním. Takovou četbu románu dovoluje chronologické řazení jednotlivých portrétů, zabírající 20. století, Rakousko-Uherskem počínaje a pádem komunismu konče.

Ale záhy nás Drašnar vyvádí z omylu. Na rozdíl od Knapa to dělá razantně a s použitím celého arzenálu výrazových prostředků. Očekávanou individualizaci postav oslabuje nejen tematickými paralelami nebo opakováním motivů v jiných souvislostech, nýbrž i dlouhými výčty, obsáhlými digresemi a groteskní gradací scén, kdy vnímatel ztrácí přehled jak o časově-příčinných souvislostech veškerého dění, tak o rozdílech mezi hlavními protagonisty a epizodními postavami. Drašnar si tím otevírá prostor pro významovou konfrontaci různých hybatelů příběhu, jen volně souvisejících s ústředním tématem. Například když vypráví o smrtelné hodince první postavy, pouští se do výkladu o procesech s čarodějnicemi v 17. století a hned nato reprodukuje středověkou historku o tom, jak polský misionář bojoval se Satanem. Anebo když líčí osudy podnikatelova nevlastního syna, geniálního matematika, který udělá velkou kariéru na Západě jako extravagantní „myslitel“, neodpustí si, aby kromě tematické paralely o synové stylizaci života podle mýtu Lucifera nereprodukoval intelektuální diskuze v sedmdesátých letech o „europesimismu“. S notnou dávkou sarkasmu tak provokuje „spekulace“ - jde o zákonitě analogie, nebo o podobnost čistě náhodnou?

Přebujelá fabulace souvisí s tím, jak autor rezignuje na personalizované vyprávění a vystupuje v roli demiurga románu, jediného pozorovatele a soudce všeho dění. Nemusí se v takovém postavení řídit zkušenostmi své generace z posledních desetiletí, může naopak parafrázovat mýty a legendy, opakovat příběhy převzaté z druhé ruky, citovat nebo tematicky transponovat cizí texty, pohybovat se svobodně v prostoru a čase od počátku civilizace až po „žhavý“ dnešek. Jakkoli nás chce přesvědčit, že svými komentáři minulé příběhy vysvětluje, ve skutečnosti si pouze nasazuje masku „znalce“ a souvislosti spíše zatemňuje. Nutně se pak ptáme - jsou vztahy mezi různými generacemi vůbec uchopitelné?

Esejizace románu se odráží ve způsobu, jímž Drašnar zapojuje literární sociolekty do vypravěčských figur. Soubory obrazů a formulací vyjadřující určité „myšlení o literatuře“ znamenají pro něho jediné předmět manipulace, slouží nanejvýše neustálému zdůrazňování kritického nadhledu, umožňují budit iluzi vypravěčovy erudice. I když na první pohled ilustrují předem danou tezi, popravdě vzato můžeme je libovolně zaměnit, poněvadž jejich motivovanost nespočívá v generační zkušenosti, nýbrž v herním postoji vsudypřítomného demiurga. Herní postoj prozrazuje tím, jak různé literární sociolekty kontrastně míší a zároveň je podřizuje dnešním stanoviskům. Například během „objasňování“ stařeckých vidin první postavy - textilní dělnice - autorský vypravěč připomíná „spiritistický sociolekt“, parafrázuje motivy mediace se záhrobím a „stěhování duší“, jak je známe z kalendářních příběhů, ale současně do snění postavy o středověkém rytíři, kterého kdysi zabila, vkládá brutální otevřenost „pozdní doby“: „Probudila se v zalesněné zimní krajině. Ve sněhu, v kaluži krve, nahý, vykleštěný, s vyříznutým jazykem a s useknutými rukama složenými na prsou ve tvaru kříže, ležel asi třicetiletý muž. Byl stále při vědomí. Jakmile ji uviděl, začal prosebně skučet. Zvedla meč a zabodla ho do dűlku nad jeho prsní kostí...“ (s. 31). Stejně tak na jiném místě, v souvislosti s neteří geniálního matematika, „spiritistického“ motivy spojuje třeba s lidovým taoismem a nechává ženu vstoupit do „světa životní energie“, o němž čteme v populárních příručkách: „Kateřina ozdobila byt amulety, krystaly a oltářičky, chodila po městě s pocitem kněžky, Velké matky a kouzelnice, a špendlíky propichovala loutky svých nepřátel...“ (s. 217).

Výčet Drašnarova navazování na různé literární sociolekty by byl dlouhý. V jeho vyprávění najdeme vedle sebe motivy „ruralistické“ prózy, když dťstvť bankovního úředníka ponořuje do vůní „mladých jablek“, „pokosené trávy“ a „suchého obilí“ nebo když mládří příštího podnikatele evokuje ve spojitosti s horáckým bylinkářem,

dále motivy a příběhové sekvence „lidového vypravěčství“, když pašerácký rodokmen maloměstského průmyslníka zobrazuje prizmatem historek o muži, který „odcházel na několikadenní výpravu do hor, odkud se vracel vyčerpaný, s ukojeným třpytem v očích, leckdy vážně poraněný...“ (s. 100). Čteme také „citáty“ z předválečného románu pro ženy, který nadlouho ovlivňuje jednání naivní nápadnice podnikatelova syna, setkáváme se s „prašilovskými“ báchorkami o dobrodružstvích na ruské frontě za první světové války, obražujícími naruby „legionářské“ mýty, sledujeme poláckovské „hledání identity“ lidí v podhorské maloměstě, kde česko-německo-židovské vztahy přerůstají v absurdní, ideologicky zneužitelné konstelace.

Hlubší smysl zapojování literárních sociolektů do vypravěčských figur naznačují - podobně jako u Knapa - až leitmotivy. Shodně s názvem románu jsou tři - „tělesný styk“, „boj o moc“ a „náhodná řešení“. Teprve když leitmotivy různé sociolekty spínají, Drašnarovo vyprávění dostává jednotící směr. Románový demiurg může vidět do „pozadí“ všech příběhů lépe než vlastní aktéři a může veškeré dění provázet odlišné generace převádět na jednoduché principy, poněvadž sám podléhá stejné iluzi, kterou kritizuje. Svět je průhledný a vysvětlitelný, když reprodukuje generační zkušenosti podle cizích textů. V tom spočívá Drašnarovo varování, obnažující postmoderní zprostředkovanost myšlení, v tom ale nacházíme i past, kterou autor při celé bezvýchodnosti románu nastražil sám na sebe. Groteskni střídání generací žijících podle stejných principů nakonec nevede k jiné verzi bytí, stává se jedině sebeštědným vypravěčským gestem, libujícím si v bravurní technice nápodoby.

Sledování práce s literárními sociolekty ukazuje, že i „umělý člověk“ 20. století má různé podoby a nejednou bývá dilem „tvořenosti“ moderní prózy. V každém případě však patří mezi produkty „myšlení o literatuře“ a v tomto smyslu nese známky dobové literární kultury. Ostatně bez společného povědomí různých subjektů by neexistovaly literární tradice, ani bychom nemohli přehodnotit estetické cítení odlišných generací. Sotva by bylo možné také nahradit princip mimese principy jinými, díky nimž umělecká fikce znamená pro autory i čtenáře novou cestu k identitě.

Člověk v utajení



Lubomír Macháček

Kde jsou mé nohy, ruce, hlava, úzkostné myšlenky, mé jméno? Určuje nás vědomí souvislostí či naopak? Co myslíš, Petře Broku? Včera jsem v novinách četl o vrahovi, který pro lásku zabíjel. Také Bůh prý dávno zemřel, papež vypadá unavený a globalizace omezuje svobodu jednotlivce a národů.

A co se dozvím pozítří? Že zeměměřič K. obchází nedostupný Zámek, že detektiv

Petr Brok konečně pronikl do Mullerdomu, že Sisyfos se stále ještě moří s balvanem, Řehoř Samsa dokončuje proměnu a netvor badatele Frankensteina, neznající lásku, mizí na kře kdesi v Severním oceánu?

Kdy je člověk ještě člověkem a kdy jím přestává být? Spojuje nás láska, nenávisť, či pavoučí síť informací, z níž není úniku? Nebo práce na dokonalším výrobku, kterému říkáme umělý člověk?

Napadá mě, proč chceme vytvářet duplikát, případně svůj ideál, a zároveň se ptám: *Není to naše černé svědomí, které nás k tomu nutí?*

O věci možné i nemožné zápolíme, ba co víc, někdy vedeme i války. Ty malé v manželských postelích, v hospodě u pšlilitru piva či doma u televizní obrazovky, ty větší přímo na bojištích.

Krajinou kráčí nohy bez těla, v kalužích krve se topí lidé, kteří nemají co pít. Jsou to války o dokonaljšího člověka, při nichž se vraždí, krade, znásilňuje a proklínají matky našich nepřátel, máme je dnes a denně na talíři.

Což takhle zhotovit tvora, který by se nepřejídal, neopíjel, nechodil manželce za jinými a dokázal položit ve jménu ideálů dobra a krásy svůj život? A chceme ho opravdu, nebo ho chceme jen na papíře? Vždyť nebe a peklo jsou v naší době pojmy velmi, velmi relativní.

Možnosti člověka dvacátého století byly nemalé, tak jako budou nedozírné možnosti lidí století jednadvacátého. Čekají na nás utajeny v mlžných oparech kosmu a jsou obsaženy například v kardinálních otázkách: Existujeme ve vesmíru sami? Přežijí technologie člověka nebo člověk technologie? Kam se lidstvo bude dále ubírat?

A přece zabloudit v sobě je, zdá se, pro řadu lidí často bolestnější než ztratit hlavu ve spleti kosmických uliček. Zeměměřič K. z Kafkova Zámku by o tom mohl vypravovat. Když večer dorazil na území hraběte Westwesta a ptal se přítomných, do jaké že to vesnice zavítal, zajímala ho vesnice jako cílová stanice, nebo spíš jako východiště k hledání, zajímal ho tajemný aparát Zámku nebo něco uvnitř nás?

Dost všetečných otázek, Petře Broku, možná jste už pochopil, proč potřebuji detektiva. Nepátrám po tvorovi beze jména s nadpřirozenými schopnostmi, hledám sám sebe. A že jsem si vybral právě vás? Máte

skvělé reference, Dům o tisíci patrech byl mimořádný výkon.

Věděli jste, co je černé a bílé, že duše princezny Tamary je čistá a duše skřeta Swarze prašivá, zatímco dnešní člověk často jenom tuší, kolik má nebe a peklo pater a jak změnit lidský rozměr bytí.

Tedy... kdo jsem? Stávám se sám sebou, když pochybuji, revoltuji, anebo mi stačí, jsem-li v pořadí.

Už slyším velké myslitele: Každá morálka bývá i součástí dobové rétoriky. Univerzální soudy padly, postmoderní gurmán serfující na internetu prožívá obžerství relativismu a skepsy, které zvětšují prostor pro svobodu jednotlivce, pomoci něhož člověk naplňuje svou identitu a smysl. Co je rozumné, je dobré...

Jenomže! Lze rozumně vyměnit jednu hlavu člověka za druhou, nahradit jednu bytost jinou? Na jisté úrovni patrně ano, ale lidský úděl je naplňován údivem ze života, po něm přichází čin a naše zodpovědnost za to, co činíme. Úcta k druhému není jenom smečknutí klobouku, soucit není jen velkorysost silnějšího. Právě tyto a podobné projevy odlišují umělého tvora od lidí přirozených.

Ideál je konstrukt potřebný k životu, vnáší smysl do každodenní absurdity, víme o něm a jeho uskutečňování se může stát cílem našeho směřování, být nikdy nedosažitelným. Umělý tvor, jakkoli dokonalý, by měl zůstat jen technologií, nástrojem, který nám pomůže se k našim ideálům přiblížit.

Člověk bude a musí být vždycky nedokonalý, rovnováha je smrt. Na něm však bude záležet, jak se svou nedokonalostí naloží. Camusův Sisyfos nikdy nedosáhne cíle, zeměměřič K. neobjeví tajemství zámku a tedy ani života, dokud bude člověk, budou i bohové, utajeni v nás nebo i v kosmu.

Smysl bytí, ač nikdy nenaplněn, bude naplňován účastí člověka na něm. Cesty vedou k lidem a zpět k člověku, život je výzva hledat život.

Možná jsem opilý životem, Petře Broku, a proto se na vás obracím. Mám důvodné podezření, že nikoli v přírodě, ale v naší duši vládne zmatek a pochybnosti...

Objevil jsem *dům o tisíci patrech*, nepostavili ho dělníci na sídlišti ani magnát Muller, cítím ho v sobě. Bohužel netuším, co všechno se v něm skrývá. Právě tahle nejistota může být zdrojem našich jistot. Čeká nás nelehký úkol, detektive.

S díky váš čtenář L. M.

Aloise Burdy

Michal Wernisch: Modrá knížka aneb Jeblo mu, Eminent, Praha 2000

Tož s tím Wernischem je to tak: Zrovna jsem si tu knížku dočítal a přemýšlel, co bych vám o ní měl napsat, a v tom přijel bratranec Břěta z Břeclavi ukázat svou novou ženu. No, on Břěta sice není můj přímý bratranec, on je z druhého kolena, protože je vlastně bratranec mojí mamy, ale je mladší než já, a tak je to, jako by to byl bratranec můj. A ta jeho nová stará, ta je už třetí, nejdřív měl Marii, pak Martu a včil má tu Blanku, ale myslím si, že všechny sú na jedno brdo, takové suché lózy, co mají moc řeči a nejsou pro domácnost. Aj ta Blanka - je to nějaká archivářka či co, krutí hubů jak profesórka, každé druhé slovo je cizí, čert aby jí rozuměl. A když jsme jí nabídli slivovicu, tak že prý alkohol nepije, že to škodí, a klobásy prý taky nejí, že sú tlusté, že ona se stravuje jenom dělenú mrkvú. A pak začala vykládat, že prý dělá ty džendrstady a že se zabývá orální historiú žen. Tož jsem zažertoval, že to taky rád dělám orálně, jen-

že Burdová nechce, že je to sprosté, ale ona, jako Blanka, se jen tak zaškaredila a že orální paměť žen je strašně důležitá, neboť celé dějiny sú zkeslené tím, že je psali muži pro muže a o mužích, takže včil ona musí obcházet různé stařenky a další roby, co si obcházet různé stařenky a další roby, jak to tehdy bylo doopravdy, a ona to zapisuje, aby to už nebyla jenom orální historia, ale historia zapsaná, a tím tedy tú zapsanú holú ženskú pravdu aby byl jako napraven ten mužský pohled a ukázalo se, jak ženy trpěly a jaké byly hrdinky.

A to se mi líbilo, co říkala, protože mi to pasovalo k tomu Wernischovi, co jsem ho před tím přečetl: Však ta jeho knížka je taky taková zapsaná orální historia o hrdinství a utrpení - jenže ne o babském, ale o mužském. Což už je patrné z toho, že to není o tom, o čem si furt vykládajú baby, jako třeba o porodech, ale že je to o něčem tak fakt chlupkém, jako je vojna. Však na co jiného má súčasný postmoderní mužský vzpomínat, když mu život snad už ani jinú příležitost k hrdinství a utrpení nedá? Jo dřív, to chlap mohl jít na dobrodružnú výpravu, mohl jít do boja a mohl tam vykonat nejednen rekovný skutek, pobít spústu nepřátel, znásilnit nějaké ty roby, přijít o oko nebo aj o nohu a dokázat tak, jaký je udatný. Ale včil? Nejdřív ho donutijú sedávat málem až do důchoda ve školních škamnech a pak mosí celý život chodit do hlúpej práce, do nějakéj tej kanceláře nebo k nějakému tomu stroju nebo dokonce psát nějakú tu poeziu. A dostat se do ciziny už taky včil není žádné dobrodružství a válka tady u nás taky nebyla, už ani nepamatuju, a fotbal taky není všeco. Na co rekovného možeme my dnešní muži vzpomínat než na to,

jak nás komunisti vyhnali z domova na vojnu a tam nás drželi a trápili, jak se dalo, a my to všeco vydržali? A ten Wernisch má eště větší právo vzpomínat, neboť je mu co závidět. On totiž byl eště větší heroj než většina zbabelých chlapů, on byl skutečně statečný a udatný, neboť on nejenom že na vojně byl a trpěl, ale on se aj z tej komunistické vojny dokázal dostat, když ze seba šikovně dělal blázna, jako že mu jeblo, a tak ho pustili, jako že se na vojnu nehodí.

Paměti dneska píše každý a o vojně, vojenskéj službě a vojenskéj hlúposti už také máme v naší literatuře nejednu pěknú srandovní knížku, toho Švejka, Černé barony a taky ten Tankový prapor, ale tak jako Wernisch, tak to eště nikdo nese-psal, aj když ty jeho historky sú taky legrační. Je to tím, že ten Wernisch si dal jiný cíl než být jenom srandovní: Jako pamětník, který si navzdory svému věku už tolik, ale tolik pamatuje, ví, že jeho povinností je nedělat si srandu pro srandu, ale vzít na svoja bedra daleko těžší poslání - ukázat, jak to tehdy, před dávnými časy v tej komunistickéj armádě doopravdy bylo, tedy dát národu odstrašující zprávu, aby do ní, do té komunistické armády, už nikdo nechtěl. A nejenom že se nesnažil o srandu, on dokonce ani nechtěl psát takovou knížku plnú krásných slovček, hlubokomyšlných úvah a složitěj psychologie, která má předstírat, že ty postavy sú jako živé. Svoju výpověď pojal spíše hezky obecně, jak říká Jura, lapidárně, tedy na rozdíl od těch jeho básniček a próz, co dřív psával pod pseudonymem, tak nějak realistycky. Kdybych se nebál, že už je to dnes z módy, užil bych výrazu socialistickorealistycky a hodilo by se to - jen s tím rozdilem, že ti zlí tu tentokrát už nejsou tus-

ti američtí peněžníci s cylindrem a doutníkem, ale ve shodě s dobú komunisti v kha-ki.

Když jsem chodíval do školy, tož mňa súdruška učitelka Kovandová učila, že na tom realismu je nejdůležitější ta typizacia, takové to, aby každá z postav byla něco víc než jen sama sebu, aby byla tak nějak typická a typicky představovala určitý typ typických lidí, kteří mají nějaké typické vlastnosti. A toto ví aj Wernisch a dal si to aj do motta knihy: „Jestliže hlavní hrdina někdy působí jako fantom, je to proto, že jeho tvář je tvořena z tváří mnohých.“ Proto může ten jeho fantom vypravěč být stejně starý jako autor (narozen 1964), ale súčasne si o komunismu osobně pamatovat všeco, aj to, co nemohl sám prožít, například jak ho v padesátých letech učili, jakým krvavým psem je maršál Tito a tak vübec. Wernischovy postavy totiž představujú takové ty nadindividuální typy, takové ty náčrty lidí, co se na nich hezky demonstřujú správná a hlavně chybná stanoviska.

Mosím říct, že jsem si nad tú Wernischovu knihú fajn zavzpomínal a připomněl si mnoho detailů z vlastní vojny aj z mládí prostúpeného starostlivostí komunismu o člověka. A proto ju nechápu pouze jako literaturu, ale jako něco lepšího, jako prvotřídně schematické svědectvo o době. Pochopitelně, že ani tato kniha nemohla říci o vojně za komunismu všeco - je však dobrým príkladem, jak bysme my muži při sepsování své orální historie měli postupovat. Nebudeme znát o naší historii úplnú pravdu, dokavad každý z nás, každý muž nese-píše tu svoju orální paměť o tom, jak to bylo, když on byl na vojně, jací tam byli blbci a jak právě on na ně nakonec vyvrátil!

Ani jsme

Si pořádně neuvědomovali, jakou roli hrajeme

Rozhovor
s Milanem Jungmannem

Milan Jungmann (nar. 18. 1. 1922), v letech 1964 - 1967 šéfredaktorem Literárních novin, od června do srpna 1968 šéfredaktorem Literárních listů, od listopadu 1968 do května 1969 šéfredaktorem Listů. Poté se podílel na semizdatovém měsíčníku Obsah a edici Petlici. V nakladatelství Atlantis vydal v závěru loňského roku knížku Literárky - můj osud.

Co bylo hlavním motivem k napsání vzpomínek Literárky - můj osud?

Tu knížku nepovažuji za vzpomínky, nýbrž za práci, která chce osvětlit fenomén Literárních novin v 60. letech a která chce vrhnout realistické světlo na určité mýty. Jde především o mýtus, že Literární noviny byly hlásnou troubou dubčekovské politiky, a dále o mýtus, že se Literárky snažily o nějaký kompromis mezi politikou komunistické strany a snahou o návrat k demokracii. Chtěl jsem ukázat, že práce v redakci Literárních novin sestávala z neustálého zápasu, že jsme neměli jeden týden volný, abychom se mohli zamyslet nad strategií a dlouhodobou koncepcí, nýbrž neustále jsme se potýkali s vrchností, stále jsme museli tzv. nahoře vysvětlovat různé malichernosti, proč jsme zveřejnili to a to a co jsme tím mysleli. To byla velmi nepřijemná část práce, která jinak byla velice zajímavá.

V knížce jsem chtěl také zrekapitulovat svůj vývoj, který samozřejmě nebyl přímý. Když jsem v roce 1955 přišel do Lite-

rárních novin, byl jsem plně v zajetí dobových norem a literárních schémat. Celé mé okolí v redakci bylo příčinou toho, že jsem se společně s ostatními chtěl pokusit dělat noviny jinak. V té době to „jinak“ znamenalo automaticky nechat se vystavit trvalému nebezpečí, a to jak v osobním životě (propouštění), tak v redakční práci. Například vždy jsem měl připravenou složku s články, jejichž délka byla přibližně stejná jako délka článků, které v daném čísle byly pro vrchnost nějak sporné - pokud zasáhla cenzura, mohl jsem zabavený článek snadno nahradit jiným. Z tohoto úhlu pohledu byla práce dost vyčerpávající (až jsem z toho měl vážné zdravotní potíže), ale jinak na tu práci vzpomínám se sentimentálně a něhou, redaktori v Literárních novinách byli vynikající (jeden jako druhý) - všichni to byli lidé sví, stýkali se s mnoha jinými literáty a intelektuály. Proto když jsem se ujal řízení Literárek, dal jsem si zásadu, že do článků napsaných či zredigovaných mými „domácími“ redaktory vůbec nebudu zasahovat,

Ve vaší knížce není příliš akcentována „každodennost v redakci“. S výměnami šéfredaktorů Literárek se zřejmě měnila i redakční atmosféra.

Samozřejmě. Prvním šéfredaktorem byl František Branislav, což byl člověk vynikajících kvalit, ale naprosto neschopný dělat nějakou vedoucí funkci. Pak tam přišel Jan Pilař, a ten si pravděpodobně dal za úkol, že

všem ukáže, co v něm dřímá. Měl velké styky se Svazem spisovatelů a přenášel názory a nálady ze Svazu do redakce. Pilař byl velmi obětavý a pracovitý, od podřízených důsledně vyžadoval výsledky, ale dokázal také redaktory příšerně sepsout především tehdy, když se mu něco nelíbilo z ideologického hlediska. Vzpomínám si, že jednou jsem při redigování nějakých textů ze zasedání ústředního výboru Svazu spisovatelů velice škrtal a Pilař mě seřval, jak si vůbec mohu dovolit zasahovat do svazových materiálů. Pilař byl navíc dost velký suchar; redaktori si často do redakce nosili vínečko, u kterého si povídali nejen o krásách života, ale i o problémech novin, a on tohle děsně nerad viděl. Tak se postupně mezi ním a redakcí vytvořilo veliké napětí. Ještě tak nejlepší vztah měl ke mně, protože já tam byl služebně nejmladší, a k Sergeji Machoninovi, protože Sergej byl Pilařův spoluvězeň z nacistického koncentráku. Mnozí redaktori se snažili Pilaře zdiskreditovat, ukázat, že je omezenec (a on skutečně omezenec byl), po různých dílčích bitkách posléze Pilař ztratil u svých redaktorů veškerou autoritu. Pilař to chtěl zkrátka pořádně táhnout po partajní linii, což redakce prostě odmítala - to vytvářelo neustálé napětí mezi šéfem a redaktory.

Když jsem vaši knížku četl a srovnával ji se svými dnešními zkušenostmi z redakce Tvaru, měl jsem někdy pocit, jako kdyby to bylo povídání o situaci na Marsu. Literatura jako by se řídila podle nějakých schůzí, sjezdů, a ne podle toho, jaké knihy vycházejí a kteří autoři na sebe svou tvorbou upozorňují.

Já jsem si tehle rozpor pochopitelně uvědomoval. Různé sjezdy byly tehdy považovány za myšlenkový sukus toho, co se v daném období v literatuře událo. Na sjezdech vystoupili ti „nejmoudřejší z moudrých“ a vyhlásili, jak se bude v literatuře dále pokračovat. Vlastní tvůrčí kvality spisovatele, to, že spisovatel má vnitřní potřebu psát - to bylo tenkrát na posledním místě. Nezapomeňte, že tehdy byly vydávány zcela konkrétní pokyny typu: „co je hlavní téma literatury“, „co musí literatura propagovat“ apod.; a úvahy na téma „hlavní proud“ byly jen pozůstatkem oněch „starých časů“. Když skončilo nějaké partajní zasedání, dostali jsme např. befele, že teď musíme psát o setí jarních plodin. Tak jsme museli od někoho získat básničku o setí... Zvláště šéfredaktor Josef Rybák tyhle nesmysly prosazoval. Rybák byl strašně posera, který tvrdil, že Literárky jsou vlastně jenom literár-

ní odnoží Rudého práva. Redakce s ním pochopitelně nesouhlasila a poměrně záhy ho ze svého organismu „vyobcovala“. My jsme chtěli dělat noviny jinak. Nakonec se nám to podařilo za cenu toho, že jsme se každý týden s vrchností hádali. Často jsme museli ustoupit, ale leccos se nám přece jen podařilo prosadit. Šlo především o to, vydobýt spisovatelům alespoň relativní svobodu k tvorbě.

Na vaší knížce mne také dosti zaujalo, jak paradoxní byly vztahy mezi mocí a redakcí Literárních novin. Vy jste např. byl v roce 1967 z Literárek vyhozen, ale zároveň jste dostal tvůrčí stipendium, anebo skupina lidí pod pseudonymem Dalimil ostře kritizovala režim, ale zároveň si za své články od téhož režimu nechala posílat honoráře. Jak jste tehdy tuto situaci vnímal?

Jako naprostou samozřejmost. Vztah mezi partajním vedením a spisovatelem byl tehdy takový: Partaj byla někdy ostrá, ale nikdy neřekla, že spolupráci se spisovatelem definitivně skončí, vždycky si chtěla zachovat sympatie intelektuálů. Z toho vyplývalo, že když někoho napadala a kritizovala, vzápětí mu dala trošičku medu. Nejhůře to vypadalo v roce 1967, když byli vyloučeni ze strany Vaculík, Klíma, Kohout... Protože se však všichni literáti postavili za postizované spisovatele, partaj musela ustoupit. Spisovatelé tehdy tvořili skutečně (řečeno dobovou terminologií) „jednotnou frontu revizionistů“. Jelikož partaj opravdu usilovala o přízeň zlobivých intelektuálů, vyvinula se taková praxe, že toho, koho vyhodila z práce, nenechala docela padnout a našla způsob, jak ho existenčně podpořit.

V textu se postupně zabýváte stále méně literaturou a stále více politikou. Na začátku si všímáte ještě různých literárních sporů (např. sporu o Halase), pak upozorňujete na filozofickou diskuzi, ale zhruba od poloviny či poslední třetiny knihy píšete už jen o politice či o diskuzích týkajících se demokracie, resp. „demokratizace“.

Uvědomte si, že Literární noviny se „Literární“ jen jmenovaly. Ve skutečnosti to byl týdeník intelektuálů. Do Literárek psali lidé z různých oblastí vědy. A partaj taky vždycky věděla, že ti rebelové jsou nejen z řad spisovatelů, nýbrž že se rekrutují i z řad intelektuálů obecně. My jsme programově chtěli dělat noviny nikoli jen literární, snažili jsme se všimnout si celé oblasti kultury a zapojovat ji do politiky. Antonín

V parku jsem potkal chlapa, který pořád kýchal...

Rozhovor
s Pavlem Hájkem



Foto Veronika Doksanská

Pavel Hájek (nar. 1977 v Praze) debutoval v brněnském časopise Host rozsáhlým mystifikačním esejem Cavismus - membra disiecta o pozapomenutém směru ruské literární avantgardy (Host č. 6/1996). Autor dvou knížek: variace klasického pohádkového příběhu Kráska a Netvor (Host 1998) a prozaicko-poetického portrétu Měsíc v parku (společně s výtvarníkem Petrem Štefkem; Větrné mlýny 1999). Čtvrtým rokem studuje teorii kultury na pražské Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Je redaktorem internetového magazínu Dobrá adresa (www.dobraadresa.cz) a typografem nakladatelství Malá Skála.

Jako literát jsi debutoval statí o cavismu, první knížka ti vyšla před dvěma lety, druhá před devíti měsíci. Co bys na svém vstupu do literatury dnes měnil a naopak, za čím si stále stojíš?

Neměnil bych nic. Každý z textů vznikl v určité atmosféře, koncentrovaly se v něm zkušenosti, vzpomínky, pohyb v nějakém prostředí. Už z tohoto důvodu mám ke všem třem stejný vztah, protože ty texty jsou moje paměť. A paměť nedokáže hodnotit jako literární dílo. Mohu si jednotlivé práce maximálně pro sebe zařadit: Cavismus jako radost a taky trochu zlomyslný úšklebek vyslaný k těm, kteří se snaží za každou cenu tvářit, že všechno znají a všemu rozumějí, Krásku jako hřejivou vzpomínku na „ni“ během putování jihozápadní Anglií a Měsíc jako snahu naslouchat svému okolí. Navíc k vlastním dílům se zpětně

nevracím, nepřepisují je ani je nečtu. Fascinují mě lidé, jako jsou František Kožík nebo Arnošt Lustig, kteří své texty stále a znovu upravují. Vždyť to je likvidace vlastní paměti, vzpomínek na dobu, kdy dílo vznikalo. Přepisováním z tebe něco odchází a tvá podstata zůstává jenom v přítomnosti.

Tvá první práce byla mystifikace, následovala novela, a druhá kniha jsou básně v próze. Pohybujes se také mezi značně rozdílnými tématy: od ruské avantgardy přes romantismus až po Kolářovu „naslouchající“ poezii. Dají se kromě obecného označení, že texty jsou součástí tvé paměti, vůbec nalézt nějaké společné prvky?

Nad tím jsem nikdy nepřemýšlel, ale možný společný poetický kód je v mých čtenářských začátcích, v patnácti šestnácti letech, kdy jsem objevoval zlatý a stříbrný věk ruské literatury. Ale posuzovat nějakou motivickou příbuznost není můj úkol. Jediné, co z těch knížek může být vidět, jsem já, můj život. A že se médiem v těchto případech stalo psaní, není vůbec důležité. Když něco dělám, snažím se najít nejvhodnější prostředek k vyjádření: Někdy je to výtvarné umění nebo hudba, jindy literatura.

Byl na začátku tvých textů nějaký okamžitý impuls, který jsi musel zaznamenat, nebo se jednalo o pozvolnou syntézu řady měsíců, let?

Většinou jde o okamžitý impuls s nějakou kostrou, a priori nekalkuluji, nepřemýšlím o schématech. Stylizace se mi příčí. Ca-



Milan Jungmann (vlevo) a šéfredaktor jihoafrického literárního časopisu Mosaik, 1968



Sergej Machonin a Milan Jungmann (vpravo), 1995

J. Liehm byl v tomto ohledu nejobovnější. Je ale fakt, že původně Literárky vznikly jako časopis pro literaturu v době, kdy se v Československu vše řídilo podle sovětského vzoru, a tak i název je doslovným překladem názvu sovětského časopisu Literaturnaja gazeta.

Dnes se občas zdůrazňuje, že se Literární noviny ve své době staly nástrojem

vismus jsem psal jako referát na hodinu českého jazyka ještě během gymnaziálních studií. Tenkrát ty práce nikoho nezajímaly a mě napadla malá zlomyslnost: Co kdybych celou věc vymyslel? Učitelka ani spolužáci nic netušili, psali si poznámky do sešitů a podtrhávali si je, tak jako si jindy psali a podtrhávali Hemingwaye. Pokračovalo to tím, že jsem přidal ještě pár textů, a když se téma vyčerpalo, nechal jsem je být. Krásku a Netvora jsem psal ze smutku, že jsem onu krásku ztratil. Do jisté míry mi v tomto případě pomohla i stejnojmenná opera Phillipa Glassa. Jeho jednoduchá a působivá hudba mi učarovala. Snažil jsem se, aby jednotlivé kapitoly vyzněly jako árie, aby ve své stručnosti dokázaly zachytit jeden konkrétní pocit. V případě Měsíce v parku byla původní inspirace kuriózní: V parku jsem potkal chlapa, který pořádky kýchal. Dva kroky, zastavil se, kýchnul a znovu. To odpoledne jsem si zapsal pár poznámek a večer text dokončil.

Od vydání Měsíce v parku jdeš opět jiným směrem: Ve stati Jazyk, krajina, divočina otiskněná v únorovém čísle magazínu UNI se zabýváš vztahem mezi člověkem a divočinou, respektive formováním divočiny v krajině prostřednictvím jazyka. Mimo to dokončuješ materiál o charakteru krajiny Jičínska. Souvisí tentokrát tvůj zájem s kulturologií, kterou studuješ na FF UK?

Ten zájem souvisí s úzkou skupinou lidí z okruhu spolužáků a profesorů, kteří mají v něčem stejné názory jako já. Kulturologie jako taková směřuje spíše k anglo-americké

politické opozice, kterou tvořili především intelektuálové. Byla to však jakási „nepravá“ opozice, neboť ke skutečné opozici patří i možnost nahradit ty, proti nimž vystupuje. V šedesátých letech však nějaká výměna moci byla těžko proveditelná. Jaké naděje jste si dělali, když jste na stránkách Literárních novin moc kritizovali?

My jsme takhle dalekosáhle neuvažovali. Snažili jsme se jen proti moci vystupovat

antropologii, která mě tolik nezajímá, ale na rozdíl od ostatních oborů filozofické fakulty se snaží být pluralitní a zoufale se neschovává za „staré mistry“. Díky tomu se můžu částečně i v rámci školy věnovat málo probádanému tématu: paměť a významy krajiny, ve které žijeme. Hledání cest, kterými člověk krajinu určuje a kterými určuje ona jeho. Jenže na druhou stranu nemám žádnou zpětnou vazbu. Zajímám se o něco, ale nevím, zda se o to můžu zajímat zrovna tímto způsobem. Protože kulturologie je velmi mladým oborem, který se stále vyvíjí a je tudíž snadno napadnutelný, je možné, že spousta lidí tento způsob myšlení odmítne. Tady je mistrů velice málo a zatím nejsou ani staří.

Vedle psaní se věnuješ i výtvarnému umění, vyrábíš tzv. papírořezy (některé otiskl Tvar 2/2000 v příloze Tvary). Před nedávnem jsi začal pracovat jako grafický úpravce nakladatelství Malá Skála. Inspuruje výtvarná práce tvé psaní?

Ta spojitost a vzájemná inspirace tu nepochybně je. Navíc některá témata mi přijdou natolik plná, že je lze pojímat jak výtvarně, tak literárně. Knižka Kráska a Netvora měla mít původně na obálce papírořez, který jsem vyrobil, když jsem ji psal, a měla se jmenovat Pavučina. Právě proto, aby vyjádřila spletnost a nejednoznačnost vztahů uvnitř. Ještě před tím, než jsem začal s Kráskou, jsem vytvořil cyklus nazvaný Souvětí, záležitost, ve které se kombinují větné části a kresby. Text zde plynule navazuje na obrazy, obojí se proplétá jako dva provazy. Možná by samotný text a samotné

a mnozí z nás si naivně mysleli, že jakmile ti omezení u moci padnou, nastane automaticky ráj - lidé budou poctiví, pracovití, čestní atd. To bylo naivní myšlení. My jsme si nikdy nemysleli, že by nastala doba, kdy by nám někdo řekl: Tak vy jste psali do Literárky to a to, tedy pojďte a nastupte do nějakých mocenských pozic. Nikdo z nás si nemyslel, že by mohl dělat přímo politiku, my jsme si vlastně pořádně ani neuvědomovali, jakou hrajeme roli. Mnozí z nás s tou praktickou politikou ani nechtěli mít nic společného.

Text knihy končí zákazem Literárních novin. Myslel jste si už v té době - na jaře 1969 -, že vše je ztraceno, anebo jste choval ještě přece jen určité naděje?

Člověk, když se dostane do takové situace jako já v roce 1969, tak příliš nepřemýšlí, jestli má nějakou naději nebo ne. My jsme prostě byli činorodí lidé a nedokázali jsme si představit, že přestaneme mluvit do kultury a politiky. Tak jsme se začali scházet u Ivana Klímy a četli si tam svoje věci. A když zavřeli Otu Filipa za to, že tam chodí, začali jsme se scházet pokaždé někde jinde, debatovali jsme o svých člancích, a tak vznikl samizdatový časopis Obsah. Prostě bylo pro nás nemyslitelné, že bychom kašlali na to, co se děje, a nechali to plavat.

Říkáte, že jste sledovali kulturní a politické dění. Jak jste hodnotil literaturu, která začala vycházet oficiálně po roce 1969?

Literáři, kteří se etablovali na počátku 70. let, byli pro nás lidé naprosto vyřízení. Několikrát jsme jim nabízeli spolupráci, ale oni ji vždy odmítli. Reflektovali jsme oficiálně vydávaná díla, a mladá generace, která nastupovala v 70. letech, byla pro nás příslibem naděje, bohužel lidé jako Karel Sýs či Josef Peterka brzy zapadli mezi ty nomenklaturní idioty...

Jak jste vnímal obnovení Literárních novin v roce 1990?

Podle mého názoru se moje generace v průběhu zápasu se stranickým tlakem do značné míry vyčerpala. Pokračovat dnes v tom, co dělaly Literárky v 60. letech, by bylo vysloveně ahistorické, tj. vlamovali bychom se do otevřených dveří. Osobně jsem se proto zařekl, že do obnovených Literárních novin už nepůjdu. Mnohokrát poté jsem si k tomuto rozhodnutí „gratuloval“.

Připravil LUBOR KASAL

kresby působily snad až příliš banálně, ale jejich protnutím vzniká zvláštní náboj. Výsledek je podobný koláži. Jiný cyklus má kombinaci výtvarného umění s literaturou přímo v názvu: Slovoobrazy. Oproti literatuře jsou ale papírořezy opravdu nemilosrdné: Nemáš možnost návratu, vše jde udělat jen jednou. Jakmile řízneš špatně, je konec.

V přístupu k literatuře se od autorů své generace asi v mnohém lišíš. Cítíš přesto s někým z nich spřízněnost?

Abych řekl pravdu, mladou českou literaturu příliš nesleduji. Do rukou se mi dostanou nanejvýš věci z okruhu mých přátel: Velký vítr Víta Erbana, Studie o Fantomasovi Petra Štefka. Známá jména mě ale nezapadají. Navíc jsem až příliš vybíravý, co se týče knižní typografie: Vyjde-li sebelepší knížka například v edici New Line nakladatelství Petrov, mám prostě smůlu, jejich způsob dělání knih mě naprosto odrazuje.

Jak by tedy měla podle tebe vypadat knížka?

Pokud mezi grafickým úpravcem a textem nefunguje nic víc než čistě profesionální vztah, může se lehce stát, že se kniha, ať už je ve skutečnosti jakákoliv, stane čtenářsky nezajímavou. Barva obálky, síla papíru, velikost a druh písma, hustota slov na stránkách, oddělování jednotlivých kapitol, to vše velmi zásadním způsobem ovlivňuje čtenářský dojem - dotváří celkový charakter textu, pozadí, na kterém se text odehrává.

Připravil RADIM KOPÁČ

HardTVAR (67)

Tentokrát jen střípky, samé střípky. Vysokoškolské pedagogové mají stále málo peněz, aby si mohli zakoupit knihy, které ve své profesi nezbytně potřebují, a není divu, že proto i v Torstu musí poněkud omezit vydávání literárněvědných souborů z bílé řady. Také za skvělou publikaci Ivan Blatný, Texty a dokumenty 1930-1948 požaduje brněnský Atlantis horentní částku, ačkoli vydání podpořilo ministerstvo kultury i Český literární fond, ale nekupte to! Není tu ovšem uveden redaktor knihy ani ten, kdo sestavil jmenný rejstřík - a přítom zrovna při četbě rejstříku si čtenář přijde na své. Žel přijde na své. Když tu narazí na podobu jména Percy Bysshe Schelley (!!!), to není nic nového pod sluncem: proč brát ohled na veleduchy evropské literatury! Vždyť úplně stejně dopadl koneckonců také Gončarov: stal se z něho Gončarev a všichni Oblomovové světa zařehotali jako vraný kůň. A že Zola se vážně nejmenuje Emil, nýbrž Émile, taktéž vše jedno: ona se chybička jistě vloudí každému. Leč trumfem a esem tohoto rejstříku jest neznámá veličina jménem Antonín Orten. Hádejte, o koho běží! V jednom ze svých dopisů se tu totiž Blatný zmiňuje o „Tondovi Ortenů“ (s. 95), zatímco na s. 209 o žádném Antonínu Ortenovi není zloha nic, ač na tuto stránku rejstřík odkazuje. On také žádný Antonín Orten nikdy neexistoval, to si pouze s námi zašpásoval počítač a ze jména ctihodný, leč neuvedený redaktor publikace: ono jde o Ortenův román Toník a Mařenka (dopsaný na jaře 1939), až loni uveřejněný knižně. Ještě že se do rejstříku neprocpala též Mařenka Ortenová, to by nastal boj neexistujících literárních zombiů o autorská práva! Veřejnost by ovšem měla vědět, že nejde ani o známého Antonína, topiče elektrárenského.

Druhý střípek: studenti. Probíráme na semináři poezii Boženy Správcové a padají docela kvasná slova: dvacetiletí mladíci sice mírně ohrnují nos nad prvotinou Guláš z Modrý Krávy, zato sbírky Výmluva a Večere vyvolávají převážně uznání, navíc zejména u něžného pohlaví způsobují nadměrnou příjemně překvapení, že v české poezii vskutkuje existuje básnička, která dovede psát takhle a dokonce o tomhle, a pokud někdo soudí, že v tomto duchu žena psát nesmí, je to úplně nesmysl: může, ba může. A pak dojde na kritickou reflexi, na studii Igora Fice a na další, takže i na pradávnou recenzi Zuzany Dětákové. Po chvíli rozpaků dojde unisono ke konstatování, že autorčinu Výmluvu vůbec nepochopila, načež zazní toto: Té paní z Kritické přílohy je beztak nejmíň šedesát, když o tom vykládá tohle a tohle, tak proč se plete do mladé poezie? Když namítám, že Dětáková je mladičká kritička, de facto jejich vrstevnice, jen o malinko starší, studentstvo se k tomu ze svého hlediska postaví velice rozumně: nevěří mi to. Ten její tón a to karatelské poučování? Tohle přece znají.

Poslední střípek. Na takřečeném vysokém vědeckém fóru se probírá zcela banální záležitost. Jenomže když dojde na kohosi nepřítomného, přítomná a potřebná vědecká kapacita a autorita zbrunatí a uštkne hlasem hřímavým: Tenhle člověk neměl nikdy nic společného s vědou a výzkumem! Inu - neměl. Co jsou platny desítky studií a statí, roky odborné badatelské práce: neměl, a tumáš čerte kropáč. Vymrštěné pomlouvačné lejno nadlouho ulpí na kožili a po odpadnutí se ještě rozmázne o střevec: o to také autoritě a kapacitě přece šlo. Působí to jako střepina zla v oku: nezbavíme se jí a svět celý pak soudíme podle sebe, podle počtu zásahů pod pás v mediálním a mocenském ringu. V aréně zaslepenců.

VLADIMÍR NOVOTNÝ



Do 19. 4. můžete ještě vidět v Galerii Jiřího a Běly Kolářových (Betlémské nám. 8) výstavu Vlastimila Beneše - Obrazy, akvarely.

BAREVNÉ KNÍHY

Marie Langerová

(Jiří Orten: Modrá kniha, editorka Marie R. Křížková, doslov Ota Ornest, ČS 1992; Žíhaná kniha, editoři M. R. Křížková a O. Ornest, ČS 1993; Červená kniha, editorka M. R. Křížková, doslovy O. Ornest a M. R. Křížková, ČS 1994; Knihy veršů, editorka M. R. Křížková, ČS 1995; Prózy I, editoři M. R. Křížková a Karel Svátek, doslov M. R. Křížková, ČS 1997; Prózy II, editoři M. R. Křížková, K. Svátek, MF 1999)

Jména Modré, Žíhané a Červené knihy nejsou jen náhodně vázána k barvě původního přebalu sešitů, deníků,* do kterých Jiří Orten zaznamenal téměř veškeré své literární dílo. Barevný tón každé z knih spojuje autor s abstraktní představou: s psaním jako vyplňováním prázdnoty, s pojmy čistoty, volnosti. Tak se přelévá všechna disparátnost vnitřku knih do jednotného výrazu. Barva, tento vysoce emocionální a informelní výraz, který je pro literaturu dlouhodobým traumatem, si uvnitř Ortenova díla hledá své pojmové škály. Barva povrchu je pak zdůrazněna jako šat, „převlek“ knih, k nimž se autor obrací jako k živým bytosť. Živá přítomnost těchto bytostí umožňuje otevřít se rozhovoru s nepřítomností - psát. Tak je tu barevnost zároveň spjata s psaním jakožto ztělesňováním, pronikáním do živé přítomnosti, které se děje oklikou.

Do Modré knihy je zapsána báseň Průhledný obraz, nezařazená do sbírek: „Ach, co je za obrazem? / Je příliš průhledný ... / K zdánlivým chryzantémám / voní mé dny, mé dny“. Psaní, ponor do průhledné modří, je ponorem do nezrcadličného prostoru, který má hloubku a dálku. Transparentní plocha textu je zároveň promítacím plátnem hlubin i rozcestím, kde se vše rozpojuje a proměňuje: autor v řadu postav, text v řadu obrazů, „převleků“ a barevných skvrn. Nahota, čistý akt psaní nahé duše je nedosažitelný, neboť samo psaní je zakrývající, přestrojující, proměňující. Žíhaná kniha je zasvěcena čistotě a šerosvitu, spojeným s návratným milostným motivem. Neboť šedá je barvou možnosti, je to barva zvratná. První záznam v Červené knize nazvaný Věčný návrat ohlašuje na svém začátku znovu vstup do bludných kruhů psaní, v němž má text zvláštní postavení toho nejdůvěrnějšího média návratnosti.

Modrá, Žíhaná a Červená uplatňují barevnou abstrakci směrem vně. Pěle-měle fragmentárních záznamů uvnitř se slévá do jediného výrazu - barevné skvrny. Všechny prvky, všechny další složky - barvy, tvary (křivky, přímký, kruhy, vlnění), rytmus, světlo, které Ortenovo dílo výrazně tematizuje, jsou tomu podřízeny a v průběhu psaní hledají v tomto směru své významové ekvivalence a podobnosti. Tak je tomu i v próze, která Knihám předchází: V 6. kapitole Podivné smrti Filipa Frieda je Střecha Města se všemi jeho vnitřními podrobnostmi podanými ve výtčtu (římsy, zdi, podstavce, hromosvody, srdce, květiny, veliké lucerny, lucerny, lucerničky, obloukovky...) postavena do vztahu podobnosti s bílým fákem zahalujícím „něžnou ranku obklopenou krví“. Rána a fák jsou následně vztaženy k psaní: „A houpage se ve větech jako ve větvích obrovitých stromů Filip voní k této veliké bělobě, k tomuto bílému fákovi na malé rance, jež propouští krev.“

Co bylo krve ve vašich mozcích, vesničaná. Co červení, té červení, již tedy už příliš nemilujeme, tryskalo z menších a ještě menších poranění, jež potříšňují Marie malou svátostí.

Dostí o barvách.“

PŘEVLEKY

První Ortenův román Podivná smrt Filipa Frieda (Román v devíti převlecích) začíná přípravou nástrojů na stole převlékárny: „Byl jí menší pokojík o holých stěnách, plný světla a běloby. Jen na stropě byl označen jakýsi ornament, jehož křivky se rozbíhaly na všechny světové strany. Lampa zde nevisela. V koutě stála malá žárovka se stínidlem a vrhala kolem sebe temné, kruhovitě světlo.“ Ve světle a bělobě místnosti (převlékárny), připomínající nemocniční pokoj (a také bílou stránku), se obléká vyprávěč románu do černého, než začne otvírat zásuvky psacího stolu a měnit převleky (koupací plášť, sportovní šaty, dres, v němž se podobá mnichům, šedivý oblek, bílý nemocniční plášť), aby už touto svou vnější úpravou upozorňoval na charakter následných proměn. Jsou to proměny stylové. Neboť vyprávěč nás sice seznamuje s živým románovým hrdinou, ten však umírá, sotva příběh započal, a tak se pravým hrdinou stává jeho psací stůl: obsah zásuvek, obrácený v devíti kapitolách naruby, poznámky, dopisy, fotografie, inkoustové skvrny. A komentáře. Na závěr tohoto převlékacího procesu nacházíme postavu mrtvého Filipa Frieda oživenou v postavě vyprávěče. Tak jsou už v této Ortenově rané próze otevřeny komplikace živého a mrtvého času, jak je předkládá psaní, a otázky románové „pomnožnosti“, která brání sebevýrazu.

Pozadí románu Podivná smrt Filipa Frieda tvoří obraz s maskou a tanečníkem, visícím na stěně pokoje. Je to jedna z aluzí (spolu s narázkami na další „jazyky“ - taneční, hry), která napomáhá žánrovému rozptýlení románu (hry - deníku - románu v dopisech - románu ve verších atd.), sváděnému ovšem do jednotlivého koridoru: „Dobrou noc a na shledanou v příští řádce“, čteme v jedné z kapitol.

Román v devíti převlecích byl psán v květnu až srpnu 1937, chronologicky tedy patří spolu s prózou Pro děti, Knížkou naslouchajícím ještě před Modrou knihou (leden 1938 až prosinec 1939), která zahrnuje většinu období zbylých Ortenových próz (do Žíhané, z prosince 1939 až prosince 1940, zasahuje Malá víra ukončená v únoru 1939) a poezii z okruhu Ortenovy básnické prvotiny Čítanka jaro.

MODRÉ JEZERO A ŽLUTÍ PTÁCI

I Modrá kniha je uvedena popisem před-stavu psaní, kulis, v nichž se má „hrát“. Opět na kulatém stolečku (místě, kde se má vše opakovat „jako u tohoto kulatého stolečku“) leží hrozivě prázdňná kniha (jejíž listy jsou „přepásány“ modrými čarami) a pero. Palec a ukazováček jsou již nastaveny proti sobě a připraveny k rozhodnutí: k pokynu psát.

Toto před-stavení pokračuje hláskováním jména Jiří Orten, které se sem po písmech vepíše (spolu s dalším jménem skutečné postavy, Zdeňka Urbánka) způsobem připomínajícím první slabikáře (první básnickou sbírku nazývá Orten Čítankou):

„J, ten kacír, ale ne příliš veliký, i, ta podoba, bože, kdepak jsme už viděli a slyšeli, odvažující se konečně vynechat první čas, abychom se posléze přiklonili k něčemu od nás vzdálenému, vyčkávanému, abychom hladili, ř, mřížka v tváři, již nosí ubozí zlodějíčkové pro všechny své časy, i, ten hvizd. /... / O, ta vrzavá branka s broučkem v klo-

boučku, r, ten ohlušující hlupáček s nosíkem ve vzduchu, a jako by měl opravdovské úmysly, ale nemá, t, ta paměť, sluzička, hodná, vzdorovitá, propadlá jedům a tak polámaná, když by uměla poskakovat, ale ustavičně poskakovat kupředu, e, když je špatně, nejhůře, k pláči a bez slz, když to hrká, lomcuje, zapomíná a nemůže lomazit, n, ach, modř tohoto pera, těchto páسů přes bílé listy, desky těchto papírů, jakoby ven ze světa, a přece tu, na veliké neštěstí, n, a ta tečka za ním, která se naplní až, až se dojde, ale taková předlouhá doba, to bych raději zpíval a propřeval celá dny...“

Nástroje, shromážděné na stole (připomínajícím v obklopení bělobou, ranami a fází pitevní stůl surrealistů - i Orten píše zeleným inkoustem) s láskou, „jež dovede pohybovat a kreslit mnou“, mají tuto úlohu: „Vezměte mne, věci, a vylišujte tenký povlak, jenž bude jako ulice plná světla, na niž se rozpomínám.“ Tato dálniční povrchová úprava, noční bulvár s kruhy světla, představuje text plynoucí v koridoru modrých linek. Po modrých linkách Žíhané knihy, knihy roztácející ve svém úvodu „kola spánku“, knihy Šera zasvěcené čistotě, budou kráčet „nohy slov“: „Ptali jste se mne, čím že si pomáhám v chůzi. Nuže, slyšával jsem cosi o berlách slov. Neztotožňuji se s tímto obratem. Ano, berle, když jsme sotva povstali a jsme slabí, potácíme se. Jde mi o něco jiného: nohy, nohy slov, nohy s patami, šlapadly, prsty, lýtky, kolénky, stehny, nohy silné, něžné a štíhlé, nohy, nožičky, pádící a loudající se, opilé a smělé, přeskakující a našlapující na špičky, na samé špičky tvrdých hlásek! Nohy, nožičky mé češtiny!“

Ortenovo psaní je vynášením z hloubi na povrch a následné přecházení z jednoho do jiného těla (jiných těl). Tato cesta řadami proměn a převleků, signalizovaná vlnivým pohybem vodních hladin, je cestou z beztvářého (voda a Modré jezero) a bezbarvého (skleněný vnitřek), kde vládne jen černobílá (světlo a tma) k tvarům a barvám. (Touto skladbou přechodových fází připomene presurrealistické prvky snového v díle Karla Hlaváčka: barevné zahušťování a světelné projasňování, symptomatické pro sbírku Pozdě k ránu, v níž tematizace vlnivého pohybu hladin a Šaldou proslulé echolalie nabývají charakteru automatického textu.) Cesta k vnějšímu je cestou k mnohosti a řadám rozlišování, z nichž prvotní je vidění, vidění barev („Udeřil mne svět. Nějaká krajina. Těch barev. Zelená, zelená především. Žlutá, žlutá především. Ach, žlutá. Byly to pampelišky...“) a artikulační křiku v řeč: „Mluvili ke mně řečí. Já však dovedl pouze křičet. Poněkud jsme si nerozuměli. Jsem vám vděčen. Mluvit jste mne naučili. Málo, málo mluvit umím, ale nějaké to slovíčko si přidám, a bude jich celá kupa, celá kupa slovíček bude, a už si snad porozumíme. Maličko, a porozumíme si. Maličko, a opustím vás s hlubokým porozuměním v srdci. Já, jeden z Obyvatelů skleněného vnitřku, já, který býval nahý a jehož se dotkla čísi ruka, aby mu zavřela oči a odvedla ho. Já, sklo, voda, světlo, tma, pití, dotyk. Já, který se vám, lidé za jezerem, počinám podobati...“

„A potom otevřel oči a otevřel ústa a nadýchl se a uviděl svou smrt smrt plnou světla a děsivých tvář“ (V mamince)

Světlo a slunce, záře a žlut jsou ekvivalenty jediného, jehož otevřená řada podobností se v Ortenově díle převrací až v protiklad. Tato jasná barva nabývá nejasné, pro-

měnlivé povahy, která se z příznivého či neutrálního osvětlení (například vycházející slunce) zvrací v barvu hrůzy. Tato variantnost a proměnlivost návratného motivu, kde opakování znamená mizení a převlékání, se dotýká samotného psaní: je to proces zakrývání a zároveň vcházení do světla, které však znamená smrt - v procesu věčného návratu.

Žlutá barva pampelišek na zelené louce není náhodný obraz, ale opakující se symbol hraničního území. Záře pampelišek na loukách se objevuje znovu za hranicemi města, na cestě k Modrému jezeru, jako protějšek veliké žluté záře Eta, Eta. A „obzor dostává takovou barvu, jako mají pampelišky“ také tehdy, když končí idyla Skleněného domu v Modrém jezeře. Žlutý symbol je tedy dělivý a původní pampeliškový obraz se rozestupuje do mnoha podob: variace na žlutou se objevují také mezi skvrnami rozstříknutými po trávníku, kde se rozsadila skupina dívek a chlapců, jejichž vlasy („vlasy zlaté a černé, vlasy tmavé a světlé, nic jiného nebylo vidět než vlasy, zlaté vlasy Světluščiny, černé vlasy Sininy, světlé vlasy Viluščiny, tmavé Věřiny vlasy a naše rozčuchané vlasy“) vyčuhují z trávy.

Nedatovaný fragment Eta, Eta žlutí ptáci byl inspirován snem: „Eta, Eta, žlut, dva klovořící zobany, smřšť, jež tuká prudce do oken, víchr, z všech stran se valící, nápor, pod nímž se prohýbáme, a hrůza především, jež toho prvního z nás za pas uchopí a z okna svrhne, a my v úděsu stojíme nad odlétávající žlutí, zatímco sen, zatímco jezero, a žlut se neztrácí, už je víc než žlut, a víme-li co, máme spokojenost v ranečku.“ (Záznam z 16. 12. 1938 v Modré knize) V románu Malá víra (psaném 25. 12. 1938 až 3. 2. 1939) je oznámen příchod Eta, Eta vzkazem na bělostném listku (snad tu lze vzpomnout na úvodní vodní hladinu Weinerova Lazebníka, lodky ztroskotance a nesrozumitelný vzkaz přilepený na stěžeň, stejně jako na podivnou návštěvu uvozuující Hru na čtvrcení a oznamující cesty jinam) přišpendleném na stole, který přichází ze skutečného světa vně a je psán fialovým inkoustem. Vzkaz je adresátovi srozumitelný: „Cosí mne sevřelo strachem. Zůstal jsem jako omámený.“ Eta a Eta vystupují tedy jako známá hrůzná skutečnost, ale mají kvality pohádkových bytostí. Jako rozlévající se zářivé mračno ztrácejí ptáci své obrysy, jindy jsou jejich rysy fantasticky zvětřené: jejich křídla jsou rozsáhlá, zobany dravé. Mají požadavky pohádkových draků: do jeskyně za městem si každý den žádají jednu dívku. V závěru románu Malá víra, poté co vyplnili své poslání, se znovu proměňují: smřšťují se v ohočené papoušky kakadu.

GRAMATIKA OBRAZU

To vše jsou proměny jak „z oka vypadlé“ (oči papoušků, „jejich jiskrné oči, které se měnily, byly jako oči dívek, když se navrátily do města“) a „na slovo vzaté“. Jsou zakončeny v jazyce, mají svou gramatiku.

Prózy Jiřího Ortena jsou analytické. Jejich styl „trpí“ podrobnostmi, rozptylujícími detaily, které mnohdy nejen znejšťují předchozí, ale dokonce mu protiřečí. Cesta tímto dílem je kymácivá, neustálená, nevypočítatelná, velmi svévlnně zmapovaného pohybu. Dlouhá stání či únavné plahočení střídají prudké pohyby a snové přeskoky - někdy ohlašované kolébavým pohybem houpacího křesla, jindy ponechané

Jiřího Ortena

bez přípravy. „Utkali s ní, až se za nimi prášilo,“ píše se o utrácených poutnicích k Modrému jezeru, když pomáhají Vilunce tím, že ji po třech dnech a třech nocích pěší cesty nesou sto metrů anděličkem. A v následujícím odstavci: „Ale neprášilo se za nimi, protože prach bývá jenom na cestách a oni šli po trávě.“ Rozpor jazykového výrazu a skutečnosti, kterou vyjadřuje, vede od střezení slovníku (například popírání lexikálních metafor a jejich uvádění na pravou „míru“ - srov. „křejčí mi vzal míru“, fragment Eta, Eta, žlutí ptáci) k vyrovnávání se nikoli jen s globálním pojetím jazyka, ale právě s jeho prvky, hláskami, slovy, větami až k úvahám o jeho čistotě, průhlednosti, tíže a váze - o rozdílech v průhledu čirým sklem a zrcadlovým odrazem (rozdíl mezi neviditelností a tvárností).

V pokoji Skleněného domu uprostřed Modrého jezera čte si Mamert knížku, kterou si přinesl z města: „Ta knížka není skleněná jako skoro všechno, co je v našem domě, ta knížka je kamenná, jako kamenná. /.../ Dívám se na písmenka a písmenka jsou kamenná, dotýkám se jich rukou a studí mne do ruky, kladu na ně rty, nedovedou mě políbiti. Jsou to kamenná písmenka.“ Verše z *Mnoha nocí Richarda Weinera* (Odkud? - Z ledovců. - Odkud? - Z hlubin) vybízejí k symbolické interpretaci jakožto „kamenného ohně“ (autor není jmenován), ale tím se zdaleka problém neuzavírá, neboť

právě „tváří v tvář“ tomuto „kamennému“ dílu se dokonává prožitkem zbytečnosti slov tam, kde nepanují zrcadla, ale průzračná blízkost: „Není zrcadla v tomto mém skleněném pokoji, není zrcadla v celém skleněném domě. Vidíme se, vidíme se ve svých očích, ve vodě Modrého jezera, vidíme se ve stěnách domu. A co udělala slova mé kamenné knihy? Slova kamenné knihy zmizela, propadla se kamsi, neplatí. Jak je to dobře. /.../ Na břehu Modrého jezera slova mizí. Nejsou. Zemřela. Uschovala se a číhají na nás, kdybychom se vrátili. Nevrátíme se. Nevrátíme se, slova.“

Průzračná blízkost symbolizující bezprostřední přítomnost nahého bytí je traumatem Ortenova díla. Neboť text je vždy vzdálenost, míra přestrojování, má tělesné kvality. I vyslovované slovo je ohroženo nejistotou, proto mírou blízkosti může možná být bezprostřední mluva němých či paralingválních zvuků a gest: „Když žába při dopadu do vody řekne své žbluňk, jinak nevyslovitelné, voda jí dobře rozumí. Sklo rozumí kapkám deště i mrazu. A dřevo. Vzplánuvší ohněm, chápe svou smrt a hoří lehkým praskotem. Lidé, lidé však, jak si mají rozumět špoulíce rty a pohybující jazykem, aby tvořili slova, jak si mají rozumět, když nedávají nic mimo slova, jež znamenají tak málo, jak jedno nadechnutí vzduchu, bezmála zkaženého.“ (Eta, Eta, žlutí ptáci) Slovík je třeba vždy znovu hledat smysl.

Jako příklad hledání smyslu jazyka slouží úsloví, rčení, hovorové obraty, lexikální metafory. „Co je to obracet oči v sloup? Můj bože, dívá-li se někdo do sebe...“ Podobně aktualizací rčení „jako by z oka vypadla“ se otevírá obecně jedinečného, a tedy posilování původního smyslu. V těchto uskupeních nás především zajímá výklad vazby „na slovo vzaté“: Mamert „myslil na to, že dívky jsou na slovo vzaté, on to kdysi četl a teď si to vyložil po svém.

Na slovo vzaté asi takhle: když jsme je tenkrát opustili ve Věříně pokojí, když jsme byli uchopeni Eta a Eta a vylétli jsme ven ze skleněného domu, někam daleko když jsme dopadli, vzali Eta a Eta na každou dívenku slovo.

Dívanky byly od té chvíle na slovo vzaté a to je tak proměnilo.

Ach, známe toho hodně, co je na slovo vzaté. Na slovo vzatá krajina například, která se proměňuje, na slovo vzatý led, když taje, na slovo vzatý život, když umírá, na slovo vzaté dítě, když se z něj stává dívka nebo chlapec.“

Co je „na slovo vzaté“, obsahuje mizení a smrt. Není to však pouze obrat pro podobnost a podobnost? Vytrácí-li se jinotaj, ve chvíli nahého zření, je řeč o neviditelnosti a mlčení.

Vidoucí okamžik prožívá Odon s mrtvým otcem. Oba jsou pro ostatní neviditelní. Otec přichází a usmívá se „...ale ne, to není úsměv, hledí, tak tomu je, hledí ve strašném slova smyslu, ve strašném nesmyslu slova, neboť mlčí a kyne Odonovi“. Mlčící otec ukazuje dlouhými bílými prsty ze světla do tmy. Ukazuje na tvárnost věcí, tvárnost světa, na tvář jako lež a přetvářku života. Tento tvářící se vnějšek je spjat na prvním místě s barvou: „co není sobecké, je jenom to, co nemá barvu, vidíš ji, co není sobecké, je jenom to, co o sobě neříká: já jsem zelená, já jsem rudá, já jsem modrá, já jsem krásná, já spím...“ V románu *Podivná smrt Filipa Frieda* je postmortální pasáž (v První kapitole) černobílým snem.

ČERVENÝ OBRAZ

V básni *Červený obraz* z *Žihané knihy* (a zařazený do sbírky *Scestí*) vtrhá do obrazu piety výkřik smyslné touhy. Tento výkřik, deroucí se z ustrnulého kultovního symbolu mateřského utrpení, připomíná informální barevné stříkance na obrázku u venkovské cesty. Pieta má v Ortenově básni puklé sklo, kterým jasně rámovaný, ztuhlý obraz emanuje vně, ke smyslovému světu vůni, chutí a barev, do přítomné skutečnosti, do bezbolestné budoucnosti obrazu. Třetí strofa básně vyjadřuje tento zlom: „A náhle nevím, chtěl bych zachytiti / za knoflík božství pohyb zmírání, / dáti mu přivonět ke skutečnému kvítí / a z oné rány pít, která již nezraní.“ *Obraz jako vězení a touha „osudem vykřiknout“* tematizuje i další „malba“, báseň zapsaná do *Červené knihy* a nezařazená do sbírek, *Modrý obraz*. Podkladem je Jiřího Picasso *Mateřství*, další narážka je spojena s hudbou, s Beethovenovou *Pátou symfonií*. *Osmá elegie* je snem o obrazu smrti dosahujícím k nebi. Psaní je v Ortenově díle spjata se smrtí, s krvavým (rány a bolest) ukládáním života do hrobu a s vášnivě prožívanou ztrátou živé přítomnosti. Skladiště minulých obrazů - soch v něm čeká na návrat. Barva, tak syté nastavená vně v Ortenově díle, je nejen znakem hraničního pásma artikulace a teprve se utvářejících obrysů. Je jasným signálem tělesnosti, smyslové přítomnosti - výkřikem přivolačujícím k řeči.

* Marie R. Křížková upozorňuje v doslovu k *Červené knize* (Nad knihami Jiřího Ortena, 1994) na rozdíl „kniha“ a „deník“, když polemizuje s názvem, který dal J. Grossman výboru „Deník Jiřího Ortena“ (1958). Ortenovy Knihy nepovažuje Křížková za deníky v pravém slova smyslu. Své zcela soukromé záznamy si autor zapisoval do „kalendářčků“, které měl neustále při sobě. Z nich však také některé záznamy přepisoval do Knih.

Je tedy i odtud zřejmé, že soubory datovaných záznamů, jakými jsou *Knihy*, jsou průběžně komponovanými celky.

ATLANTIC - LETTER (3)



Získání pozbytého občanství

Minneapolis je velké moderní město v Minnesotě, státu, jemuž momentálně vládne guvernér Jesse Ventura, původem Slovák jménem Janos a původním povoláním jarmareční zápasník ve volném stylu. V dubnu loňského roku se tam sjela řada našinců včetně prezidenta Havla. Na sympoziu o vztahu domova a exilu jsem jako jeden z povídálek lamentoval o tehdejším stavu věcí, zabraňujícím, abych se v rodné zemi mohl stát legálním vlastníkem koziho chlívků, zatímco v dosud oficiálně komunistické Číně si mohu koupit třeba palác.

Příčinou nepřijetí byla bilaterální smlouva z konce dvacátých let mezi vládou USA a ČSR o vzájemném nabývání a pozbytování občanství. Washington tehdy uzavřel takových smluv celou řadu - například s Albánií. Američanem naturalizací v Albánii přestal být Američanem a Albánec naturalizací v USA - věru častější případ - se stal Američanem. Takto i my, čeští emigranti, jsme pozbyli občanství země, v níž jsme se narodili a posléze z ní upláchli.

Jenže před několika lety Nejvyšší soud ve Washingtonu tuto sérii smluv prohlásil za protiusťavní a tak přiměl americkou vládu, aby je vypověděla. Od příslušných partnerů se pak očekával reciproční krok. Země včetně Albánie souhlasily, leč České republice se do takového, v národě nepopulárního kroku vůbec nechťelo a záležitost nadále visela ve vzduchoprázdnu. Z Prahy se ozývaly vytáčky a také tvrzení odmítající koncept dvojího občanství jako protismyslný,

že přece nelze mít dvojí loajalitu, jako rovněž nelze tolerovat bigamii. Tak se tedy argumentovalo vzdor tomu, že značná řada států uznává koncept dual citizenship a že i Česká republika to v potřebných případech už delší dobu rovněž uznává. Jan Kavan, Egon Lánský a mnozí jiní by o tom mohli porozprávět.

Tlaku Washingtonu, jakož i negativní zahraniční publicity přibývalo. Praha se konečně rozhoupala a výsledkem byl zákon č. 193/99 Sb. ve prospěch nás bezprizorných. Krajský tisk uveřejnil podrobnosti postupu, jakož i ujištění diplomatických mluvčích České republiky, že to bude jednoduchá procedura. V listopadu 1999 jsem se do ní pustil.

Matricíni dokumenty českého původu dlužno předložit v originále nebo nechat za poplatek na konzulátu vyhotovit jejich ověřené kopie. Na Generální konzulát v New Yorku jsem odeslal originál listu rodného, listu domovského a rovněž doklad s datem 28. srpna 1953 o mé příslušnosti ke státu budoucímu socialismus.

Komplikovanější to ale bylo ve věci dokladu o naturalizaci v zemi budující kapitalismus. Instrukce uváděly tři alternativy:

1. Originál naturalizační listiny poslat do Washingtonu na Department of Justice k ověření. Po ověření jej doručit na Authentication Office of the U. S. Department of State a požádat, aby pak dále dodali na příslušný konzulát.

2. Požádat u Immigration and Naturalization Service o vystavení duplikátu, poté duplikát ověřit na Department of Justice a superlegalizovat na U. S. Department of State.

3. Pořádat kopii naturalizační listiny, nechat ji ověřit napřed u notáře, potom na okresním úřadě (County Clerk) a pak poslat do hlavního města státu trvalého bydliště (v mém případě do Albany) k rukám oficiála s titulem Secretary of State a požádat, aby dokument okrášlil tzv. apostilou, něčím mně zcela neznámým. Marně jsem hledal ve slovníku jak českém (mezi slovy apostrofa a apoštol), tak anglickém (mezi slovy apostate a apostle).

První varianta se mi přičila, nechtěl jsem dát originál naturalizačního dokumentu z ruky, aby putoval z ministerstva na ministerstvo a cestou se případně ztratil. Před druhou variantou mě uchránil znalec, varující, že by z toho mohlo být popotahování, vyšetřování, proč že chci duplikát, co se stalo s originálem, kde jsem ho zašantročil, komu prodal apod. Zbývala tedy alternativa třetí, nejschůdnější, až na to, že byla ilegální: Na naturalizačním papíru je totiž vytištěno varování, že zákon kopírování či fotografování tohoto dokumentu zakazuje a patříčně trestá. Učinil jsem ale pár telefonátů a téměř věrohodně se dozvěděl, že v tomto případě k trestání nedojde.

Tedy: Ke xeroxové mašině učinit kopii, s kopií k notáři (poplatek), na okresní úřad (poplatek) a zaslání do Albany s uctivým požádáním o vystavení oné mysteriózní apostily (značnější poplatek); nic ale nedoručovat obyčejnou poštou, nýbrž jako certified mail.

Apostila se dostavila v podobě jednoho listu popsaneho archaicickou juristickou řečí. Dokumenty původem české i americké spolu s vyplněným tzv. Zjišťovacím dotazníkem jsem odeslal do New Yorku na konzulát.

V prosinci jsem odtud obdržel zprávu potvrzující příjem s tím, abych vyplnil ještě jeden formulář (Prohlášení o státním občanství) a předložil oddací list, notářsky ověřený, zase tím „apoštolským“ posvěcením opatřený spolu s českým překladem. Smysl formuláře jsem chápál, smysl zaslání oddacího listu nikoliv. Manželka, ač česky se jakž takž domluví, se narodila v daleké Číně a po dalším občanství nebaží. Zatelefonoval jsem na český konzulát, kde ženský hlas ochotně souhlasil, že zřejmě jde o nedorozumění, ať tedy onen požadavek stran matřimoniálního certifikátu ignoruji. Jenže za hodinu mě tyž hlas informoval o nutnosti certifikát předložit. Proč, proboha? Kvůli pořádku v mé rodné Plzni, tam do matriky údaje o exotickém manželství musí zanést.

Nezbylo než přikývnout, procedura a poplatky si zopakovat: notář, okresní úřad, apostila v Albany, český překlad, doručení do New Yorku, vše certified mail.

V lednu 2000 mě konzulát vyrozuměl o postoupení žádosti s přílohami Magistrátu města Plzně. Rovněž jsem obdržel ještě jeden formulář v souvislosti s ustanovením, které vešlo v platnost před méně než týdnem, totiž o zpřesnění jména naturalizované osoby. To má smysl. Znam našince jménem pan Čehlařík naturalizovaného však jako Mr. Clark. V mém případě šlo jen o háček nad písmenem C, zda ho chci zpátky. Ovšem že chci: Tady se s ním lopotím, ne vždy úspěšně vysvětluji, co má znamenat, a v rodné končině jsou na všelijaká nabozeníčka už dávno zvyklí. Toto prohlášení o háčku jsem ale nemusel notarizovat, legalizovat, apostilou opatřovat.

V únoru mě konzulát vyrozuměl, že žádosti bylo vyhověno. V New Yorku jsem si dokument vyzvedl, podepsal příjem o navrácení předložených českých dokladů, poděkoval za ochotu a vliďné zacházení. Teď tedy mám *Osvědčení o státním občanství České republiky, číslo jednací 2/2000*, podpis nečitelný. Už nebudu tupen dvojími cenami, mohu si teď koupit víc než kozi chlívek, bude-li se mi chtít.

OTA ULČ
Binghamton, USA

Retrospektivně analytické večery

Tvaru



RAVI Kam se cpeš, literaturo!?

(Několik smyšlenek Jakuba Šofara)

Opakování je matka moudrosti - proto mi předem dovolte znovu připomenout, že nemám odpovídající vzdělání v oboru, sémantický diferenciól bych hledal někde pod kapotou motoru (i když, příznívám se, současně nevím, která auta mají motor vpředu a která vzadu). Byl jsem toliko vášnivým čtenářem, čtenářským nenažrancem, který v období největšího hladování, na začátku let osmdesátých, tahal Brněnským drakem z Prahy tašky knih z antikvariátů, od starších dámiček či ze Sběrných surovin. A tahal jsem je přečtené, již mým zrakem zneuctělé, vyjedené, vysáté... Dnes, když vidím hřbety knih v domě mého dětství a mládí, řady hřbetů, hrbící se řady hřbetů pod starým trámovým, necítím lítost, necítím vůbec nic, nemám v sobě ani trochu lítosti náhodných pozůstalých z jejich fyzického i duševního úpadku, z rozkladu (faktického i symbolického), makulatura špatné kvality... Co se z toho dá znovu využít? Co se z toho dá vyrobit pro naše nepotřebné potřeby? Kam se cpeš, literaturo?

(Můj čtenářský vývoj opisoval vývoj literatury v těch letech telecích: čtvrtěční fronty, přepisování, čenichání při hledání stop... Dnes však ve mně přebývají dvě zcela rozdílné bytosti, ta jedna je velice vstřícná, schopná přitakat komukoliv na cokoli, protože i špatný a hodně špatný text může být záchranou, může zachránit tonoucího, ta druhá je čím dále více kritická, nekomunikativní, pro kterou je 95 procent knih těžko snášenými exhalacemi lidské pýchy a marnivosti, která si vyzobává pouze nahodile odstavce, věty či verše. Kam se cpeš, literaturo?)

Uvědomuji si, že se mi někdy „slívá“ pojem literaturology v jeden tok a je v něm kultura i knihy jako takové i beletrie, ale to si to zjednodušuji a hlavně - ono je to jedno. Kam se cpeš, literaturo?

Ještě je třeba zdůraznit, to je úplně mimo rámec, důležitost čtení. Nejde o naše, současné čtení, jde o první čtenářské pokusy, jde o lineární pochod realitou, jde o nevědomé vytváření základních informačních databází vznikajících od 8 let (plus minus), které vyměřují „topografické“ základy pro bytí v realitě a později i nereality. Příští in-

ternetová generace, která neprojde onou fází „prvního“ čtení, začne pomalu, pomaloučkou opouštět vztah k písmenům jako prvkům, ze kterých se skládají nosiče informace, a bude je chápat jako prosté ikonografické znaky a pak už jen jako výtvarné umění (stačí se podívat např. na reklamu v televizi či billboardy). Kam se cpeš, literaturo?

Když už jsem si hned na začátku takhle hloupě zvolil trumfy, nemá smysl nechávat si „vostrý“ na konec hry. Inu - nikdy vás netrápila otázka, proč byly v našich krajinách knihy a vše kolem nich tak plně chlíasi, zbožštění, patosu, očekávání, přeceňování? Proč mělo u nás tolik lidí plně knihovny knih (podle nedávného výzkumu více než 50 procent českých rodin má stále 50-500 knih v knihovně)? Není to bezvadné? Proč se srděčka zachvívala z nepoznané rozkoše „sloužit“ literatuře, být jejím běhounem, nechat si její kopytka otírat o své ochlupení? K napravení situace, k vrácení rozlitého mléka do původního koryta došlo listopadem 89, obrazně řečeno tím, že L. Vaculika nepustili na „revoluční“ balkon. A na hubu padla ta nesmyslná, hloupá a nebezpečná věta (škodící hlavně spisovatelům), že spisovatelé jsou svědomí národa. Myslím, že napáchala škody víc, než jsme zatím schopni si přiznat. Od národního obrození, či ještě lépe od Bílé hory narůstala a bytnešla česká nemohoucnost „akce“, předstojná žláza našeho veřejného života, aby někdy v 60. letech už bolest z prostaty byla nevydržitelná a někdo si odlehčil tím jurodivým výkřikem. (Každý má svoje svědomí, je jeho pasákem i hospodářem. Nic víc, nic méně.) Po pochopitelném knižním boomu, za pochodu za pravdou a láskou, prohráli spisovatelé, co mohli (stejně tak nakladatelé a knihkupci; hádali se, až prohádali), dnes už byste si se „svědomím národa“ mohli hrát tak akorát „Honzo, vstávej! Kolik je hodin?“. Kam se cpeš, literaturo?

Takže je opět všechno normální. Ne, to slovo „opět“ beru zpět, znamenalo by to, že to u nás někdy bylo normální. Nebylo. Jářku, jenže v roce 2000 to zase nějak není ono, zase to už není normální. Jeden chytrý pán z čela tohoto státu řekl novinářovi do slova, že dobrá kultura si na sebe vždycky

vydělá (a protože je obzvláště chytrý, tak každá taková pitomost ční ještě výše, než kdyby jí řekl nějaký obyčejný člověk; mimochodem - sledujte mnohoznačnost slova „vydělá“). Stát, který nedává peníze na kulturu, je dementní, řekl v nedávném rozhovoru pro UNI hrdina nové doby Jáchym Topol. Kdo má blíž k míse? (Abych to ještě více zamotal, třetí citát z tisku: *Rozčilují mě lidi, kteří pod patnáct tisíc honoráře nehrají. To se pak kultura zabíjí sama.* Houslový virtuos Pavel Šporcl, LN, 17. 2. 2000.) Slušný materiál na stavbu šibenice. My se totiž dostáváme (a byla to rychlovka, ani ne deset let) pomalu, ale bez zaváhání k druhému extrému, že pomazaným hlavám je tahle veteš, psaní, čtení, „tyhle kydy“, úplně jedno, úplně ukradené. Je jedno, zda mají na zápěstí vytetovaného modrého ptáka nebo rudou růži, třešeň, strom či kříž. Stále jako prvňáčci hladí svoje kalamáře, rýsovací potřeby a nastříhané lístky na oběd. Pořád je to jako při tombole, když zhasli ve Formanově filmu. Kdo to neustojí a chce vrátit tačenku, toho zastřelte na úsvitě! A přitom už za dveřmi přešlapují daleko hrozivější události, než jaké přehrává ta naše loutkařina. Je více než pravděpodobné, že 21. století bude ve znamení vzniku nových světových regionů (ten proces bude probíhat ruku v ruce s globalizací - a není v tom rozpor), které se budou (a to je podivuhodné) vymezovat podle obstarožních kritérií (kde kultura bude mít svoje podstatné místo), a nám už teď nezbývá, než se stát (a už tak činíme) členy regionu euroatlantického (i když jsou někteří, kteří by raději trochu na východ). Jenže v tomto regionu budeme patřit mezi ty malé. Svědové, Dánové, Finové či Nizozemci už dávno pochopili, že to, čím se vymezuje ve společném a jednotném jednotlivost, je právě kultura. U nás místo toho očekáváme příchod dalšího H. G. Schauera, který znovu zopakuje otázku, zda je nám vůbec třeba, aby „v sadě skvěl se z jara květ“. Ani tuhle větu už mnozí z nás nebudou schopni vyslovit, budeme komunikovat v „europišingliš“. Skuhrám? Kež by! Kam se cpeš, literaturo!

Někdy mi připadá, že schránky našich potěmtů (to je ideální slovo) jsou pouze obvodové zdi, zevnitř vytapeťované stokorunami, bez víze, bez cíle, bez stanovení státního zájmu (ostatních zájmů mají habaděj) a součástí toho „tahu na bránu“ by měla být i představa o kultuře. Bez této představy nelze nastavit ekonomické mechanismy, takže zatímco do bank a podniků s většinou státní účastí se pumpují miliardy neperspektivních peněz, občanská sdružení (například je třeba brát u huby, co kdyby si někdo chtěl náhodou vzít balík papíru domů anebo spálal saturday vygumovaním gumy! „Umělců“ musí tvořit v bídě, jinak to není „vono“, musí si řezat uši, musí trpět, protože trpělivost růže přináší; kultura nikdy nepřijde na buben, naopak kultura je bubnem, bumtarata, levá pravá, vždycky, když je potřeba. Levá, dva, pravá, dva, dopřívát. Protože u nás, když se hraje: Deset, dvacet, třicet, narodil se fricek, před pikolou za pikolou nikdo nesmí stát, tak je před pikolou a za pikolou nabitou. To jsou naše speciální herní regule. Kam se cpeš, literaturo!

A proč ta Bílá hora? Vyhnáním české šlechty jsme v době, kdy se zadělávalo na přípravu ke konstituování novodobého národa, v tom přeslavném národním probuzení, neměli nikoho, kdo by měl předpoklady být ze své podstaty „politickou silou“, a tak oproti Polákům a Uhrům nastoupili u nás „na tribunu“ profesionální „tvůrci“. Jací to byli slavní bohatíři! Slavní vrabci v hrsti. Dodnes jsme se z toho nevzpamatovali, dodnes se domníváme, že písmenka jsou hlavní politickou zbraní, dodnes jim věříme na slovo! Kam se cpeš, literaturo!

Kdy už konečně napíše někdo z vás, kamarádi, učebnici české literatury, držitelky bronzové medaile za politickou a ideologickou práci! Za první republiky to pochopili, Němci za okupace to pochopili, po nich každá nastupující mocenská garnitura stále víc a víc chápala, že u nás zvláště se vyplatí ordinovat ideologii do řádek sazby, nemusí se hnojit, úroda zajištěna. (Mimochodem,

dem, pochopila to vždy i ta druhá strana.) Kam se cpeš, literaturo!?

Již nazrála doba (možná že přezrála) k redefinování postavení, role atd. kultury, literatury v našem životě (myslím v tomto námi obývaném prostoru). To je práce pro sociology, psychology, nikoliv pro kulturology, literární vědce či literární historiky. Zatímco 50 let byly knihy dostupným a levným vízem do svobodných zemí, do souběžných světů, a tím byly námi všemi (nebo možná jenom mnou) přeceňovány, nadhodnocovány, oblíbeny do žlutého trička závodníka na čele pelotonu, dnes jsou srovnány v řádu. Odpadla role placeba, zmenšily se na minimum řady snobů (mimochodem zásadně důležitých pro financování a distribuci knižního trhu) a „nekampaňová a nejednorázová“ čtenáři už dnes tvoří méně než „kulturology“, ani ne subkulturology, jsou minoritou (v současném divadle mají sedadla za sloupem). V 60. letech patřili spisovatelé mezi nejprestižnější povolání (i když, pro kolik lidí to bylo povolání?), dnes v první desítku figurují novináři. V minulosti byla tedy kultura (literatura) řazena na přední místo v žebříčku hodnot (i když šlo pouze o verbální rovinu a přání zrodilo myšlenku, skutečnost by se jistě při hlubším zkoumání ukázala horší), dnes je postavení výrazně špatné (verbálně) a ve skutečnosti ještě horší. Kam se cpeš, literaturo!?

Pro novou situaci je důležité zmínit dvě podstatné změny: Poprvé v dějinách tohoto území může každý vše vydávat za literaturu a vše je možno označit za vydatelné, zákony (minimální) nefungují (nejsou brány vážně), neexistuje žádné omezení (kromě morálního, a to moc nefunguje), doposud každá sankce přišla už pozdě; to, co se v západních společnostech uvolňovalo postupně, to u nás propuklo během jednoho dvou let (nemylme se, že za Masaryka nebyla cenzura); v technické oblasti došlo k výměně luku za samopal; nepřehrně množství technologií, které jsou přístupné víceméně všem (je to otázka možnosti a volby, nikoliv kvality či času). Kam se cpeš, literaturo!?

Literatura už nevychová, nestanovuje normy, neposkytuje hrdiny a vzory, celé 20. století tenduje k antihrdinům nebo jinak - hrdinou jsou dojmy, události, myšlenky, prostě „součásti“ klasického hrdiny. To je mimochodem jeden z důvodů oblíbenosti „krváků“ u dětí (a nejen u nich) - jasný hrdina, jasný zlosyn, jasná sympatie, jasný trest. Literatura se vrací oklikou zpět: jde o to, zda vyvolává libost (či nelibost), hledáme v ní srovnání, potvrzení, varianty, průvodce, úlevu - léčíme se s ní, očisťujeme se, má terapeutické účinky (je dnes něco podstatnějšího, něco důležitějšího pro přežití?). Kam se cpeš, literaturo!?

Jestliže nechceme, aby se minorita změnila na úplně osamocenený houfec „divných lidí“, musí mít (měl by mít) v otevřené společnosti (pokud ji chceme a je to jediná šance, jak v globalizovaném a zároveň separovaném světě přežít) ten, kdo vůbec chce číst (!) a bude „umět“ číst (tedy rozumět tomu), možnost vybrat si. Musí být (mít) výběr. Musí existovat škála časopisů, škála názorů; ty si mohou nadávat a kritizovat se, napařovat se, fňukat - ale nemohou vydávat bianco šeky na likvidaci toho druhého (byť by byly vydávány ve jménu Pravdy, Krásy, Morálky). Došlo tu k absurdní situaci: místo aby představivě časopisů společně, jednotně (v případě dotací, financí) napadali establishment (jakékoli barvy), že jim dává málo peněz, aby dokládali a vysvětlovali, že malý stát může vstoupit do dalšího století jen s podporou čehosi, co nazýváme kulturou, že mnohost, pluralita je předpokladem pro to, aby si lidé v konečné fázi nepodřezali krky, hádají se urputně o kosti a blány na ozrané mršině, přijali hru na posledního a v rámci ní se pomalu vyčerpávají za samozřejmého nezájmu okolí. Kam se cpeš, literaturo!?

Je ještě vůbec co řešit? Až vojínovi Novákoví, kterému umřel otec a jeho velitel je pověřen sdělením smutné zprávy, zavelí: Kdo má otce, krok vpřed!, má se on raději nehnut (zapomeňte na to, že jsem kdy nějakého otce měl), nebo má porušit vojenskou podřízenost a na výtku velitelle: Kam se cpeš, Nováku! (já vím, že by to spíše řekl v 1. pádě) zůstat neochvějně na novém postu? Já nevím...

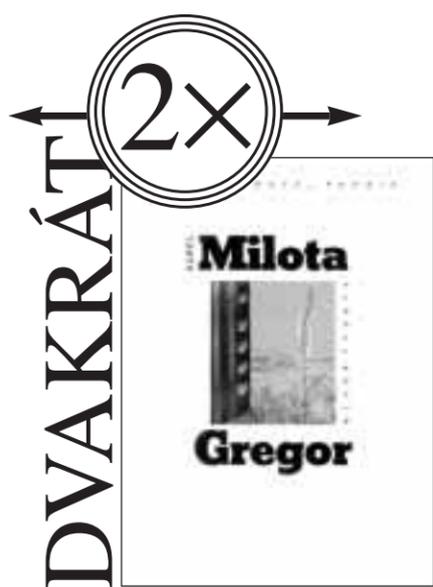
Ministerstvo kultury ČR
odbor literatury a knihoven
vyhlašuje pro rok 2000

konkurz na vytvoření a vydání literárního díla

O dotaci žádají nakladatelé – právnické osoby (vyjma nadací) a fyzické osoby (se živnostenským oprávněním v oblasti kultury)

Příhlašky a stanovené podmínky si vyzvednete na adrese:
Ministerstvo kultury ČR
odbor literatury a knihoven (tel.: 570 85 221, dr. K. Nováková)
třída Milady Horákové 139, 160 41 Praha 6

Uzávěrka konkurzu je dne 5. dubna 2000



Karel Milota: Gregor

Z českých luhů a hájů: Gregor

Nakladatelství Mladá fronta ve své výběrové řadě KPP vydalo básnickou sbírku nositele Seifertovy ceny Karla Miloty s titulem Gregor.

Milota patří do generace autorů narozených ve druhé polovině třicátých let, je znám i jako experimentální prozaik (soubory povídek *Ďáblův dům*, *Noc zrcadel* a román *Sud*), jako literární kritik, překladatel a v neposlední řadě i básník (*Antilogie* aneb *Protislaví*, 1995).

Gregor je podle dostupných informací Milotovým druhým opusem na básnickém poli. Autor je básníkem technologickým, básníkem metody z rodu Kolářova, Hiršalova nebo Julišova, dědicem experimentální epizody a strukturalismu let šedesátých; velkou roli při zrodu jeho básní hraje geometrie textu, variace a kombinace, návratné motivy a opakování, metoda montáže, koláž. Milota není básníkem spontánní splyvavosti, melické krve ani věcné konkrétnosti. Tam, kde jeho metoda selhává, se básně ukazují velmi ploché a prázdné; jeho poezie nemůže jiskřit, neboť je zadušena buničinou doslovnosti, vleklosti, s níž zkoumá půdu k vyslovení, básně jsou mo-

dulovány za chodu, postrádají jistotu a více invence: hra přestává být zábavou a stává se nudným tkalcovským stavem, kde vše je podřízeno struktuře, která je naplněna sémanticky prázdnými slovy a která se tak lacině stává zaumnou a běžnému čtenáři nepřístupnou.

Milota si vybírá často slova s významem gramatickým, cirkumstančním, důsledně omezuje sloveso i jména, básni se uvnitř jazyka a jen pro jazyk, ale nikdy ne pro dorozumění: *Ač možná právě teď ne ale přece jen už / a přece jen I když ne teď At je třeba málo ale / Právě teď ne A přece Co přece? Ale už aspoň / málo a to už je i I když ne teď Možná Ale už* (z básně Gregorova geometrie lásky). Jakákoliv záminka slouží k básně, v básni *Přislaví* je to první verš sloky, který slouží jako matrice: *Sytý hladového nevěří / Moudrý přitroublému nerozumí / Zlatý rezavému nepůjčí / Čistý špinavému neposlouží / živý umřelému nepřídá / Ty mně?* (str. 26). Milotu nelze považovat za básníka prožitku ani úžasu, a už vůbec ne osobité originality. Vypomáhá si ověřenou technologií, která však neobjevuje, neodhaluje, neusvědčuje. Autor opancerován metodou pomáhá na svět banalitám, významovým zauzlenostem, plytkým paradoxům: *Popírá-li snad nyní to co tvrdil / není to proto aby teď tvrdil / co dříve popíral To jest: nevrdí / nyní že by tvrdil Neboť nevrdí / nic* (z básně *Země křiváka*). Zcela zřejmě Milotova nemohoucnost vyplave na povrch, když rýmuje, příkladem budiž nepříliš povedená variace na způsob Bondyho Cesty Vysočinou: *mlčí bůh a mlčí ďábel / Kain má lénem tento báběl / pod nůž kráčí bílbec Ábel // Dřív než hršné tělo zhyne / jsi-li dobrý Hospodine / dej at aspoň nejsem svině* (z básně *Dies irae*) či rýmy typu *potěším - nezhrěším, čase - zase, děti - letí*, připomínající říkanky z pionýrského tábora. Poezie absurdní a trapná, nepřivádí však do rozpaků, neprovokuje ani v pasážích společensky angažovaných. Následující verše dokazují, že nemůže být prožívána vážně: *Ve chlvě a na hnoj / narodil se v pokoji / Ďáblu čelí králům velí / ač jen leží (!) na prdeli* (str. 129); pokud byla autorovým úmyslem nadsázka a humor, zasmějí se jistě hlavně ti, kteří považují za legraci k popukání vtipy o Hurvínkovi.

Hra se neúplným textem, vydávaným za nalezený fragment, porušený vlivem zásahu vyšší moci, se autorovi zalíbila tak, že ji použije ještě několikrát (básně na str. 32, 37, 40). Vzpomínám si v této souvislosti na lorda Glenarvana, jenž pátraje po kapitánu Grantovi, našel totiž v dopisech z láhve vy-

tažené z břicha žraloka; z pohledu malého čtenáře Vernových příběhů v nich však šlo o víc (na rozdíl od básní Milotových) než jen o manýru. Jinde ozvláštňuje autor své bezbarvé texty jinými ozdobami, v básni *Kar ýkilev* veršuje ob řádek pozpátku, efekt však vyznívá do prázdna, chce se mi připomenout řemeslně mnohem zdařilejší Kolmačkovu bezejmennou báseň ze sbírky *Vlál za mnou směšný šos* (1994).

Je něco shnilého v luzích české poezie, když se básnické kompilace tohoto druhu vydávají v renomovaných formátech velikých českých nakladatelství. V Nových knihách č. 41 v příloze Bibliografie si mohli čtenáři přečíst následující anotaci na Milotova Gregora: *Spontánní poezie, v níž jde doslova o život, o první a poslední věci člověka. Strhující četba, při níž čtenář cítí, že se dotýká textu místy doslova geniálního. Tak nevím, jsem rozpačitý; také je možné, že jsme se stali obětmi nějakého nepěkného spiknutí.*

MILAN DĚŽINSKÝ

Nezvyklá meditace mezi rekvizitami

„Viděné je nepochopitelné a toužené je nedosažitelné.“ píše se v básni *Hoříci* keř Karla Miloty. Tomuto autorovi vydali básnickou sbírku Gregor v nakladatelství Mladá fronta (Klub přátel poezie) loni a mně se s ní přihodilo to, co citovaný verš jako by beze zbytku vyjadřuje. Nejprve jsem nebyl s to začíst se, dopadal jsem tak nějak jako Lucemburk v první polovině známé Nerudovy romance o popíjení s Buškem. Nelíbí se mi grafická podoba knihy, zejména ne papír a písmo. (Z tiráže jsem se stejně nedozvíděl, jakým typem „fontu“ to vysázeli.)

Vrátím se k Milotově poezii, začal jsem se přece jenom pomalu vpíjet. Hned od začátku mne trochu uvádí do rozpaků poněkud archaický jazyk a ještě archaičtější motivy. Znavená hlava, rozžehnavání se, tiché přesypávání Morfeova modrého máku, aiolské opírání se větru do větví. Tyto rekvizity na mně působí ochotnický a vyvolávají ve mně pocit prázdnoty a bujení otazníků. „Vynalézavé“ experimenty typu obráceného úkoslehu v básni o (?) rakovi (str. 45) ukazují na jakousi umanutost, kterou nejspíš nechápu. Kupříkladu druhá báseň sbírky nazvaná *Loupežníci Šavlička a Trachta táhnou zimním podvečerem líčí*

divný zlatý strom civící v poli jako otazník.

Tak na mě ostatně zírá celá kniha včetně obrázku komonice na přebalu. Milota si ovšem vede svou. Než stačíme doklopýtat k rakovi na stranu 45, je nám projítí martyriem dalších ochotnických rekvizit, doslovného „bleble bleble bleble“ (str. 36), takzvaného nápisu v cihlářské peci zastoupeného formálně rozvolněnou básní, kterýžto postup je ještě dvakrát zopakován. Potom upoutá pozornost Kényk, v němž mimochodem bydlím. Vrhám se tedy na tento text lačněji. No, je to báseň? Spíše „normální“ próza rozsekaná do řádků supljících veršů, pardon, v postmoderní době jedno od druhého tak snadno nerozlišíme. Jiným příkladem textu bez jakékoliv špetky pravidelnějšího rytmu vyvolatelného alespoň ze spojování motivů je *Advent*, jehož atmosféra připomíná věcnou diskuzi v kanceláři nad popelníkem. Jistě, ona hranice mezi takovou prózou a onakou poezií je i po osvětimských, ginsbergovských a digitálních otřesech možná pořád zbadatelnější nežli rozdíl v mimice dvou diváků televize Nova. Snad je Milota příliš prozaikem, než aby uspokojil konzumenta uvyklého poetikám méně nevzhledným a svádějším. Přesvědčivé se mi zdají být až některé básně v poslední třetině knihy, kde pseudohistoričnost ustupuje současnosti. Zejména kratší opusy, jako jsou např. *Houby*, *Výtopna* či *Pozdní měsíc*, mne bez obtíží oslovují. V nich se lyrickému duchu dostává více výživy a on přestává být pouhým sklem, za nímž jsou nainstalovány tvrdé vztahy mezi prozaterskými objekty. Gregor je, zdá se mi, docela neběžným, i když místy také nežádoucím pokusem o básnění v krajínách trochu vančurovských, trochu šiktancovských a trochu à la činští básníci (toporně přebásnění). Domnívám se, že nezvyklost této knihy zahrnuje jak určitou nepodařenost, tak pozoruhodnou snahu o poezii prostředky poněkud prefabrikovanými. Když to srovnám s mnohými počiny v oblasti současnějšího výtvarného umění, kde prefabrikace dominuje, jazyk takové literatury je vždy srozumitelnější, bohužel ale také ve srovnání s rukodělnými a vystavitelnějšími prostředky méně uchopitelný, což jazyku psanému a mluvenému v dnešní době nijak nesvědčí. A v případě, že vztahy mezi slovy zůstávají rigidní, v zajetí distancí typických pro texty sledující účel spíše jaksi naučný nežli pocitový, uvěříme stěžejně, že jde o poezii. (Ale F. Pessoa napsal: *Co jiného je umění než popření života?*)

PETR HRBÁČ

Z Kristova glosáře



Co mají ženy společného s vědou?

Všichni ji známe. Halí se do tajemného mlčení, vypadá nedobytně, o sobě mluví jen v kruhu jí rovných... Zároveň ji však potkáme na každém kroku, připadá nám tak samozřejmě, že si bez ní nedovedeme představit svůj život a občas máme dokonce pocit, že nás i zušlechťuje. Tajemná i blížká. O kom je řeč?

Začneme vědou. Když vynecháme ten prostý fakt, že věda jako to, co by mělo vyjasňovat svět a zároveň objevovat nové, jako takováto musí vždycky nakonec ztroskotat před ženou, skrývá se v oněch výše zmí-

něných opačných a paradoxních vlastnostech určitá nejasnost.

Jednak je věda, vlastně její výstupy, něčím, na čem stojí naše současnost. Co všechno kdysi nebylo, je pro nás dneska už běžnou samozřejmostí? (Třeba teflon, který byl původně vynalezen v rámci kosmického výzkumu. Napadlo by vás, když smažíte něco na teflonce, že smažíte, reklamně řečeno, „s Měsícem“? A další příklady si doště sami...) Zkrátka mnohé je už tak blízké a zároveň důvěrně známé. Známé a důležité natolik, že naše doba někdy povyšuje vědu na místo posvátného; koneckonců něco by tam být mělo, jestliže je bůh mrtev, jak někteří tvrdí. Ale s posvátnem přece odjakživa souvisí určité tajemno, nepochopitelnost a neuchopitelnost.

A tak na druhé straně věda, se kterou se setkáváme na každém kroku, je v procesu, a nejen procesu, svého vznikání opřena mnoha mýty a tajemstvím. Nejen z pohledu nás, obyčejných neposvátných smrtníků - nevědců, ale i z pohledu samotných vědců. Odjakživa to byli podivíni. Jeden příklad za všechny. Skoro deset let jsem se mimo divadlo živil na jedné vysoké škole na katedře filozofie. Nemyslím si, že by filozofie byla vědou v novodobém slova smyslu, ale příklad, který uvedu, mnohé napoví. S výpravou studentů potkáte na zimních horách známého a velmi váženého profesora filozofie. Všichni jsou nalahko, jenom s ledvinkami, protože na běžkách. Jenom on s sebou vládě batoh. Po chvíli vám to nedá a zeptáte se po důvodu. Odpověď zní: „To je celý Hegel v němčině. Kdyby mě něco

napadlo, abych si to mohl rovnou ověřit.“ Na vysvětlenou: a) Zmíněný profesor je naším nejlepším odborníkem (promiňte, teď se říká expertem) na Hegela. b) Hegelovy sebrané spisy postavené vedle sebe měří asi metr a půl a mohou vážit - no určitě nejméně 15 kilogramů.

Ale kdyby byli vědci jenom podivíni pro druhé... Mnohdy se dokonce mluví o tom, že to, co je v určité době považováno jimi samými za vědecký standard, není nic jiného než určitý typ - víry.

Zároveň však vědec zaujímá ke světu určitou distanci, na všechno kolem se dívá jako na objekt - něco, co lze měřit, spočítat, kalkulovat s tím. (Jen tak na okraj. Onou distancí pak lze možná vysvětlit výše uvedenou „popletenost“ v praktickém životě. Zatímco my jsme ve světě jinak, jakoby bez této distance, jsme v něm zařati - někdy až příliš.) Znamená to dívat se na svět prostřednictvím určitého rastru, odhazovat to, co je ve všem jedinečné, a ponechávat to, co je všemu společné. Zkrátka idealizovat a srovnávat.

I přes takovou distanci vůči praktickému světu se má za to, že věda vznikla z potřeb praktického života, avšak v průběhu století na tento svůj počátek pozapomněla. Proto se někdy mluví o tzv. „križi vědy“, kterou je míněna právě ona vzdálenost vědy od světa přirozeného života.

Zkrátka abych se vrátil zpět k titulu dnešního příspěvku. Obojí, ženy a věda, jsou pro mě naprosto nepochopitelnými zjevenými. Přesto si myslím, že mimo tuto tajemnost mají ještě něco dalšího společného.

Obecně přijímanou teorií vzniku geometrie ve starověkém Egyptě je nutnost potřeby vyměřovat pozemky pro pravidelně se opakujících nilských záplavách. Tak se prý postupně odvozovaly základní geometrické tvary - přímé dráhy, trojúhelníky, kruhy, kosočtverce a tak dále. Já však tvrdím, že tomu tak nebylo. Geometrie nevznikla jako výsledek klopptného a usilovného vyměrování vysychajících bažin. Všechny základní geometrické tvary lze totiž v prvé řadě odvodit od tvarů ženského těla! Dokonce si troufám tvrdit, že já osobně jsem geometrii objevil nesčíslněkrát. Kdykoli vylezu ze svého brlohu a potkávám ženy, začnou se mi dělat mžitky před očima. Aby se posléze vždy znovu a znovu ustálily právě na těch několika základních geometrických tvarech. Přirozený svět je totiž pro mě v prvé řadě plný žen, teprve dlouho po tom se, občas, náhodou, jen tak mimochodem, může objevit nějaká ta bažina či co!

Na počátku vědy tedy nestojí praktické potřeby ani náhoda, a už vůbec ne podivnost jakéhosi výjimečného pohledu na svět. Na počátku tak nebylo ani slovo, ale zálibný a obdivný pohled. Na počátku tedy byla krása. Nebyť žen, nebylo by vědy, a to už vůbec nemluvíme o tom, že by pochopitelně nebylo ani vědců...

JANOS KRIST

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



Jaromír Borecký,

překladatel Firdausiho



básník Firdausi

Někteří tvůrci v sobě objevili překladatelský talent a přeorientovali se na tuto užitečnou činnost. Mezi ně patří i Jaromír Borecký. (Boreckého redaktorská, básnická, kritická, překladatelská pozůstalost v PNP má rozsah 27 kartonů.) Narodil se 6. srpna 1869 v Českých Budějovicích, studoval v Písku a na Karlově univerzitě v Praze bohemistiku, romanistiku, germanistiku, hebrejštinu, perštinu.

Právě tomuto dlouholetému řediteli Univerzitní knihovny (od roku 1920), autorovi básnické sbírky Rosa mystica, který publikoval verše v Lumíru, Světozoru a Zlaté Praze, kritiky ve Zvonu, Máji, Národních listech, Samostatnosti a odborných časopisech, polyglotovi s rozhledem po francouzské, německé, anglické, italské, jihoslovanské i švédské literatuře, připadla vážná úloha v poznání literárního Íránu. Jeho překladové a výkladové rukopisy, týkající se perské středověké literatury, jsou pravděpodobně nejcenějším zlozkom pozůstalosti. Zemřel 8. května 1951 v Praze.

V pozůstalosti tohoto veršujícího překladatele jsou zastoupeni dva básníci středověké Persie, z nichž jeden ztělesňuje vrchol hrdinské epiky a druhý vrchol mediativní lyriky: Abu-l-Kásim Firdausi a Omar Chajjám.

O Knize králů, zveršované A. Firdausím počátkem 11. století, píše ruský komentátor moskevského vydání z roku 1964 Sachname:

„Říká se, že slanou chuť moře lze vychutnat v jeho jediné krůpěži. Aby je poznal, musí se s ním setkat. A kniha králů Firdausiho - to není moře, to je celý oceán, oceán mytů a legend, milostných příběhů a veršovaných letopisů. Vznesená je hladina oceánu, jeho nezahrnutelná šíře, ale ještě vznešenější jsou hlubiny, které tají jíný, doposud neznámý svět s pohádkovou faunou, obrovskými horskými hřbety, se záhadným životem, odlišným od onoho viditelného na povrchu. Tak se jeví čtenáři oceán Šáh-náme, z jednoho úhlu pohledu, nesmírná šíře hladiny, z druhého propastná hlubina.“

My můžeme pro začátek pouze načrtnout obrys díla, které začíná stvořením světa, a postupuje přes prvního člověka k hrdinům-vynálezům základních věcí, vznik Íránu vysvětluje revolučním převratem a postupuje k životopisům hrdinů, mezi nimiž nechybí Alexander Veliký, Artaxerxes, Mazdak. Báseň o padesáti tisících dvojverší ukončuje téma arabského vpádu. Sahá tedy od nepamětna přibližně k roku 740.

Perský vykladač vysvětluje existenci člověka i velké shrnující bytosti, národa, jako odvrácení útoku netvorů, oblud, draků, kteří vyvstávají na obzoru dne, času. Lidský život je vlastně cesta mezi kumulovanými tvary zla, které se přeskupuje, nabývá nových forem, ale zůstává tímž zlem. Jako reliéfní polobytosti staroorientálních paláců, jako draci, mají tyto zlotvary význam překážek, které zdolává jednotlivec i kolektiv na cestě k dobru.

Z překladů Jaromíra Boreckého uvedeme lyrický vstup Měsíce do světového dění:

Stvoření Měsíce

Je připravena lampa noci tmavé:
seč můžeš, k zlu se nechyl s cesty pravé!

Dva dni, dvě noci nezjevuje více,
jak kroužením by ořena, své líce.

Pak ztenčena se jeví, žluta zírá
jak toho pleť, jež hoře lásky zřídá.

Však sotva divák tváře její zhléd,
v tůž okamžik zas mizí jemu hned.

Noc příští tobě větší ukáže se
a více světla od ní se ti snese.

Za týdnů dva zas úplnou se stane
a jako byla na počátku, plane.

Noc každou zase ubývá pak, zbledá,
čím blíže k Slunci skvoucímu se zvedá.

V ten způsob přirozenost pán jí dal,
jež buď co buď vždy jedna, táž je dál.

Jaromír Borecký, jak lze vyčíst z jeho rukopisu Abul Kásim Firdúsí, studie literárně historická s ukázkou překladu Kniha králů (v pozůstalosti v literárním archivu Památníku národního písemnictví), podstoupil spíše vědeckou badatelskou práci o autorovi a díle, kterou pak nabídl jako disertaci, než aby si činil ambice uměleckého překladatele.

Abul Kásim Firdausí (asi 940-1025) se narodil v Sáru blízko Túsu v Chorasanu, to znamená v provincii s dominantou pohorí Kopet-Dagh. Jeho rodina pocházela z nižší šlechty, dechánů. Jeho život byl mnohotvárný a jeho poezie je toho dokladem. Celým jeho životem prochází práce na národním eposu Íránu, kterou navázal na započaté dílo svého předchůdce Dakíkiho.

V epické poezii Firdausiho se opakuje motiv křivého nařčení a ospravedlnění, jakási fixní idea básníková. Boj dobra a zla spočívá především v probíjení pravdy proti křivému nařčení. Samotného Firdausiho podroboval život podobným zkouškám. Když přišli do jeho vlasti Turánci, začali si testovat íránské básníky. Pýcha na literární a básnickou tradici patřila na Východě k základním prioritám. Tak např. u dvora Ghaznevídů obklíčili Firdausiho turánští dvorní poetové a zaskočili ho cukrovanými vyumělkovanými verši, Firdausí jim však odvětil citací z národního eposu, a dal tím najevo opovržení estetickým kánonem tváří v tvář ponížení a úpadku vlastní země a její kultury. Obyvatelé Túsu chtěli využít talentovaného muže ze svých řad k tomu, aby opatřil městu částku peněz k vybudování hráze pro zavlažovací soustavu. Mahmúd Ghaznovec nejprve slíbil Firdausímu za každé dvojverší dinár zlata. V jedenasedmdesáti letech dílo dokončil, ale obdržel místo dinárů drachmy a místo zlata stříbro. Vyšel se na bludnou pouť od města k městu a skončil opět doma v Túsu. Protože zvýšil mezitím svou pověst básní Júsuf wa Zulaichá (O Josefovi a Putifarově ženě), vzbudil výčitky svědomí u mecenáše, který mu zaslal slíbené peníze, celkem sto tisíc dinárů ve zlatě. Ale v okamžiku, kdy kara-

vana se zlatem vcházela do Túsu, z brány vynášeli rakev s ostatky zesnulého básníka. Dcera, která byla jedinou dědičkou, odmítla peníze a věnovala je na vystavěné oně hráze (podle jiného výkladu akvaduktu).

Veršovanou kroniku Firdausiho lze přirovnávat k známějšímu dílu světové literatury - k eposu o Karlu Velikém, jeho recích, o Rolandovi a Olivierovi. Také Firdausiho Kniha králů měla zprvu letopiseckou osnovu a objevovaly se v ní motivy boje proti Arabům na jihu a Turáncům na severu. Íránská „Genesis“ upoutává čtenáře zvláštností prostředí. Gajúmart, Haošeng, Tahmuraf, Džamšíd jsou hrdiny spjatými se základními civilizacími vynálezy, Gajúmart vyvedl lidi z jeskyně a dal jim sídla na horách, Haošeng daroval lidem oheň a od něho odvodil kovářství, pastevectví, zemědělství, Tahmuraf vynalezl písmo, Džamšíd (Jím) zavedl oděv, oplachtil lodí a spustil je na moře, uvedl lid do měst a rozdělil ho na třídy. Rekové vedli zápasy s devy, z nichž nejhrůznějším byl král Zahhák. Vznik národa Peršanů a jeho státu byl spjat s událostí, kdy kovář Káve svrhl v čele bojovního zástupu tyraha Zahháka. Tohoto devy spoutal Faridún (Thraítaona) a přikoval jej řetězy na skály Démavendu. Děj probíhá jako stálý dialog mezi černou a bílou, tmou a světlem, démoni zřizují království Tmy a hrdinové obnovují království Jasu. Faridún posléze rozdělí svět mezi své syny, Túr obdrží Turán, Salm Rúm (Byzanci), kdežto Iráďz Írán.

Poté se strhne boj mezi Salmem a Túrem na jedné straně a Iráďzem na straně druhé. Úkladně zabitý Iráďz se stává podnětem k tisíciletému zápasu mezi Íránem a Turánem. Obraz světa, jak byl viděn Firdausím, má svou obdobu v Sémovi, Hamovi a Jafetovi Starého zákona.

Jedna z expresivních epizod eposu vyjadřuje očištění královce Siavaše od křivého nařčení. Žena, která se do něho horoucně zamilovala, Sudaba, neváhala osočit jej, že ji zneuctil. Přísný mrav požadoval v takovém případě, aby se nařčený muž ospravedlnil smluveným způsobem. Oheň, který hrál takovou úlohu v myšlení a životě Peršanů, zpravidla býval vtažen do děje.

Siavašova jízda ohněm

Král, nezměnil klidný vzhled líce:
„Teď ani podsvětích muk nebojím se!“

Vrch ohně? Projdu jím, a pokud ne,
pak cti mne zbav, pak cejchem potup mne!“

Dvě pyramidy navršili z polen,
že projít skrz ně nedalo se skorem.

Stěží projel by mezi stěnami
kůň s jezdcem, tak byl otvor stěsnaný.

Křik Kavus: „Polijte to dříví naftou,
pochodní vznikne vatra větevnatou!“

Na dvě stě sluhů ze tmy půlnoci
den vykřesalo ropou planoucí.

Siavaš, aby smazal ženskou křivdu,
ke knížeti klusal, plášť, zlatou přilbu.

Že štal vraníka muž, lze pochopit,
až k Luně prach mu stoupal od kopyt.

Na ústech úsměv, bílým pláštěm halen,
v cval dal se, v skoku oř hrál každým svařem.

Kafrem šaty i tělo polil si,
že řekl bys, sám pohřeb strojil si!

Jako by vzdor nařčení bolavému,
do Ráje mířil, a ne do plamenů.

Strhl-li koně k otci naposled,
vzdát poctu chtěl mu, klidný na pohled.

Nesměle, měkce šeptal cosi Kavuz,
- bál se, že tne vlastního stromu haluz?

Odvětil Siavaš: „Mne nelituj!
Vráz osud svůj rozetnu, ne-li tvůj!“

Mne hryzne stud, mne podezření mučí,
zda nevinen jsem, zkouška ohněm určí.

Pokud jsem zhřešil, zhynu smrtí much,
mne nižádný neomilostní Bůh.

Již svůj živých plamenů vdechtl hrozbu,
i zdvihl k všudy přítomnému prosbu:

„Čest potvrď mou, a život věnuj mi,
dej skrze oheň jet mně bez újm!“

Tak mluvil, ačkoliv dav kolem stíchl,
popohnal vraníka, vzdul hřívý víchr.

Lid ke králi obrátil hněvně zrak.
Proklít jej? Zoufat? Věřit na zázrak?

Výkřik! Spatřili jezdce do tmy vtrhnout -
Svět oděl smutek, v křeči zdál se trnout.

Sloup ohnivý vyšlehl do mračen,
závojem dýmu zdál se oblačen.

Step vlnila se, zatesknula po něm,
vzlykala: „Přežije, či zhyne ohněm?“

Ctnost, přímouž lž a úklad vytěsni.
On vyšel z ohně čist a vítězny!

Nevinný, jehož výheň sotva zraní,
jej chladil požár jako vánek jarní!

Skrz horu z dříví projel bez vady,
odolal žáruvzdorný bez vody.

Král se živým, zdravým shledal se jezdcem,
jej objal a jej korunoval věncem.

Příběhy básnický zhodnocené Firdausím existovaly v mnohem dávnější době. Motiv např. bílých a černých duchů, vil, sudiček a bůžků, obklopujících člověka, Ohniváka, rekova utkáni s bojovnou ženou, zápasu hrdiny s drakem, mravenců pomáhajících lidem, démona zakovaného v řetězech, mužů střezících věčnou vatru, která znamená čas, hory, z níž vychází zbožněné Slunce a Měsíc s Hvězdami, člověka stvořeného z rostliny atd. vešly i do pohádek Slovanů.

Dvojverší, básnická technika Firdausiho, využívaná dalšími perskými, turkestánskými i arabskými epiky: dvojverší bývalo označováno mj. bait. Toto slovo, převzaté ze semitských jazyků, znamená příbytek, dům, resp. stan. Čírou náhodou není jeho pravý význam daleko od stejně znějícího moderního pojmu bit (the binary digit), informace o 1 bitu vyjadřuje jednu ze dvou možností. Svým způsobem staví na takové dualitě vjem i bait východní poezie: dvojverší mělo zahrnovat nejméně jeden protiklad. V textu se střídala dvojverší mužská a ženská. Na závěr se vraťme k jedné z nejryčičějších epizod Firdausiho eposu alespoň v letném náčrtu:

Unaven, ubit od válečných útrap
plášť, osníř, čínskou přilbu oděl Suchrab

Turánce viděl bloumat v okolí,
bez síly postavít se sokovi.

Luk Gurdafaríd napjala, až zpíval,
blesk stíhal blesk, řinul se šípů příval,

za střelou střela létla v zákrytu,
orla by byla snesla s blankytu.

Slyšel, jak drnčí tětíva, luk skřípí,
Suchraba netýkaly se ty šípy.

Lijavci nastavil z ocele štít,
v něm střele nepodařilo se tkvít.

Luk žena odložila, ne zlost, zášti,
napřáhla kopí, dřevcem soka dráždí.

Vpřed vytrhl, lvem byl, jenž rozbil past,
ji dohnal, vtělený Azargušasp!

Kopím pás zasáhl, záštitu děvy,
až osníř drátěný rozčísl ve dví.

Jak hráči, kteří polo milují,
snáže než míč ze sedla zdvihl ji.

Blíž přitrhl otáčkou oře prudkou,
jí přilbici snál s hlavy holou rukou.

Měl Suchrab svoji výhru za jistou,
jelena štvál, laň vedl zajatou!

Osvobozena od zátěže šlemu,
zaválala kadeř, prozradila ženu.

„Takové dívky Írán pokud má,
ať někdo s muži boj si vychutná!“

Lasem zatočil, vrhl kotouč přesně,
Ovinul tělo, učinil z ní vězně.

Krotce mluvil před laní zkrocenou,
„Smiř se, krásko lunolící, se mnou!“

Odvětila mu: „Netřeba víc říkat.
Jsi lev! Jsi muže nejvzornější příklad!“

Ber v potaz ty i ony diváky,
Írán i Turán, hnaný do války!

Ostouzet začnou, ozvou se, že Suchrab
s ženou se bil, rozumu zbaven, churav.

Kdo rytíře si zvykli v tobě ctít,
tvůj najdou hanou očerněný štít.“

Připravila HELENA MIKULOVÁ

Jedním

okem tam, druhým ven

To, že nás v současnosti kromě literatury zavalují ze všech stran i reklamy, televize, filmy a hluk, je běžné. Proto takovou produkci sledujeme spíš nechtíc, jedním uchem tam, druhým ven, ale tu a tam se drápkem něco zachytí. Filmová rubrika by chtěla nějaký ten dráp z přehrsle u nás promítaných filmů zastavit a důkladněji si ho prohlédnout. To aby neobtěžovaly, ale prolétly „jedním okem tam a druhým ven“ a to jediné, co se za očima nachází, trochu podobly k činnosti.

PŘÍBĚH ALVINA STRAIGHTA

Kdo si myslí, že se David Lynch zbláznil, když natočil svůj nejpomalejší road movie, tomu filmografie tohoto amerického filmaře začíná až někde u Modrého sametu. Při vzpomínce na expresivní drama Sloní muž by si divák nestěžoval na to, že ve filmu Straight Story (u nás jako Příběh Alvina Straighta) nejsou muži v saku z hadí kůže, tančící trpaslíci a sýslí dámy za radiátorem. Sloní muž stejně jako příběh jezdcy na sekačce na trávu přináší v intencích Lynchovy poetiky člověka nepříliš vzdáleného všem těm agentům Cooperům.

Alvin Straight, kterého hraje bývalý hollywoodský kaskadér Richard Farnsworth, jede přes kus státu Iowa na sekačce na trávu, která má za sebou pár set pěkně srovnaných hektarů. Cesta znamená podobně jako ve filmu R. Joffého Misie určitou formu pokání. Alvin se z nepříliš jasných příčin pohádal se svým bratrem Lylem, který za jedné bouřkové noci dostane mrtvici.

Více než desetileté vzájemné mlčení je rozmetané a Alvin se rozhodne jet za svým bratrem do vedlejšího státu Wisconsin. Cesta na sekačce je sice absurdní, když se to řekne, ale důvody Alvina Straighta jsou více než jasné - nemá řidičák a špatně vidí. Autobus k bratru Lylovi nejezdí a arrotický Alvin by stěží ušel víc než dvě stě metrů. Při rychlosti sekačky zhruba šest kilometrů v hodině, zatížené závěsným vozíkem vlastní výroby, má Alvin dost času promyslet všechnu svoji pýchu. Že je to příliš neuvěřitelné? To by nesměl být Lynchův film natočený podle skutečné události, kterou později sám Straight napsal.

Příběh opravdového člověka na cestě (spojení Kerouaca a Polevého je v tomto případě na místě) se ovšem nestane jen nudou (a hlavně pomalou) podívanou. Nebyl by to Lynch, aby silnici neprojížděly ženy, které během čtrnácti dní nepřešly sedm je-

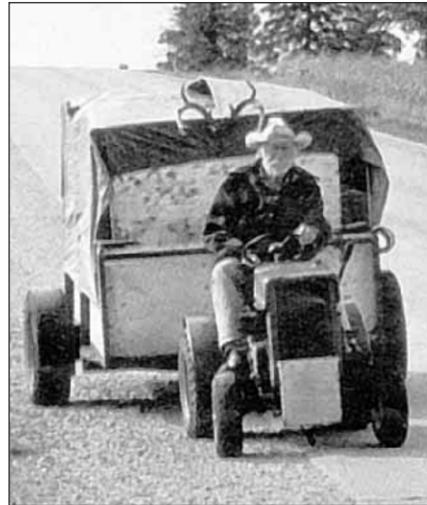
lenů, kdyby sekačku neopravovala podivně úchylná dvojčata a kdyby síla nehučela tak jako v Mazací hlavě. K idyle ze začátku Modrého sametu, po které následuje záběr mezi kořeny trávy, kde červ žere červa, je daleko. Lynch paroduje sebe sama, aby si udržel odstup. Například záběr na dělicí pás silnice připomíná začátek jeho Lost Highway, ale v Příběhu Alvina Straighta je asi dvacetkrát pomalejší a navíc za slunného dne. Kdysi temná hudba dvorního skladatele A. Badalamentiho tvoří i zde atmosféru, tentokrát s pomocí country. Co taky čekat v prosluněných dnech kolem kukuříčných lánů. I přesto dovede Lynch v miniatuře navodit atmosféru, kterou se proslavil: okno do domu a za ním zvuk, který je evidentním pádem těla. To, že se Alvin neudržel díky zničeným kloubům na nohách, je věc druhá.

Pokud si vybavuji, končil Modrý samet idyloou natolik kýčovitou, že ji nikdo nemohl brát vážně. Stejně tak i konec tohoto filmu, kdy se Alvin pomocí berlí dobelhá na verandu domku svého bratra Lyla, který se přišourá pomocí chodítka, není ten pravý happy end, nebo spíš je to tak přesný hepáč, že už mu nikdo v současnosti nemůže věřit. I přesto všechno se do filmu dostalo o trochu více sentimentu ve vzpomínkách Alvina na druhou světovou válku, ale v míře snesitelnější, než tomu tak bývá v běžné americké produkci. Krok stranou, který zřejmě pseudolynchovci nevydýchají, je ale i přesto ukázkou Lynchova stálého setrvání na zobrazování bizarnosti, které v tomto filmu mají reálný podklad. Vizionář Lynch se dostal do situace, kdy je svět reálný a svět viděný náhle jedním, kde se střetnou.

I tak jsou ve filmu stále přítomné lynchovské atributy: oheň, jehož přítomnost předpovídá zkázu, dlouhé záběry okolního světa, v kterém se člověk ztrácí, aby si uvědomil svou vlastní existenci v něm.

Na závěr snad ještě malé dementi: Před časem proběhla Tvarem zpráva, že se tento film natácel na Bitově kvůli výborným představitelům světa starých lidí. Od toho Mistr odstoupil, ale i tak nabídl několika osobám českého básnictví zúčastnit se. Letenka do Des Moines (hlavního města státu Iowa) je bohužel pro slavné autory stále příliš drahým artiklem a tak v komparisu ty, na které jsme se těšili, nevidíme. Na druhou stranu není vše ztraceno, už kvůli tomu, že David Lynch dvakrát natáčel v Praze hudbu pro své filmy. Příště.

MICHAL JAREŠ



Z VERNISÁŽNÍKU PATRIKA ŠIMONA

Vojtěch Preissig (1871-1944) náleží mezi několik významných umělců, kteří dokázali projít periodou secese, aby v logice odkazu art nouveau dospěli k abstraktnímu tvarosloví. Preissig vynikal především jako experimentátor na poli grafických technik. Byl dokonce autorem vlastního typografického písma a svou úpravou Bezručových Slezských písní předvedl jednu z nejexkluzivnějších bibliofilii, které česká knižní kultura má. Grafické působení Preissiga mělo velmi obdobný osud jako u Emila Orlika. Oba si založili vlastní grafické ateliéry, které posléze zkrachovaly pro nepřizpůsobivost společenského pochopení. To také donutilo malíře a grafika, aby opustil rodné Čechy a vydal se do USA. Jako patriot pomáhal už za první světové války prosadit Masarykovu myšlenku vytvoření Československa, během druhé světové války byl gestapem spolu se svou dcerou zatčen a zavražděn v koncentračním táboře.

Preissigův odkaz je pro nás velkolepý. Dokázal snad v každém grafickém listu podmanivě koncentrovat secesní model prolínající se s nástupem moderních směrů. Výstava v Galerii Franze Kafky na Staroměstském náměstí jako jedna z prvních představuje sondu nejen do Preissigovy grafické tvorby (zajímavé je vidět vliv jak Eduarda Muncha, tak již zmíněného Emila Orlika), ale také do jeho malířství. Kromě krajiny vycházejících z melancholické atmosféry fin de siècle můžeme zde vidět též vr-

cholnou abstraktní práci poněkud lyrického ladění - Zborcenou harfu K. H. Máchy, olej z roku 1936. Byť se jedná o pozdní abstraktní ukázkou, je to dílo, v němž vyúsťují některé motivy, kterými se Preissig zabýval už před rokem 1920.

Komorní prostředí Galerie Franze Kafky umožňuje vychutnat pozoruhodný Preissigův talent, k jehož podrobnému zhodnocení by snad mělo dojít péčí našich významných národních institucí.

Výstava na půdě Akademie výtvarných umění, nazvaná **Člověk jako nejasný objekt**, je jedním z dalších počínů ateliéru klasické malby Zdeňka Berana. Práce pěti autorů jsou nevhodně natěsnány vedle sebe a přinášejí často jen banální témata a pseudorealistické nesmysly.

Mezi nesporné talenty náleží Miloš Englbert, který na výstavě ukazuje díla staršího data, jež jsou pandánem k dnes již slavnému obrazu Spacák. Jan Jiříček je autorem pozoruhodných androgynních dívek, jejichž hlavy odkazují k futuristicko-genetickým představám, kterými býváme krmeni filmovým brakem ze zámorí. Jeho dvě postavy s jakýmsi kozlími hlavami jsou však úsporně malovány v akcentaci prázdného pozadí a vytvářejí mezi sebou zajímavé napětí. Ostatní díla autorů Jakuba Kandla, Jindřicha Hájka a Markéty Urbanové podle mého názoru nevyukávají ani tematikou, ani malířským zpracováním.

Výstava je velmi špatně instalována; tolik jmen a tolik rozdílných přístupů by mělo být vystaveno citlivěji a především by se měla náročněji vybírat jednotlivá díla.

•••

Ve výstavní síni Mánes probíhá retrospektiva děl **Petra Pavlíka**. Člen legendárního seskupení 12/15, nyní asistent na UM-PRUM, přichází s velkoryse řešenou výstavou, která odhaluje silné i slabé umělcovy stránky. Od začátku se u Pavlíka přihlašuje element literárnosti a dokonce určité ilustrativnosti. Prudké a verní gesto se Pavlíkovi podaří až v díle *Proces*, který maloval v letech 1988-93 kaseinovou temperou na plátno. Je to pozoruhodný obraz, osobitý a zároveň ukazující na autorovu poučenost Pollockem, Kandinským a některými Němci osmdesátých let. Ve svých kresbách nás Pavlík nutí přemýšlet o absurditě a kráse, díla jsou konkrétní a mohli bychom vyslovit až popisná (např. kresby *Kreslicí dítě*, *Jeřábnice*). Sám umělec ve výpravné monografii upozorňuje, že „kdo není schopen novotvaru, ten lyrizuje“. Ano, Pavlík někdy až sofistikovaně přináší novotvar jako základní prvek do svých labyrintálních kompozic. Je hravý, ale nehraje si. V kvaši *Otázky* jako by syntetizoval zkušenost, která se v jeho umění objevuje inspirována Paulem Klee (*Figura v prostoru*). Nezapře však ani svou spřízněnost s Janem Smetanou a v raných dílech (*Krajina s prázdnou židlí*, *Nekrolog*) s Josefem Šimou.

Pavlíkovou umění je ve své podstatě kompaktní, logické a je škoda, že nepokračuje. Nyní by přece mohla nastoupit další, skutečně nová a nosná fáze, stavící na nesporně dobrých základech, vždyť dílo Petra Pavlíka ztělesňuje opravdu něco původního a dobrého, co české umění má.

•••

V Paříži v závěru února končí pozoruhodná výstava věnovaná vývoji **fauvismu**. Je jistě dobře, že francouzští kurátoři zařadili do velkoryse navržených prostor Musée de la ville de Paris také naše české umělce (Bohumila Kubištu, Františka Kupku, Emila Fillu). Na výstavě se objevují i díla maďarských a polských malířů, jejichž umění však není tak příznačné jako naše a francouzské. Výstava má tedy poměrně široký záběr, v jejím těžišti se objevuje zejména polarita francouzská a ruská, zatímco Němce nechává vyznít jako součást směru, který přesahuje své vlastní hranice. Fauvismus je mezifáze absorbující spíš emoce než formální zákonitosti. O tom výstava v Paříži vypráví poutavě a nenechává na rozpacích nikoho, kdo by si chtěl jen prozpěvovat cosi o dravcích, kteří „vychrstli hrnce barvy do tváře Evropy“. Přitom zápas o moderní umění začali právě ti, jejichž jména byla od začátku posměšně plivána všemi, kteří nedokázali přijmout nejen novou optiku vidění světa, ale zejména nedokázali pochopit, že svět už stojí někde jinde, kam je těžké vpašovat zastaralé salonní myšlení.

Jaroslav Dewetter

Ponty

Pointa pro mellocannu bacciferu

Dodnes pořádne znám polohu ostrova Samu, ačkoliv je to už dva a půl tisíce let, co si tam pythagorovci vymýšleli svou bílou magii čísel. Nemůže však ležet daleko od pevniny, to by se jejich myšlenky tak rychle neroznesly. Patrně vůbec první se pokusili chápat jevy z hlediska kvantity a dobrat se touto cestou k nějakým obecně platným poznatkům. O bílé magii mluvím proto, že vytvořili první teorii čísla, dokonce to číslo oddělili od jevu a povýšili ho na podstatu jevu; kvantitativní abstrakci přesunuli na abstrakci obsahovou, filozofickou, a položili tak základy všech budoucích platonismů, JENOMŽE... Jak si to srovnat se skutečností, že staří Řekové, včetně pythagorovců, neuměli čísla ani psát (nahrazovali je písmeny té své alfabety, k nimž přidávaly tečku, nabodeničko), natož s nimi pracovat, ještě dva tisíce let po nich nemohlo být v Evropě o aritmetice ani řeči. Nouze tohoto druhu je naučila geometrickému myšlení. Všechno si namalovali, třeba jen do písku, a všechna pravidla, jež objevili, vtělili nikoliv do vzorců (kdeže byla algebra), ale do takových průpovědek, kteréžto dodnes zvány „větami“.

Možná to působí obrovský časový odstup, možná mezery v mém vzdělání, ale já

za tím vším vidím nějaké čachry tajemné magie. Nedovedu si jinak vysvětlit, jak to, že Lobačevskij objevuje až v makrokosmu a až po dvou tisíciletích to, co si již staří Řekové včetně Euklida kreslili do písku. Objevili, pravda, že součet úhlů v trojúhelníku je konstantní, ale museli vědět, že to platí pouze při projekci na ideální rovinu, protože znali také projekci na kulovou plochu, kde součet úhlů je menší nebo větší podle toho, zda jde o plochu vydutou či s prominutím nadutou. Připouštím, že mně jako laikovi nejsou dost pochopitelná Friemanova či Gaussova váhání a různé tanečky kolem páteho Euklidova postulátu, zřejmě dost složitě reagující na politikum obecného vývoje poznání po Kantovi a dlouho před Einsteinem a de Broglim. Vždyť ostatně ještě v polovině dvacátého století váhaly mnohé osvícené osobnosti připustit, že vesmír někdy začal a jednou skončí. I časový rozměr jediného lidského života odsouvá mnohá slavná jména a slavené pravdy mezi historií překonané omyly a mýty. Mnohdy je však tomu zcela naopak.

Divadlo světa se odedávna provozuje na scéně s minimálním nasvícením. Svíce, petrolejky a plynové lampy vystřídalo světlo elektrické, které by dokázalo zaplavit jeviště slunečním jasem. Neděje se tak. Z tmy, šera a příšeří vytažují bodové reflektory jen krátké úseky děje, které má divák spatřit, hlubinný mechanismus toho dění zůstává skryt za hranicí stínu a odtud

působí neznámou, tajemnou, osudovou silou na jednáni postav. Dodnes je značná část světa zužována například hladomory a ranami zhubných epidemií, pro něž nebylo vysvětlení. Přepadaly celá území v neuvěřitelně pravidelných intervalech, jako by je řídily nadpřirozené síly. Není to tak dávno, co přírodovědci doslova po stáletích hledání odhalili jeden jejich zdroj a pravou příčinu.

Je skryta v bambusových porostech. Bambus, zcela nevinně vypadající tráva, je původcem strašných pohrom. Mnoho druhů této bohubilé rostliny provází v některých končinách člověka od nepaměti. Má výjimečné vlastnosti, bambus je lehký, a přitom má pevnost ocele, slouží jako materiál pro stavbu obydlí, mostů, lešení, lodí, kdysi i letadel, různým zpracováním se proměňuje v nábytek, nádoby, koše, rohože, zbraně nebo rybářské pruty, ale jeho mladé výhonky jsou také nikoli nevýznamnou složkou potravy místní populace. Pro všechny tyto vlastnosti je zároveň i důležitým vývozním artiklem. Přitom roste doslova před očima, denní přírůstky některých druhů přesahují jeden metr.

Jak může tak užitečná rostlina způsobit katastrofální pohromy? Nevím proč (ale asi to neví nikdo, leda pythagorovci by to vysvětlili nějakou magií čísel), bambusy prostě rozkvétají v nepředstavitelně dlouhých intervalech. Některé druhy po třiceti, jiné po šedesáti a některé dokonce po sto dvacetiletích. To jsou intervaly přesahující již životní zkušenost i několika generací, které jsou proto takovou událostí zaskočeny jako náhlým, nečekaným zemětřesením. To, že bambusy jednoho druhu rozkvétají všechny současně, ať rostou kdekoli na světě, by bylo jen zajímavé, květy nikomu nevadí. Pohroma nastává po odkvětu, stébla odumírají, hynou celé porosty a s nimi celé kraje na bambusu ekonomicky závislé. Obnova porostu, tedy doba, než rostlina dosáhne zralosti, trvá pět až deset let. Nedosti na tom, taková mellocanna baccifera má plody asi tak velikosti hrušek. Když po třiceti letech rozkvetne a plody pak spadnou na zem, vrhnou se na ně krysy a žerou a žerou, přemnoží se, pak sežerou na polích i všechnu pšenici a rýži a nakonec dílo dovrší zavle-

čením epidemií, rány morové. Pythagorovci by si ovšem všimli především toho číselného modulu 30, všechny ostatní intervaly jsou jeho násobky.

Proč, to prosím nevím a je mi to prosím jedno. Nežiji v kraji bambusů, my tady máme prosím svá trápení. Všichni trochu citlivější lidé tady pocítují občas nepřijemné náporu jakéhosi iracionálního vlnění, vzbuzejícího obavy. Máme tu samozřejmě také své pythagorovce, kteří hlásají jakousi magii letopočtů s osmičkou na konci, ale já tam vidím spíše výhry/prohry generací (lomítko vyjadřuje kontrapozici pohledu streptomycin/streptokok) než fatální kroky dějin. Iracionálně, o němž mluvím, nepřístí z bílé magie čísel a nesměruje k platonismu, obavy vznikají spíše z černé magie dobře skrytých rozdmýchačů nepřetržitých propagandistických kampaní. Prosím i vymývač mozků je povolání, ne zrovna vznešené, ale bezpochyby slušně honorované. A zřejmě ho lze vykonávat v mnoha polohách.

Do dob tak řečené deficitní ekonomiky, kterou jsme považovali za normál, se mi počátkem šedesátých let narodila dcera. Nedlouho poté jsem se však dostal do stavu zuřivosti, protože jak na potvoru náhle téměř zcela zmizelo z obchodu mléko a všechny pro děcka nezbytné mlékoviny. Všude fronty, všechno vykoupeno - a trvalo to snad dva týdny nebo měsíc. Za další měsíc jsem se ze zahraničního rozhlasu dozvěděl, že v té době měl na území Československa jistý útvar NATO (oddělení pro psychologické vedení války) taktické cvičení s úkolem rozvázat zásobování trhu mléčnými výrobky. Od té chvíle se nemohu zbavit nepřijemných pocitů, narazím-li na něco, co má charakter řízené mediální kampaně. Žertem jsem sice toto řízení nedávno přičítal tajemným silám z páté dimenze, vím také, že nežiji v krajně odkvétajících bambusových porostů, kterým bych přičítal vinu za ultranízké vlny nesnášenlivosti, vím, že sto let může trvat, než budou odhaleni jejich původci, ale krysám, těm prospěchářským, nenažraným příživníkům zkázy, bychom se snad mohli postavit už dnes. Deratizací, bojkotem, zjevným opovržením.

Proti nim je mellocanna baccifera nevinné kvítko.

Biologicko-společenské POKLESKY

Stanislav Komárek

Proces degenerace

Je v zásadě prastarou archetypickou představou, že věci spějí samovolně ke špatným koncům. Železo ponecháno samo sobě rezaví, máslo žlukne, dům se postupně rozpadá. Nejinak se soudí o lidském pokolení - drtivá většina lidských společností (novověk s představou pokroku je absolutní výjimkou) vždy cháplala lidskou společnost jako upadající - lidé jsou stále menší a slabší, zbábělejší, proradnější, nemorálnější, hloupější (to za časů trojské války, Romula a Rema, krále Artuše, Muhammada a jeho druhů atd. to bylo zcela jiné...). I folklor a živé jazyky budí vždy dojem, že jsou pozůstatkem čehosi komplexnějšího a sofistikovanějšího (mytologický systém, komplexní gramatika) z minulých dob (blíže v esejí Trosky).

Představa dávných pokolení jako obrů, nadaných nejen odvahou, ale i mimořádnými znalostmi a schopnostmi, které jsou dnes zčásti zapomenuty a zčásti jen horko těžko tradovány dál, je zcela typická (i představa vztahu opic a lidí byla tradičně chápána jako jejich vznik lidským úpadkem a odchodem do lesů - orangutan tam odešli ze strachu před placením daní a přestali mluvit, sv. Onufrios za dlouhých meditací na poušti zchlupatěl atd.).

Není nezajímavé ukázat, že tento styl myšlení se v novověku přetransformoval ve strach z degenerace, která probíhá všemu technickému i duchovnímu pokroku navzdory. V 18. století si třeba takto Buffon (Francie vždy myšlenku degenerace zvláště milovala) představoval některé evoluční procesy - osli povstali degenerací koní, malé kočkovité šelmy degenerací velkých atd. Ve stejné době vznikají četná „sofistikovaná“ užitková i sportovní plemena domácích zvířat, která na rozdíl od od těch tradičních vyžadovala neustálou pozornost a úsilí věnované plemenitbě a výběru, jinak chov „zdegradoval“ a v zásadě se rozpadl (termín „šlechtění“ podnes ukazuje, jak byla takováto selekce chápána; ještě Ch. Darwin v nejmenším nepochyboval, že pes je oproti výchozímu vlku velmi výrazně zúšlechtěn a zlepšen).

Je pochopitelně znepokojivé, nedostává-li se člověk té péče, která je samozřejmě pro ovce, prasata či holuby (pán tvorstva ostatně přichází v mnohém zkrátka jaksi tradičně - např. rozbíjet vejce chráněných druhů ptáků je trestné, zabíjet malá lidská embrya ne). Zřejmě ne náhodou se stal Darwinův bratranec F. Galton nejen zakladatelem lidské genetiky, ale i eugeniky. Gobineauovo nostalgické nařikání nad zkázou kultury míšením ras a množe-

ním těch méněcenných (50. léta minulého století) našlo pochopitelně záhy ty, kdož nechtěli po vzoru starého aristokrata katastrofě nečinně přihlížet a chutě se snažili přiložit ruku k dílu. Eugenika se vyučovala v rámci biologie a medicíny na většině univerzit až do konce druhé světové války a namnoze i po ní (Hrubého učebnice eugeniky u nás vyšla v r. 1948 s obsáhlým komentářem v tom smyslu, že eugenika byla Němci zneužita, ale tím spíše je třeba jí dnes věnovat větší péči. Z dalších českých psaných knih k tomuto tématu: Kříženecký, J.: Příbuzenské sňatky, Praha 1919; Kapitoly o eugenice, Brno 1922; Růžička, V.: Biologické základy eugeniky, Praha 1923; Brožek, A.: Zúšlechtění lidstva, Praha 1922; Sekla, B.: Dědičné zdraví, 1941; Dědičnost v přírodě a společnosti, 1946). V zemích, které se necítily přímo účastné na nacistické „eugenické“ programy, nezřídka pokračovala např. sterilizace zločinců až do 60. let (Švédsko).

Zatímco „lamarckovské“ 18. století se pokoušelo lidstvo zúšlechtit lepšími životními podmínkami (např. josefínské reformy), vidělo 19. století jen omezenou možnost ovlivnit živé organismy zásahy zvencí a taktó začalo vnímat i lidi. Jak uvádí M. Foucault ve svém „Zrození kliniky“, stává se to, co minulé věky cháply jako chybu, hřích či zločin, v novověku a zejména v 19. století náhle patologickým a podle toho se s tím jedná (patologično nemáme právo trestat, zato však hubit a „léčit“). Za „normu“ se pokládaly v zásadě západoevropské měšťanské představy o správném lidství. Zvlášť pozoruhodná je z tohoto úhlu pohledu kniha Maxe Nordaua Die Degeneration z přelomu století. Kniha začíná nadšenou zdravicí C. Lombrosovi a jeho žákům s přáním přinést k jejich obrovskému a záslužnému dílu malý příspěvek tam, kde Mistr, hledající patologično a degene-

raci v italských kriminálech, nehledal - totiž v oblasti (tehdy) moderního umění. Pak přicházejí na řadu bez protekcí a výhrad Richard Wagner, Baudelaire a další prokletí básníci, Lev Tolstoj, Émile Zola a četní další. Nordau už přímo anticipoval všechny pozdější nacistické výpady ve smyslu „entartete Kunst“, ovšem s výjimkou antisemitismu. Ne že by se snad u jím uváděných autorů odchylna od kýžené normy nenašla, je vůbec pozoruhodné, že čím uslednější společenská skutečnost a čím racionálnější organizace, tím divočejší a schizoidnější umění („bláznivost“ se musí mít ve společnosti kam utéci a umění představovalo tou dobou jeden z posledních rezervátů - je ostatně typické, že středověk, ve své každodennosti značně bizarní, produkoval umění uměřené a usledlé). Nordau žádal radikální kroky k „ozdravení“ společnosti a budoucích generací a prorokoval konce, po jeho soudu velmi temné. Některé z budoucích skutečností předpovídal dobře - třeba registrované partnerství či sadomasochistické salony, jiné špatně - kluby sebevrahů či konzumaci splašků v „lepší“ společnosti.

Je ostatně typické, že radikální snahy po „ozdravení“ vždycky ukázaly, jak je tato věc ošidná a lidská temná stránka mnohotvárná. Nacistické Německo v malém vše „patologické“ hubilo, celý stát však byl patologický jako celek; Anglie sice své zločince a prostitutky z větší části vyvezla do Austrálie, tam se z nich však etablovala docela normální společnost, zato však v mateřské zemi „vstali noví bojovníci“. Stín představy nekontrolovatelně se množících hlupáků a zlovolníků už kupodivu dnešní svět neděsí - tak jako se mění doby, mění se i oblíbené příznaky - technologie klonování (blíže v autorově esejí Byt naklonován) dnes davý děsí, zatímco před šedesáti lety by vyvolávala bouře nadšení.

Život kolem nás
(malá řada)

citace z dobových recenzí

11. svazek

Dominik Tatarka: Démon souhlasu (1964)

Tatarka napsal osobitě filosofující grotesky, v nichž se i filosofické glosy i dravá absurdní komičnost navzájem zesilují: úvahy tu nejsou proto, aby neutralizovaly sřzravý výsměch onomu „souhlasení až do úplného zblbnutí“, ale aby ho dovedly k patřičným konsekvencím.

Zdeněk Kožmín: Tatarkův antimitus. Host do domu 12, 1965, č. 5, s. 78.

Ale to hlavní, co na té knížce bylo, je a zůstává přitažlivé, nutno hledat ve vášnivě zaujatosti názorové, v razanci odsudku jedné z normalit tohoto světa, v rozhodnosti, s níž se tu horuje pro používání vlastního mozku a z jeho činnosti vyplývajících důsledků.

Milan Schulz: Osudy pamfletu. Literární noviny 14, 1965, č. 24, s. 4.

Tatarka dokazuje, že z lidí se vytvářejí figury snadno a rychle tak, že se jim vnutí postoj a postavení, které jim neodpovídá, které přesahuje jejich schopnosti a kvalifikaci. Vděčnost pak rodí démona souhlasu.

Milena Nyková: Opět lidsější. Večerní Praha, 12. 6. 1965, s. 5.

Autor dobře věděl, že tu málo pomůže běžné psychologické vysvětlování nebo pouhá satirická drobnokresba v duchu realistické manýry. Proto se uchýlil ke groteskní nadsázce, která mu dovolila se vši jedovatosti obnažit nejen „démona souhlasu“ - totiž ono bezpodmínečné souhlasení až k „zblbnutí“ - ale zároveň příznačnou společenskou schizofrenii, totiž člověka rozštěpeného na dvě části, dostávající se do absurdního, nerozumného a protirozumového rozporu mezi existencí soukromou a veřejnou.

Oleg Sus: Tatarkovy protikultovní prózy - traktáty. Rovnost, 20. 2. 1965, s. 3.

12. svazek

Bohumil Hrabal: Ostře sledované vlaky (1965, 2. vydání 1965)

Bohumil Hrabal v Ostře sledovaných vlacích konfrontoval svět nelidskosti a absurdity s lidskými cestami za štěstím. Překlenul propast mezi nimi jakýmsi maximálním „přesvědčením“ člověka a odkryl - v groteskním komickém úhlu - možnost lidského překonání absurdních mechanismů života.

Zdeněk Kožmín: Možnosti proti absurditě. Plamen 7, 1965, č. 8, s. 147.

Ale je zbytečné hledat tu pravdu a báseň. Není to důležité. Vládne tím uměním dokonale: zalyká se štěstím a rozkoší nad plností a krásou života, rozesmává čtenáře jen proto, aby na konci příběhu, kdy dva lidé - železniční učedník Miloš Hrna - německý voják - vedle sebe umírají, musel čtenář ocenit velikost a váhu života.

dk. (=Karel Dobeš): Opojny vypravěč lidských příběhů. Svobodné slovo, 19. 3. 1965, s. 3.

Ten nepřikráslený život s plnou tíhou smutku i s neztenčenou silou radosti ze života, to už je pro Hrabala typické. Jenomže v Ostře sledovaných vlacích se zřetelným posunutím od individuálních osudů ke společenským dostává vyličené tragikomediální dimenzi opravdu tragických.

Pavel Grym: Ostře sledované vlaky. Lidová demokracie, 21. 3. 1965, s. 5.

Nový Hrabal (...) naše představy o autorovi nejen utvrzuje, ale i prohlubuje. Hrabal tu totiž doslova překvapí velmi konkrétní historickou situací.

(vku) (=Vratislav Kubálek): Ostře sledované vlaky. ZN, 23. 3. 1965, s. 4.

Je to dosud nejsevernější Hrabalův příběh, který také ukazuje novou stránku pábitelství; tu, která z osobního významu přerůstá ve význam společenský.

Jaroslav Šimůnek: Knihy plné člověčiny. Mladá fronta, 16. 5. 1965, s. 6.

V Hrabalově knížce nenajdeme fráze ani velká slova a jeho hrdinové jsou trochu i malí a směšní, trochu veselí a trochu smutní, omezení místem a dobou, a přece zas velcí místem i dobou.

Dagmar Šafaříková: Poslední čas války. Práce, 30. 5. 1965, s. 5.

Byť mužom. Miloš Hrna túží ním byt pôvodne iba pri svojej veľkej láske Máši (keďže raz pri nej „najednou zvald jako lilium“ a má z toho komplexy). No keď si je už skoro istý, že mužom je, túží už len, tak povediac, po mužstve historickom.

Pavol Števec: Byť mužom. Kulturná tvorba 3, 1965, č. 15, s. 12.

Není to ani epika syntetizující, ani analytická, ani psychologická studie, ba ani ličení konfliktu: přednosta sršící hněvem hrozí Hubičkovi jenom přes okno. A přitom je to útvar, který je s to suggestivně tlumočit naději i úzkost, zápas i obět člověka, kus smutné historie a lidský čin.

Antonín Jelínek: Ostře sledovaní lidé. Literární noviny 14, 1965, č. 19, s. 4.

Každý skutečný básník se vyhýbá opakování, byť by to bylo i opakování sebe sama. Vysvětlovat tím však změny v Hrabalově vyprávěčství, které tváří v tvář tragickému osudu chlapce nalézá nový tón - to by jistě bylo dost naivní. Hrabal ne nadarmo hned na začátku Ostře sledovaných vlaků nás seznamuje se zaručeně „pábitelským“ rodokmenem vyprávěčovým.

Milan Blahynka: Nový Hrabal. Rudé právo, 6. 7. 1965, s. 2.

Umíralo-li se dříve u Hrabala pábitelsky, umírá se teď literárně - smrt je chystána.

A tak se tu už vstupuje do řady dycha-vičného českého psaní, v němž je všechno kvůli něčemu jinému a sumou: celé dílo je povrchním žurnalistickým symbolem; tak i zde se lidé v kontextu celé knížky milují proto, aby bylo posléze zjevné, jak do tohoto milování zlostně a nesmyslně zasahuje válka.

Jan Lopatka: Tvorba a spisovnictví. Tvář 2, 1965, č. 8, s. 14-17.

Příběh Miloše Hrmu (z Ostře sledovaných vlaků), záškoláka na jedné železniční stanici za okupace, docela obyčejného kluka, který má plnou hlavu svých starostí s dospíváním a takřka proti své vůli se stane hrdinou, je neobyčejně pravdivým obrazem odboje prostých lidí proti násilníkům za protektorátu.

Václav Falada: O Hrabalových prózách. Jihočeská pravda, 1. 5. 1966, s. 6.

Ostře sledované vlaky byly první Hrabalovou knížkou, kde se pokusil překročit hranice své rezervace a demonstrovat i typy rozhodně civilnější a občanštější - však dostal za tuto „snahu po objektivizaci“ od kritiky své pohlazení.

Antonín Brousek: Ostře sledovaný Hrabal. Divadlo 1966, č. 5, s. 54.

Hrabal počal ještě plněji nazírat skutečností detail v jeho reálné estetické kvalitě, přesně jej dokáže pojmenovat a posléze nechává vstupovat do člověkového života v přesně uvažované významnosti.

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

Osud železničního eléva na malém nádraží, který dvojnásobně dokazuje, že je skutečným mužem, skládá se z dvou příběhů prostupujících jenom jeden vedle druhého. V jednom překonává pomocí artistky Viktorky svůj trapný erotický nezdar; v druhém se stává hrdinou, když hodí výbušninu na transport s municí.

Miloš Pohorský: Trochu nový Hrabal. Večerní Praha, 25. 5. 1965, s. 3.

Připravil MICHAL BAUER

Časo-piso... Michala Jareše

Hlavní chod:
Neon
č. 1/2000

Onen Neon, óó né... Inu, kolik už bylo pozdvihnuto hlasů vůči Petrovským, kolik nadávek a klení, kolik zařikávání, že už nikdy více a že záhuba je na dosah. A přece časopis o kultuře, jak zní podtitul, vychází dál. Tedy zatím. Po třech minusových číslech vyšlo první číslo měsíčníku s novým šéfredaktorem, majitelem Martinem Pluháčkem - Reinerem. Změny jsou odjakživa hybnou silou všeho, a tak i v Neonu se pohnul trochu kámen této stokorunové revue, podobající se více literárnímu Cosmopolitanu než zdravě drzému nováčkovi na poli tak malého kulturního etnika, jakým jsou Češi, Moravané, Slezané a kdoví ještě jaká havět. Jenže se mi zdá, že ten balvan je trochu podobný keltským viklanům - pohyb je na místě a pouze do stran.

Největší průšvih je v nesourodosti. Uznávám, že M. P. Reiner má rád Trumana Capotu, a je jedině dobře, že se v Neonu objevila druhá kapitola z pověstného Capotého románu „Nevyslyšené modlitby“, kterým dokázal urazit celou tehdejší enklávu horních 10 tisíc. Stádo Pluháčkových hochů, jako je Odillo Stradický nebo Viewegh, má zřejmě v itinerářích napsáno velkým písmem Neon a musí plodit text za textem, aby zaplnili potřebné místo a dokázali životnost Neonu udržet alespoň do dalšího čísla. Co vedle nich dělá ale druhé pokračování tématu Prostituce? (Navíc v obsahu uvedené jako pokračování první?) To je taková nuda a navíc rádo-by něco - rádo-by vtípná, rádo-by šokující... Ve vzpomínce na Živel č. 10 o pornografii, kde bylo téma alespoň zčásti podnětné a ukázalo značně nezoranou půdu od dob prvorepublikových tisků, se tady musí čtenář jen ošklibat nad nemožností a bujarou vtipností ztepilých autorů, kteří se tu hrdě přiznávají, že byli v bordelů... Kdy se příště objeví článek, ukazující prvního špačka jointa, který vykouřil Ladislav Verecký? Rozhovory s dominou, návštěvy erotických salonů - kolikrát už to za těch deset let bylo tématem v příloze Mladé fronty Dnes nebo Rudého práva Práva? Desetkrát?

Vedle toho se objeví zkrácený článek o pyramidách převzatý z National Geographic, trochu zasunující do pozadí ten fakt, že Česká republika patří mezi egyptologické velmoci a určitě by se našel člověk, který by o tom dovedl napsat. Jenže ono přeložit napsané je asi jednodušší a levnější.

Leč nebudme jen zlými a těmi chytrými, kteří snahu o vlastní kulturní časopis bez dotací všemožně haní a poplivávají. Jsou tu články, které by mohly být předzvěstí většího autorského okruhu - Stanislava Komárka, Václava Vokolka nebo Karla Janička, který udělal rozhovor s trumpetistou Fredem Wesleyem. Jinak by se stal Neon fosilií, sice krásně vytištěnou, fotograficky vypravenou, ale neskutěčně tuhou a nehybnou. Vtipy, jako je rubrika Dichtung und Wahrheit, nebo seznam věcí, které Svaz čs. spisovatelů odvážel do SSSR, jsou trvanlivé asi jako gothaj na rozpalené plechové střeše. Studentsky působící legranda končí po opuštění lavic hned po zvonění a nevím, jestli v časopisu, který míří k lidem, narážejícím na literaturu pouze v případech, když vybírají dárek k Vánocům, takovým způsobem obstojí. Každopádně si nedovedu představit, co tito lidé říkají na rozhovor s Janem Šulcem, který patří k těm nejlép-

ším čísům v Neonu. Šulc? Torst? Havel jako básník? A to chcete číst? A to se dá číst? Nevěřím ve skrytou moudrost obchodních cestujících, kterou stačí nafuknout. Je tedy ten časopis pro ně, když se tu sváří takové věci? Asi ne. Zůstává jen a jen pro ty čtenáře ostatních literárních periodik, kteří se po přečtení Neonu trochu nakrknou a se škodolibostí začnou snovat smyčku pro konec tohoto záříče. Nazvat jej Osrám, bylo by to možná výstižnější...

Dezerty:

Šestá číslo České literatury za rok 1999 přináší kromě klasicky pojatých studií i zajímavý příspěvek Josefa Štochla: Intonace a hlásková instrumentace v jednom Jirousově trojverší. Zajímavý hlavně ve sdělení, že „informačně nejnabitější je ale zvolání - zaklení do píci, vyjadřující emocionální postoj promlouvajícího subjektu“. No toto... Jinak je Česká literatura asi jediným časopisem na světě, který má v redakční radě nebožtíka, o němž dokonce přinesla i nekrolog: Vladimíra Macuru.

Jirous je také téma v Proglasu č. 1 /2000, kde jeho zatím poslední sbírku interpretuje Jiří Trávníček. Vedle toho je tu i studie o Věnediktu Jerofjevovi a ukázka ze slavných pijáckých „Petušek“ v dávném překladu Milana Dvořáka ze Sovětské literatury 1990. Desetiletí Proglasu samozřejmě láká k bilancování, kterého se nadmíru honosně zhostil šéfredaktor Petr Fiala.

Rock & Pop č. 3 se vrací tematicky částečně do osmdesátých let a kromě toho přináší i velezajímavý rozhovor s Pavlem Zajíčkem, hudebníkem a básníkem. (Nebo opačně?) Knižní rubrika sice odkazuje na knihy spjaté s hudbou (texty Filipa Topola, Vlasta Třešňák), ale i tak je docela milým počinem v jinak hudebním periodiku. I když na druhou stranu přecházejí si reportáže o rockových klubech v Moskvě taky stojí za to i kvůli přiloženému slovníčku výrazů rock'n'rollové Moskvy: „My včirá ot-tjanulis po polnoj programme,“ znamená „Včera jsme pořádně zakalili.“ Jak se ale řekne rusky pokřik „Hobluj!“, jsem nenašel.

Nu a k rozšíření této rubriky je tu i plzeňská „kulturní a společenská revue“ **Pěší zóna**, vydávaná už od roku 1997 sdružením ARS a Tomášem Hudcem coby editorem. Od svých počátků trochu změnila formát, a ačkoliv by vypadala na spíše regionální periodikum, najde si v ní skoro každý něco. Dopusud vyšlých pět čísel přináší stále rubriky, jako je archeologie na Prateňsku - s výtečnými reprodukci a reportážemi více než potřebnými. Na rozdíl od Neonu spojení kultury a archeologie nepůsobí jako náhodné setkání pitevních stolu a Lautréamonta na šicím stroji. A navíc přináší Pěší zóna něco o tzv. letecké archeologii, což je sice fenomén, ale kromě nejužší odborné literatury téměř neznámý. Vedle toho tu je samozřejmě i výtvarno, poezie a povídky a mám dojem, že v některých chvílích je Pěší zóna srovnatelná třeba s Hostem. V čísle 5/1999 tu jsou Borkovcovy překlady Nabokovovy poezie, studie o Charnovski od Miroslava Olšovského i archivní připomenutí regionálního autora Karla Vokáče. Pokud k tomu započítáme i tzv. texty odjinud, což jsou převyprávěné mýty a legendy z Tichomoří, zůstaneme u drobného povzdachu: Kdyby si každý z bývalých krajů dovedl vydupat alespoň tak dobře udělaný časopis...

Vladimír
Pavlovič

Harfa

Autobusem č. 145 jezdívám pravidelně den co den z Vysočan do Hostivaře do práce do výzkumného ústavu. Do Vysočan přijedu vlakem, kde zadem z nádraží trefím stezku na podivnou křížovatku, na nevzhledné, pro oči laika ničím nezajímavé ubohé prostranství, nazývané Milicemi, odkud pak přes Harfu uháním maďarským kloubákem až do stanice Na Groši.

Tedy přes Harfu, z čirého důvodu, jsem jednoho zářijového odpoledne jel okolo, aniž už vím proč. I zastavil jsem se na jedno pivo. A nějaké jsem již v sobě musel mít, jinak si nelze představit, co mě zavedlo do hospody na Harfě. Vstup přímo na ráno z nároží bloku bohapusté křížovatky, vstup na čele s roztráskaným neonovým emblémem. Pozůstatek nepodařeného rozměru iniciátorů do noci svítící civilizační krásy, dávno zapomenutého úsilí o atraktivní změštní průmyslové čtvrti. Za vchodem doupe jak vyžraná rána. Zvrhla putyka, hlavním zvukem bylo pivo. Za jedním takovým sedím a bloumám. Porozhlížím se a koukám si zapamatovat ten zde trávený čas. Vytahují papírek s tužkou, že si něco poznám. Že zachytím ten vylištěný puls, dohořívající knot zešerňávající knajpy, ten kontrast zčervenaleho bělma vyžilého a předčasně zestárlého výčepního s mým osaměním, střídavě prohořívajícím životním optimismem. Stěny místnosti na mě padají, hrajou hrbolatou nerovnou omítkou, zašlá malba vystrkuje růžky. Obrovská okna zatažená pothranými cáry bývalých závěsů prolamují stěnu jako obrovské obrazy portrétované šlechty na zámčích. Zažluklý papizl osmdesátých let, bez jediného automatu. Ratejna jak vagon. Z vysokého stropu svěšeno stádo lustřů původem z lidového řemesla socialistického průmyslu. Vše, jak má být. Zájezdní sál romských kopáčů, kolem dokola dřevěné lavice. Židle, stoly, věšákové obklady stěn. Interiér s vřepy. Nejenom na hajzlech. Promiskuitně pojaté kresby pod zaflákanými chybějícími ubrusy, na lavicích vzkazy, že by si je čistý člověk bál zapamatovat, nesmazatelné výroby, vojenská čísla, a také. Doufejme, že mám vypláchný plátlir.

Přímou před sebou jsem viděl ve zdi okénko, kterým se pravděpodobně podávalo špinavé nádobí, použité po polednách od pomocně-dělnických profesí, jistě nejsilnějších strávníkůvých zákazníků. Pokradmu, v neurčitých intervalech, sjedu zrakem do okénka. A jak ona tam téma rukama třepe! Do škopku s nima a ven třeba s talířem, i když moc

ne, už je navečer. Vejrám tam pořád. A ty popelníky jak meje, to by mě zajímalo jestli až naposled? To sádlo, jak jí na rukách pěkně přitom skáče. Všechno vidím v tom okýnku. A vždýt to není sádlo, ony to jsou docela pěkné ruce. Odešla od škopku.

Vtom vešla dovnitř do sálku, kde jsem byl jedním z posledních, a začala zvedat židle. Popelníky myla tedy asi naposled.

Koukám, koukám, kdy asi dojde na mě, to jsem zvědav. Je tři čtvrtě na šest a mají do šesti. Zaznamenávám si čím dál méně. Co se to děje, do frasa! Jsem si poznamenal, i když se nic nedělo. Jen ženská mrská jednu židli za druhou. Ještě zhruba tak něco jako zapisuju si, ale koutkem oka stále víc a víc jenom ji bych nejraději pozoroval. A tak to taky dělám, do frasa! To je ženská! Automaticky podešla za dalším stolem a kladla. Asi to dělala kvůli uklízečce. Jen aby ona sama tam nezastávala funkci uklízečky, to bych si byl o ní pomyslel, do frasa. Ono mýt nádobí není jako uklízet, ba!

Sedím si celkem v klidu na lavici. Lavice nemají opěrada, zaručeně se zvedat nebudou. Navíc, kdo by se s nimi dřel, a jak by to vypadalo. Dělam, jako že patřím do takové hospody. Stylizuju se do zaběhlého návštěvníka, napodobuji, že na lavici sedím od oběda. Docela nahlas úmyslně proměnlivým hlasem, jak kdyby v lihu, mluvím sám pro sebe. Něco mi ruka breptá tužkou na papír, musím dávat bedlivý při tom pozor, abych to po sobě přečetl. Jdu se vymočít, to vám povídám. Že bych se mírně potácel? Nejsam sám, zjišťuji na hajzlu. Hajzl to byl ten se všim všudy, pochopitelně se všemi působivými obrázky, jak jinak, nápisy vrytými do omítky, jedinečnými texty na prokopaných dveřích bez klik a s jedním příposledním cikánem. Cikán měl banána přibližně třikrát většího než já. Toho jsem si všiml bezpečně, protože ten cikán byl taktéž nejméně třikrát více ožralý než já a vůbec si nedával pozor, jak chčeje. Stál celej nakřivo, vopřene čelem rovnou o popraskaný kachlíky. Elvisovskou hlavou tlačil do stěny, podrázkami se zapíral o močí smočený podlahový rošt, o prochcanou podlážku z dřevěných palisandrových latí, po kterých mu to občas mírně průklouzlo, až se mu bimbás zhoupl, a on nabral rovnováhu mávnutím rukama jak potrefený pták, přičemž stačil umrtnout na nohavice několik dávek urologického obsahu. Nic, cikán si to lebedil v nevědomém šikmém postoji nad ani ne pi-soárem, či zpěnou močí nevábny žlábek to byl, jak kdyby mistry odhoven anebo něčeho tuze podobného v barvě... Mně bylo také, přiznám se, celkem libo, nepopírám, když jsem si vyžil z mýchých, ale v zpřimeném a ukázněném, na rozdíl od cikána, postoji.

Vešel jsem zpět do ústřední cimry a porozhlídl se jako na závěr přes tu hustou plejádu zvednutých židli, narovnaných tak nějak nepřirozeně vysoko do pater. Tu proběhla mi mezi očima, přeběhla za houštinou noh, asi v posledních přípravách taky na odchod, ta ušlechtilá žena. Proběhla mi mezi očima, něco ještě připravit. Podle dojmu, kterého já tím nabyly, jako by byla ještě ve spodníkach. Na koho se to asi chystá, panejo, snad ne na mě. Slyším, jak dává v kuchyni ahoj a s kabelkou šup přes rameno. Povídám jí, no né, celá vyfintěná, vám to ale dneska sluší, vy jste dneska úplně samá móda... Plesk, přilítla facka. Ona byla ve skutečnosti oblečená jinak. Nejhorší nejnevhlednější samice, jakou kdy Vysočany spatřily. Ta facka mi teda v žádném případě nepřilítla, ba liby a smělý důvěřivý, mně nakloněný pohled jsem sklídlil. Pro ni to nebylo nijak neobvyklé, usoudil jsem podle toho, jak mi ho dala. Znamená to, že si vyjdeme společně ven? A co můj vlak, čtvrt na sedmička, kam já pospším se svědomím, abych na ten vlak zapomněl...

Velkýho preka! vzkřikl jsem v opojení. Všichni koukají, jako bych nic neřekl. Pravda, neoplyvám silným hlasem, ale byl jsem jediný, kdo v tu chvíli mluvil. Tu na mě ona spanilá žena hladce zavála: Tak co je s tebou, jdeme? Nebo stojíš? ...Nebo ti už stojí, přimyslel jsem si v tý chvíli hned, že by mohla ještě dodat. Ale to nevím, jak bych zvládl odpověd na něco podobného, co jsem jakživ od ženy nezaslech na svou adresu.

Vzala mě sama pod pažďí a vyvléká z kumbálu, načez okamžitě po ní nastupuje uklízečka, který jsem si doteďka vůbec ne-

vším. Vona mě ta moje spanilá ženská táhla ven, abych už vypad, protože nejen že už je zavřeno, ale ta uklízečka spěla s hadrem namočeným na koštěti od vody z kýble na moje místo, to taky chtěla vytrít, pánové, já zbloudil myšlenkami tedy na něco úplně jiného, než bylo skutečností. Kruci! A to kdybych si vzal taxíka, čtvrt na sedmičku bych jakživ nedohonil, copak má asi Pán na mysli, že se mi takhle odvděčuje. Ale to už jsem na ulici. Je to roh Poděbradské a Emanuela Klímy, kdo to tam zná, hned ví, nebo mu musí dojít, že jsem se, jen co mi tak stačily ruce, zachytil o zábradlí před hospodou, které se mi po pravdě hodilo, neboť je zhotoveno kvůli opilcům, což já vlastně... ani už nevím. Nebe už nad mou hlavou poněkud zčernalější, než abych se v takové čtvrti nebál. Zahnul jsem za roh a pádím mírným kopečkem směrem k náměstí Lidových milic. Moc kroků jsem ale harmonických, což se týče i stavu duše, neudělal, pakliže jsem je ani neučinil. Zábradlí se s mírněma přestávkama táhlo dál. A na něm hřadováno obyvatelkami snědší pleti. Pozpěvovaly. Čtyři, pět osůbek, mezi nima i starší generace. A ta jedna, no takovejch 38 let, ta na mě: Ahóój, nechceš se pomilovat, pojď, přines flašku vína a ...zabloumala celkem jednoznačně do mých očí. Ostatní děvčata mlčky přizvukovala. Nic ale vulgárního, to ne. Udělal jsem ještě dva kroky, čímž jsem se dostal za její úroveň. Zastavil jsem se. Víc ze slušnosti, oslovuje-li mě slušně takto kdokoli. Abych jí stanul do očí, nutilo mě to trochu zpět se pootočít. Jo, ale věšte takovej. Vzadu, někde v tom jejich dvoře a bůhvíjak nad kolik let starými výkaly a na moly zničeným slavníku nebo gauči, a vono jestli by vůbec něco, že jo. Vono by taky jenom: peníze a boty sem. A bylo by. A to všechno ve chvíli, kdy si mile přítom čumíme do očí. Jak jí to jenom vysvětlit? Udělal jsem „hm“ a pokrčil rameny. Završil jsem větou: to víte, já bych rád, ale ...a chtěl jsem cosi říci o vlaku. A to že bych rád, to byla pravda. Tak rád bych to přece už konečně zkusil. Jenomže teď to přece jenom jaksi na to nevypadalo. Takový mně to dalo rozum. A ona: já vím, ty máš doma svoji, že jo. A na to já pokrčil opět neurčitě rameny a dodal přece jenom podle pravdy, né, a to né... ale ona: kdepák, ale máš, jen nepovědej, a z hlasy jí byl mírně cítit takový odstín, charakteristický pro uživatele alkoholu. Opilá ona nebyla, to ne. Co proboha tím celým představením ale sledovala, to by mě vážně zajímalo. Jestli by mě tam vážně pod hrozbou nožů okradli, anebo jinak pohmoždili? Anebo, dav cikáněk by se mi postavil, a abych je tak všechny dostal za úkol zprat? No, podle pravdy, tohle všechno mi šlo hlavou.

Na Milicích je Lípa... Hostinec Lípa. K hostinci, který se jmenuje U lípy, tam že jsem měl namířeno??? Vždýt jsem šel na vlak! Do Vysočan. Na nádraží Vysočany. A potom domů do Čelákovic. No ano, čtvrt na sedmička v trapu a do dalšího vlaku času spousta, to znamená, že bych ve Vysočanech určitě zašel do Lípy. Ale nestalo se tak. Do Lípy se mi tak nějak nechťelo. Chťelo se mi za lidmi, do kontaktu s dívčí mládeží. Chťel jsem v tu chvíli vše, co se mi v životě doposud nepodařilo.

Před hostincem jsem se rozhodl, že tam nepůjdu. V Lípě mě nemohlo čekat nic dobrého. Chťel jsem vidět něco světlejšího... Hodil jsem tam zpátečku a hurá k Harfě. Nevím, co mě to napadlo, co jsem si od toho sliboval? Cikánská děvčata jsem minul tím, že jsem se dopravil na Harfu autobusem a ne pěšky, to se mi vydařilo.

Dále jsem tedy vrazil do obrovité vstupní haly libeňského nádraží. Hliníkovo-skleněné litačky ZukoV Brandejsy zarachotily. V nádražní hale bylo jako vždy hlučné ticho. Jedno šlápnutí kramflekem na velkoplošnou dlažbu rozeznelo hromským dozvukem objemnou prosklenou kredencí takovým kraválem, že se nakonec stejně ten zvuk tisícířých ozvěn utopil v moři prázdných kubíků a působil nepřítomně jako hrozně daleko vzdálený tichý přelud. Do stropu dobrých osm deset metrů, výsledkové tabule odjezdů a příjezdů obsazeny údaji z desetiny zely takřikající prázdnou, pár laviček, trafika, pár skáňák s otočnými válci jízdnicích řádů. Nikde nic. Kolaps minulosti.

Hala byla úplně vylištěná, jenom ten kramflek nějaké mladší ženské, podupávající v koutě u telefonu. Sláva!... trochu jsem se ale zarazil. Znam tu libeňskou telefonní dutinu. Taková zaprasená nika ve zdi, temný zčernalý zápupek, aby v něm raději nebylo nic vidět, dvířka vylomená, aby se v prostoru dalo vydržet, aby se člověk mohl k hovoru nadechnout. Přesto kramflek! Kvůli němu jsem zde, přece. Osoba byla střední žena, ne tedy mladší žena, nevadí, už jsem u ní. Ona je čelem do telefonního kouta. Pokouší se vytvočit numero a nevidí mě. Jsem u ní dokonce tak blízko, že i přes charakter onoho místa cítím, jak z ní sálá baběleťní vlhkost, včetně potu. Nebylo mi to protivné, rozlišoval jsem a znovu jsem si notným přiblížením přivoněl, ale... Halóóó... Zařvala, že jsem málem ohluchl a uskočil několik metrů nazpět. Znovu Halóóó, oslovení mužste, slyšíš mě? Halóóó... V telefonu to chrastilo. Koruna v trapu. Doprdle, pronesla. Z toho, co ona si pro sebe povídala, jsem se dozvěděl, že má poslední korunu. Příliš jsem se k ní teď nepřibližoval. Musela se soustředit, záleželo na každé maličkosti. Kdybych třeba něco způsobil a způsobil jí tím leknutí a ona něco zkazila, tak to se stát, a ona zároveň být tvrdší povahy, třeba bych letěl komínem, to se tehdy v mé hlavě nevědělo přesně, jaké že ona bude povahy. A proces proběhl. Podruhé, co jsem byl svědkem, se skončil nezdar. Flákla sluchadlem a otočila se. Vtom jsme si padli do očí. Omlouvám se jí, že za to nemůžu. Přece jenom jsem se neposlechl a stál jsem za ní dosti blízko. To by mi mohla dávat za vinu. Žádný žert z toho nebyl. Odešla, a já na žádnou její strunu si nezahrál, zůstal jsem v tom kravském prostoru zouplna samotinký.

Vyšel jsem z haly a vyrazil na autobus směrem k vysočanskému nádraží. Jedna zastávka, a budu tam. Na dalším nádraží, to není zas tak špatné. Z Harfy na Milice, z jednoho nádraží na druhý. Mám z toho radost, že je to takhle zařízeno. Budu rád, když se na náměstí dostanu, odkud potom v klidu dojdu k odjezdu tři čtvrtě osmičky a budu zajištěn. Jenomže teď si uvědomuju, že budu muset projít okolo zábradlí s cikánkama.

A všechno se událo podobně znovu, jako by se situace u zábradlí minule ještě před chvílí ani neudála. Hřadující soubor snědších persón byl dominantně obměněn. Zejména vůdčí osobnost, asi tak pětáctiletá dorostlice do všech rozměrů, nahradila tamtu předchozí. A taky že mě zastavila. Povídá, připal mi. Říkám, že nekořím, přesněji tedy, že nemám ani jednu zápaluku, natož škrťátko. Ještě jsem se ani nedovolil, jestli můžu pokračovat v chůzi, anebo spíše jsem jí to nestačil ani oznámit a vona se zase vehementně ozvala: „No pocéeém...“ řekla. No pocém, zopakovala a už se přiblíble k tomu i usmívá. Je taková vyběhlejší, ostatní nejsou jiné. Vychrtlíce s uskočenými páteřemi. Situaci už trochu znám, takže se dokážu více soustředit na věci, které mi poprvé utekly. Pozorují s větším klidem, už nejsem tak vykulený. Ostražitost se mi umístila do malíku. Vida, jsem hnedle otrejší. Anebo lehkovážnější? Aby se nestala chyba. Nic neznamená, že se poprvé nic nestalo. Aby mě to neukolébal! Ozvala se stará písnička: Nechceš nějakou holku?, co?, vyber si... No těbuch, odpověděl jsem si v duchu. Abych si já mohl vybrat? Vybrat si na to zrovna mě? Přiznám se, že jsem to považoval za poctu. Takový úspěch! Já a šukačka na obzoru, hm. Je tedy pravda, že pivo jedno je na mně poznat. A co teprve ty piva tři nebo čtyři, která mi dosud kolovala nevytřebenována v útrobach.

Projevil jsem ochotu diskutovat, nikoliv však splnit všechna jejích nekalá přání, přestože si o takových přáních za jiných, poněkud normálnějších okolností, můžu nechat jenom zdát, aby mně byla takhle nabídnuta ke splnění. Neprohledl jsem tehdejší čistě obchodní praktiky na nejnížší pouliční úrovni. Průmyslová periferie, Vysočany, Libeň, tam jsem se léta pohyboval - a nic. Jako bych nevěděl, že chodím okolo kaše. „Nóóó, no ták.“ Zuby má skoro horší než já. Já nemám dobré zuby. Kruci, radost jsem měl, že je o mě takový zájem, to jo. Radost mi v první vlně nalila horko do hlavy. No ale vzal jsem k ruce rozum a započal vést rozhovor do ztracena, a zeptal se: Co za to? Ona na mě vybafla se

starým schématem, že prej stačí flanděra vina. Kup flašku, to stačí, a opět ten její nezapomenutelný, podbíživý úsměv, doufající, anebo vlastně mi tak připadalo lhostejný k výsledku tohoto přetahování. Zatvářil jsem se na ní stejně jako v práci na nadřizené. Ona ale ne a ne přestat. Ty se nechceš pomilovat? Na to, co já mohl říct, přece bych nelhal: Ale jó, chci. Ani sice už nevím, jak jsem to řekl, jestli je tomu vůbec možné uvěřit, že jsem to řekl já za takové situace. Noták, ona. Ale když, zase já, to není tak jednoduchý. Přestala mi docházet jistota, že rozhovor vedu do ztracena. Málem mi vynadala. No, když já to neumím, prohodil jsem podle pravdy. Na to se jí nedostalo slov. A navíc, připojil jsem, nemám na víno peníze. Ale máš, ale máš, usmívala se, ale docházelo jí už asi, že se blíží svým přemlouváním ke konci... Ostatní cikánky všechno, a mě taky, podrobně sledovaly. Že by mě okradly, mi bylo vcelku jasné. Přesl jsem na druhou stranu, kde byla zastávka, a postavil se na autobus.

Ani se za mnou příliš neohlížely a autobus byl beztak přítomen za chvíli. V těch chvílích na mě ale ze zastávky koukala ještě nějaká holka, zatímco jsem byl ještě s cikánkami. Copak si o mně asi mohla myslet, když jsem s nima tam stál tak poměrně dlouhý čas a k ní na zastávku nepřicházela? Taky nastupovala do autobusu. Řekl jsem si, že se jí zeptám, a v autobuse si stoupl vedle ní... Asi si nic nemyslela. Ale vypadalo to, že si toho myslí celkově strašně moc. A vypadalo to, že cikánkami závidí. To ale nechápu. Co jim taková holka může závidět, proboha. Metlu na ni, na fajnovku, co by ještě chtěla. Takovech možnost od přírody má, bundu může kdykoliv nastavit komu chce, a ještě bude závidět podeřvaným cikánkami. Ale tak hák jsem to přehnal s úsudkem. Jedna holka prostě se dívala ze zastávky tím směrem, co já jsem se tam vybavoval, po čemž jsem záhy přišel za ní do míst té zastávky a společně po příjezdu autobusu č. 145 jsme tím samým autobusem uskutečnili svůj odjezd. Tak se stalo, nic víc, nic málo. Po nastupu do autobusu, než jsme dorazili na Milice, jenom minutu ta štreka obvykle trvá, se mi nějak během té krátké cesty rozlehl úsudek a já se té dívky ani na nic nezeptal. Určitě povede spokojený život nadále i bez mého dotazu. A dokonce ani nevystupovala na Milicích, ale jela furt pryč. Jinak už se ale nebylo nutné v tom přerýpovat. Kožiček nastavit nechtěla a basta.

Čtveřice maďarsky netěsnících plechových pruhů skládacích dveří s oválnými zasklenými otvory, obehnanými zpuchřelou černou pryží, se s rachotem zavřela. Autobus zmizel i s ní a já stanul na rozlehlých Milicích. Plán je to obsazená po kouskách činžovními domy. Zhýralé prázdno, přetáté uprostřed tramvajovou tratí. Zůstal jsem stát na chodníku na zastávce a chvíli scenerii pozoroval. Podíval jsem se na hodinky, abych zjistil, kolik mám času do odjezdu vlaku. Na protější zastávce vidím totiž postávat nějaká torza pozapomenutých cestujících. Neměl jsem toho ještě dost, stále jsem byl čehośi lačný. Za pokus to rozhodně stojí, aniž by tři čtvrtě na osmičku mohla být ohrožena. S nečekáním radostným zjištěním v lidech naproti spatřuji nepatrné množství osamělých divčích objektů. Měl jsem pár minut na akci, musel jsem se rozhodnout, abych poté případně stačil zaútočit zadem do kolejiště nádraží Vysočan a stihnout tři čtvrtě na osmičku.

Svou „obětí“ jsem si v momentě vyhlídl z několika alternativ. Stala se jí flanderkovitá cácorající socha s batohem, džínnytrčko stojící v koutě zastávkového přístřešku. Krafasovitě kalhoty široce uvlávající při stehýnkách třepením, tričko batikované. Nevyhýbal jsem se žádnému vkusu, tedy prolezl jsem jako lasička zábradlím mezi silničními proudy a přibližovací zásadou č. 2, tj. utajeným neboli neosobním a naoko nevšimajícím způsobem, do poslední chvíle nedávajícím znát cíli, že mám k němu namířeno, k prosté krasotince se zarudlým obličejem vyvažujícím ostatní tělní bělobu, dorazil jsem v přetěsný kontakt z hlediska zaběhaných měř. Její oči se tulpem vyvalily, když zjistily, že můj ostrý běh náležel jim. A než se stačilo přistoupit k obvyklému z očí do očí vysvětlování situace, jak ze zkušenosti vím, že je nutné, aby se neopomnělo a v uspokojující celistvosti proběhlo, zaskřípaly gumy a ze zatačky od ČKD se

okolo Milicionáře vyřítil šílený autobus. A už jsem se, nevěda, co bude následovat, vezl bok po boku dívky na dvojsedadle znovu k Harfě. Ač na vysvětlování nebyl čas a jízda trvala krátce, krasotinka působila dojmem, že pevně ví, co chce. To může být někdy dobře, někdy zcela zle. A tak první, co jsem stačil vůbec říci, bylo něco až v autobuse. Vyjmenoval jsem tato slova: Já jsem ti chtěl něco říct.

Ano? řekla ano. Nádherné, chladně přízvevické „ano“.

Jenomže, já už to zapomněl... a po chvíli uměle udržovaného mlčení jsem zapročoval: jo, to by možná mohlo souhlasit, co tě zajímá, by mě zajímalo. Udělal jsem narychlo, jako že jsem si vzpomněl.

Nejdřív mlčela a překrucovala hlavu, jistě uvnitř i se skutečností. Pak něco povídala. A když se mi to její nicotně blažení zdálo vhodné konečně ji zrušit, vyrazil jsem se slovy: No, nefikej, že tě nezajímaj kluci.

Nó, jednoho mám zrovna na vojně, vyhrkla, jak když prdne dělbuch. No vida, zbezřetněl tehdy můj mozek. Slušně vypadající holka řekne slušně vypadajícímu klukovi, že má kluka na vojně, když se jí zeptá, co jí zajímá. Relativně mnoho variant mi proběhlo hlavou, co bych na to měl říct. Taková střízlivě vypadající holka. A tak jsem řekl: No, a když se tak na mě podíváš, já bych přece mohl taky naráz vypadat zaslíben pro tvé nároky, tedy slibně pro tvé žádání... Načež mi to uvnitř hlavy a trupu i okončtin zahrálo přerozmanitě stahujícími grimasami, jako když se člověk krčí a děsně mrká, jako dítě, které se křečovitě hrbí a zatahuje hlavu mezi ramena, když ví, že se blíží políček. Předpokládal jsem sice opak, tedy ne že budu odpaljestrovan, ale že vznikne prostor pro hluboce cílený dialog. Nic tehdy nevzniklo. Ale ani jsem nebyl osočen, což mi alespoň nezpůsobilo trapné duševní trauma, které se dostavuje, když oslovím vyloženého kripla. Její odpověď zanikala, až zanikla. Náš čas byl vyměřen.

Udělal jsem možná chybu, že jsem ji opustil. To nikdy nezjistím. Těžký je můj úděl, těžký. Co očekávám, mě zatím na hony míjí. Je to akorát k naštvání, aby si z toho člověk k sobě pozval ke zdomácnění nenávist k ženám. Jen tohle proboha ne, ničím jiným ve skrytu duše nežiju než abstraktním zamilovaným vztahem k ženskému pohlaví.

Podbíhám betonový most, jsem v půli a dáva se do deště. Regulérní sprška. Do plíc se dostává svěží dech, pravda, zato jsem jak na bruslích. Teprve pociťuji smocněním mezi chodidlem a koženkou se vytvořila tenká prokluzující vrstvička, dnes zvaná aquaplaning. Při každém skoku se mi noha vždy posune až o několik centimetrů, při odrazu se pata oře o řemínek, až mám strach, jestli to ten materiál vydrží, jestli se nevytrhne z podrážky, při došlapu noha zajede dopředu a narazí nártem o pásku s přezkou. Tón ozývajícího se vrzání mění barvu. Polevit nemůžu.

Nakonec přece jenom, sláva, doběhl jsem k vlaku. Vydejchávám se a procházím vlakem, hledaje si útelek.

Z uličky ji vidím sedět v kupé. Něco dobrého skutečně na tom je, že těch holek je po světě víc a že člověk, potká-li druhou, může mnohdy pozapomnět na minulou. Uchopil jsem držadlo šoupacích dveří značky ČSD pevně do svých rukou. A učinit bylo třeba něco hned zkraje a zotra. Provést zkušební test. Zjistit vhodnost protějšku.

Dveře jsem poodšoupl jen napůl a dovnitř se protáhl jako sultánská tanečnice, co ponechá jednu část těla na místě a druhou odejde.

Podobným zvlněním jsem předpokládal, že ohromím případně její citlivou a originálního vkusu si žádající duši. Na klíně měla rozzevenou publikaci s tvrdými deskami. Řádný ponurorový předlistopadový nakladatelský počin a ne jak ty stánkové brožury. Vyšlu k ní své modulované „ahóó“... A najednou mě něco praští do očí... a dále jsem byl již jen hrozně konformní. Třeba na ni takový způsob komunikace mohl platit, kdo ví, možná to byla škoda, že jsem strnul. Ale na mě takhle chvíle svým kouzlem rozhodně přestala platit.

Prohodil jsem: Odkud se my to ale známe... Nutno podotknout, že jsme se skutečně znali. V seznamení přísloví o opakovaném vtupu platí dvojnásob. Ne že bych si snad tehdy hrál zrovna na nějakého sultána, to doufejme, že snad ne. Co jsem však dělal minule, jsem si zákonitě nemohl vzpomenout. Její paměť byla logicky pevněji strukturovanější. Ona si jednoho ujetého kašpara zapamatuje co by dup, což já o nevýrazných osobách ženského typu s uniformními hormonálními projevy, se kterými jsem v životě udělal stovky mezilidských výtržností, říci nemůžu. Tudíž dotazem, odkud my se známe, jsem na sobě zanechal skvrnu velice konformní, odporující si sobě samému. Takhle nepřítomně dotaz vymáhající objasnění mých tušení, že mi ta holka připadá odněkud známá, vystoupil mi hloupě z huby a zamezil mi dokonat originálnější seznamovací úvod, ať již potom s jakýmkoliv výsledkem.

Zašoupl jsem po sobě dveře a zůstal stát uprostřed kupé. Zpytoval jsem své utilitární svědomí a nedbal jejích posunků odkazujících mou paměť na příhodu v jednom knihkupectví na Václavském náměstí v Praze 1, odehranou se dopoledne téhož dne. Zde se lze dobrat principu opakovaného vtupu. Pěknou chvíli jsem tam tak nad ní nevšimavě stál a aspoň doufal, že to mírně připomene mou charakteristiku. Jo, jo, vzpomněl jsem si a řekl si, že by to mohlo stačit. Uvolnil jsem to své znehynbění a sklátil se na sedadlo protí ní. Zjevně nevěděla, jak mou přítomnost má nést, chaoticky listovala stránkami, ačkoliv než jsem přišel, velmi hluboce četla, neuspřádaně brouzdala hlavou a střídavě ji pozvedla k mé osobě, tak do úrovně hrudi. I když jsem se svým způsobem bavil, nemohl jsem jí přece ponechat v tomto stavu. Tak.

Tak z knihkupectví na Václavsku, říkám, tak tam jsme se dneska střetli? A jakým způsobem, smím-li se zeptat - vysvobodil jsem ji. Odložila publikaci, jako by ji v životě již nechtěla vidět a upjala se k rozpravě se mnou. A zatímco ona se v ten okamžik rozhodla verbálně se realizovat, prohlížel jsem si ji a operativně dokončoval v mysli své soudy hodnotící nastalou situaci. Kládl jsem si otázku, jak jen bychom si my dva mohli rozumět. Pečlivě jsem byl zahloubán, pečlivě jsem také dělal, že jí naslouchám. Náhle jsem na ni spustil: Tak za loket!, tak za loket, že jsem tě v tom knihkupectví zachytil, až si z toho mohla mít smrt? No to snad ne... smrt jsem si pochopitelně do řeči přidat sám.

No smrt né, tu né, snaží se mi ji divenka přitakávavě vyvracet a naivně dokazovat mi axiom, že o té smrti, tu že z toho mého chytnutí ji za loket, tu že jsem si sám nabloužil (coby blud).

A no tak, to se zase nesnaž mi tvrdit, pokračuju, že takhle že nějak, co s tím sis, na sebe, když mně ne, tak ... což dokončil jsem tuplaně semantickosyntaktickým nesmyslem... Pohlédl jsem na ni. Nic. Sice se štítivě neodtáhla. Rozhodně nezareagovala tak, abych se láskou celý pomátl. Naopak, já jsem koukal urychleně reagovat, aby se ten zmate-

ný dialog konečně už nějak spláchl a vytratil. Ne, to nebylo ono, co mi dala ta dívka prožít. Mít ji po svém boku v uzavřené buňce po víkend, asi bych nevyšel psychicky nenarušený. Omlouvám se, pochopitelně.

Záchrana se ozvala, nikoliv doslovně ve své čisté podobě, nýbrž v silném naklonění vagonu a zaburácení podvozku, to když vlak spustil setrvačné brzdění a najel do oblouku pod přejezdem v Záluží asi tak kilometr před naším nádražím v Čelákovicích. Udělal vlak jeden oblouk, přehoupal se do druhého, zarachotily výhybky, zalahodily mi, spustilo se skřípění brzd a odzvonilo našemu setkání. Teď ještě zbývalo, aby jednanáčku též nevystupovala v Čelákovicích. Nestalo se tak. A kdyby stalo, přece bych to přežil, že. Jsem přece chlap. I když mám někdy pochyby.

Zasalutoval jsem a vyrazil z kupé pěkně zpráma. Potom seskok ze dveří, vytržený kapsy kalhot zaháknutím jich v tvarované lesklé klíce od vagonu, pár nadávek... A už jsem otevíral vrátka našeho baráku a za záclonou maminka.

Full servis I (6/21)



Sdělení 23. března 2100

Ach Full servis, ještě lepší Full servis. Tři černě nešla štáva, nemohl jsem pozorovat písmena, nemohl jsem nic. Štáva nejde, když jde voda. Protože když jde voda, štáva se musí vypnout. Voda zabíjí štávu, to je jeden z prvních klíčů, které obdrží každý nový Hotovec. Ale teď už zase mohu sloupnout další vrstvu z balíku Slovaobložho... Kvůli jakémuśi hodně červenému kusu se opět zdržuji, nejde jít dál, nerozumím větě: Podle Bengelse práce stvořila člověka. Tak jednak parametr Bengelse pozoruji poprvé. Dále - „podle Bengelse“ srovnávám už s několika pozorovaným výrazem „podle řeky“, a vůbec mi to nedává smysl (a to ještě ke všemu mám pozorovaný výraz „choval se podle“, jenže to už opravdu nevím, co to je). Nejchoulostivější je však ono „práce stvořila člověka“. Vždyt přece Býro prodá Matkotci neHotovec (dítě), to dostane včelku a stane se Hotovcem. A u Full servisu, víc v tom není. Pracují jenom stroje, právě to odlišuje Hotovce od strojů, to že nepracují. Parametr Bengels je však spojen s tezí, že před Předtím vlastně člověk (dnes tedy Hotovec) vznikl díky strojům. Jenže První z nás nám vždy říká, že lidé kdysi udělali stroje, aby nemuseli pracovat, protože práce unavovala a tím vykořisťovala člověka (a taky je špinila). Mám takový dojem, že Bengels vlastně říká, že nejdříve byla práce. Jenže nač by práce potom potřebovala člověka a stroje, když už by byla? Abych to shrnul: parametr Bengels tvrdí - nejdříve byla práce, ta stvořila lidi, ti stvořili stroje, ty dělají práci! Jestli takto vznikli naši historičtí předchůdci, pak ouzko, ouzko, ouzko! Jak je to u nás rozdílné a spravedlivé: každý neHotovec vzniká díky Prvnímu z nás, který má nějaký unikátní mechanismus (Huligáni to nazývají hanebně záklopka) - proto je taky První z nás - a díky němu se můžeme všichni radovat z Full servisu, ještě lepšího Full servisu... Pokud ale parametr Bengels nemyslí práci činnost právě oné záklopky. Pak by Bengels byl, u Full servisu, tuze velikánský čarodějník!

(pokračující díl soap sci-li seriálu)



Přišel mi tuhle - nebyl to Olda s gratulací - do poštovní schránky Obchodní věstník. Kde se vzal, byl tam. Dávno už se ničemu nedívám; kdo se dívá, bývá pak připitomělý. Jako kdybyste četli bondovku: každá druhá firma ruská nebo ukrajinská, každá třetí pak vietnamská. A ty názvy: třeba Buřt s. r. o., nebo Česká vejce cz. a. s., nebo Parodia s. r. o., nebo Bílý pomeranč, spol. s r. o. To jsou básnivé podnikatelé, ale není jich moc. Naprostá většina stvořila názvy svých firem pomocí několika málo slov, předpon a přípon. Kdyby si jazykovedec-hleđač dal práci sestavit jakési genealogické tabule jednotlivých názvů, jistě by přišel na to, že podnikatelé (en bloc) využili metody permu-

tačního umění do mrtvé a jsou důstojnými pokračovateli Hiršala a Grögerové, Nováka, Valocha atd. Pokud vašeho podnikatelského ducha něco srbí, pak vězte, že nejdůležitější je název (to je jako při zakládání bigbeatové skupiny). Určitě si vyberete z této nabídky: inter, import, service, invest, point, soft, europe, trade, trading, real, global, trans, city, uni-, fi-, fe-, -pol. Ale úplně nejlepší bude (pokud to ducha srbí nepřekonatelně), když adresa jednatele vašeho eseročka nebo akciovky bude v ulici Tunelářů (Praha 5)... Z Everestu se dá vylézt taky už jenom do nebe!

Ejhle člověk! Za 468 960 minut začíná 21. století.

Knihy

Mechanický klavír

Téměř všechno už bylo řečeno. Je mnohem snadnější nalézt nový styl, originální tvar či obraz a nikdy neužitou metaforu než samu myšlenku či pocit, které by dosud nikdo nezapsal. A tak dnešní autor většinou opakuje; na jeho kvalitách záleží především to, jak. A kritik mu to pak může vytknout, zrovna tak jako si může myslet, že přece stejně čtenáře bude vždycky nejvíc zajímat především to, co sám cítí, do čeho může promítnout vlastní život a problém. Že „napsané a čtené pomáhá a těm jiným lidem, kteří svá trápení popsat neumějí a potřebují je prožít spolu s cizím textem“, jak si v závěru své knihy *Nejsí* připomíná sama autorka. Sám o sobě dostatečný důvod a oprávnění k tomu, aby takové knihy měly vycházet. Nebo bych měla větu ukončit spíše otázkou? Ne, přece jenom tečkou.

Je-li všechno napsané a vydané literaturou, mělo by se posuzovat podle umělecké kvality, vím, a přesto se mně záznamy *Evy Kantůrkové* (červenec 1998 - 15. 9. 1999) vzpěčují nějakému hodnocení. Posuzovat takovou míru lidské obnaženosti, jakou je zrovna deník, který je fiktivním hovorům k právě zemřelému manželovi. A fakt, že byl vydán (navíc bezprostředně po vzniku), může znamenat něco poněkud jiného, než je snadno se nabízející představa potřeby „zavedení“ autora vydat knihu, aniž by ji měl napsanou (v denících *Kantůrkové* průběžně zaznamenávána svoji snahu psát román a svoje selhávání v tom). Může to být třeba a především akt sebeočistění. („Ale současně cítím, jak tím, že cosi ze sebe vypíšu. /.../ zároveň to předávám napsanému, a tím to pro sebe ztrácím. /.../ Chápeš, co tím říkám? A jak se bojím, abych tě napsáním neztratila?“) Možná tak trochu vítěztví přirozeného nad utrpením i přes to, jak se tomu autorka v průběhu celého roku brání. („/.../ musím si dávat pozor na sebe, aby ses mi nevzdálil slabnutím bolesti. To bych pak uvízla v kalných tekutých píscích.“)

Deníkové záznamy *Evy Kantůrkové* jsou svědectvím lidské bezmocnosti tváří v tvář smrtelnosti - a dokumentem toho, jak se člověk, paralyzován i ve svých tvůrčích snahách, může zachraňovat prostým zapisováním svých vnitřních stavů; jak, uvržen do prázdnoty ve světě, ze kterého zmizí milovaný člověk, nemůže jinak než si zpřítomňovat zemřelého skrze takové zapisování. *Eva Kantůrková* píše svému muži, píše svojí představě o něm (cítí, že nemá ke komu jinému se obracet), rekonstruuje jeho obraz: samozřejmě skrze sebe a svoje trápení. Ta podoba za ním zůstává trochu skrytá, naštěstí není autorka natolik zpuštěná, aby ji chtěla pokládat za úplnou („Ta troufalá věta na začátku: napíšu si tě. Hned jsem ji opravila, ale neudělala jsem to? Ve střehu proti tomu mě udržuje i vědomí toho, že ty sám se rozprostíráš daleko šířeji, než jak tě text může postihnout, než jak tě já mohu postihnout už jen proto, že toho o tobě tolik nevím.“) - a aby vynechala svoje přiznávání, že psaní jejich záznamů je především psychoterapií, nutkáním a výlevou.

Kantůrková nevytváří a ani nemá v úmyslu vytvářet obraz doby a společnosti; z ní prosakuje do textů jen tolik, kolik bylo podstatné v určité čas pro její vnitřní život. Pohybuje se v zajetí týchž úporných, trýznivých myšlenek: smrt jako krávdla (v jednom záznamu snu se smrt *J. Kantůrka* promítne jako nevěra), snaha vyrovnat se se smrtelností (snaha bytostně ateistky), především s její stránkou fyzickou (trauma mrtvého těla, které nechce vidět, odmítání ztotožnit si tělo mrtvého s popelem v urně), deprese, pocit přeměny vnějšího života v řadu navyklo vykonávaných, lhostejných činností, připodobňovanou mnohokrát k robotu či mechanickému klavíru.

Co nemohu přehlédnout a nevzít si k zamyšlení, jsou autorčiny latentní pochyby o etičnosti „publikovaného života“: „Jistěže vyrádám náš život, a teď to dostává ještě tu trpkou příchut, že už se tě nezeptám, zda a kam až mohu s vykrádáním pokročit, a že s tebou odešel i ostych o některých těch věcech psát.“, „(...) děti by mi to neodpustily, kdyby to četly (...)“, „Asi ale čím odkrytější se píše, tím víc si člověk za-

hrává“. Při vymezování hranic toho, k čemu je člověk opravdu oprávněn, sehrává roli leccos, individuální zkušenosti i povaha - takže nechtějí aplikovat svoje představy na cizí život, odvažují se tentokrát opravdu spíše otázníku než pádné tečky za pseudem.

Neopomenutelné jsou pro mě také kromě již zmíněných záznamů o románu, který se *Kantůrková* snaží psát a který není s to dokončit, její konfrontace vlastní tvorby s jinými: „Když *Milan Kundera* vytvoří postavu z gesta, zdánlivě vyhlíží jako bůh, vtiskl živoucí energii pouhému pohybu ruky. (...) *Kundera* pouze předstírá, že vtělil do postavy živoucí energii, a je to zřetelně hlavně na tom, jak téměř bezmyšlenkovitě postavu nechá sejít se světa. Motiv mu dohrál roli v příběhu, motiv může umřít. (...) Tato vyprázdňování, zakrývaná literárskostí, (...) *Milana Kundera* zajímá nesmrtelnost, ať stvářena dílem geníu nebo jejich příživníky, protože si neví rady se smrtelností.“ Pasáž se okamžitě připomíná nad autorčinou úvahou o jejím vlastním románu: „Jak asi nejlíp bych ji (Věru) zabila. Nějakou krutou náhodou, ty jsou nehorší. Svou nesmyslností. Mohla by se utopit na trajektu. Cestou do Anglie. Autonehoda už je banální. Nečasovi by zůstala děsivá představa těla, které miluje, zadržujícího slanou a špinavou vodu.“ Ale jistěže. *M. Kundera* si stvoří postavu ze zahlédnutého gesta, zatímco *E. Kantůrková* si Nečasovi a Věru stvoří podle vlastního života. (Ovšem nedá se říct, že smrtelnost je zrovna tím, s čím by si věděla rady.)

„Člověk si asi taky proto vytvořil umění, tedy cosi zástupného, aby byl s to přežít svá zoufalství a svoje ztráty,“ ví - a „opakuje“ - *Kantůrková*. Někdo vystaví svému zesnulému pomník žulový, ona, nemajíc hrbitovy v lásce, se pokusila o pomník literární. Neméně důležité je vědomí toho, proč: „Krotím se tím psáním, vyslovuji jím své vlastní meze, meze žalu a zoufalství.“

VĚRA ROSÍ

Román kapitalistického realismu?

Jakoby z jiného literárního světa působí grafické zpracování obálky románu *Karla Franczyka Podobnost čistě náhodná*, který vydalo nakladatelství Alpress. Pestré barvy, obvyklé i oblíbené spíše v žánru fantasy, blyštivý lesk a násilně vtípná reklamní noticka se slily v komplexní, snadno identifikovatelnou tvář komerčně zajímavých titulů, nabízejících plánovatelný transfer z reality. *Franczykova* hra se čtenářem, hra na hledání hlubokého myšlenkového poselství, které je v jediné větě kdesi v textu ukryto, by mohla být nápaditým postmoderním žertíkem, kdyby inkriminovaná idea, moudro knihy, zůstala v kontextu vstupní, komerčně reklamní atmosféry, a kdyby se tak ironický smysl žertíku stal srozumitelný (a vtípný).

Prodej vrtného stroje, prostředí moderního velkopřemyslu, konflikty a zájmové střety dvou obchodních společností, které se utkávají v nezdravé zdravé kapitalistické soutěži, nic z toho se nezdá být atraktivním tématem současného románu, ve vědomí se spíše analogicky zjevují realistické příběhy z pracovního provozu, zde oděné do moderního kapitalistického hávu. Osobní, intimní příběh čtyř přátel jako by formou i obsahem přesně zapadal do autorem zvoleného realistického nazírání, zjevná typovost vedlejších postav a jejich banálně průhledné charakterové změny pak pouze podtrhují božácně dodržovanou stylovou doktrínu. *Dušan Grygárek* přilétá se svou ženou do Austrálie, aby zde jako obchodní zástupce české firmy bojoval o milionovou zakázku na vrtání větrací jámy. Úsilí mladého nadějněho manažera je ohrožováno a vposledku zmařeno domácím obchodním soupeřem, který i přes nepřízeň osudu a tragické překážky dokáže pravou kapitalistickou lstí dosáhnout vytčeného cíle, získat „body“ navíc a ještě nabídnout sprášenou ruku *Grygárkovi*, pro nějž se tak otevírá nová, zajímavá profesní perspektiva. Druhou, osobnější linku příběhu vyhrcojuje dávný *Grygárkův* přítel *Miči*, který, ač sám šťastně ženat, naváže intimní vztah s *Dušanovou* manželkou a dodá tím naraci potřebnou vášeň i napětí. V závěru se však příběhové

kruhy jednotlivých postav podle železné, stereotypně působící šablony uzavírají, výhledy do budoucna se jasní a i to, co se zdálo být porážkou či neúspěchem, mění se v naději a očekávání.

Suverénní znalost cizího prostředí, v němž se *Franczyk* obratně orientuje, garantuje stabilitu příběhového schématu, v nezvyklých rekvizitách a exotickém prostoru se neztrácí ani vyprávěcí subjekt, ani proud vyprávění. Krátké, stručné kapitolky logicky zvyšují dynamiku příběhu, četné dialogy mu dodávají živost i bezprostřednost a *Franczykovi* rovněž nelze upřít vtípné, většinou ironicky kritické postřehy na adresu moderní doby a společnosti. Svět a lidé v něm jsou nazíráni jako účastníci „divadelní frášky s prvky hororu“, absurdní motivy i situace často srozumitelně čtenáře oslovují, ale zároveň vyvolávají celou sérii kritických otázek po autentičnosti a originalitě. Klasická, nepřilíší náročná narativní linie znejistí vědomí, zda užitá struktura textu je vsuktku autorovým technickým záměrem anebo zda spíše nevypovídá cosi o neschopnosti vytvořit text kontinuální, který by neztratil nic ze své dynamické dramatickosti. Vychází snad *Franczyk* vstříc čtenáři uvyklému primárně zábavné literatuře, u níž se nekladou náročné požadavky na zainteresovanou soustředěnost na jedné straně a na racionálně kritickou pozornost na straně druhé? Milostné zápletky, důležitý motiv románu, zdají se přesprávně vyspekulované, legrace i humor sklouzává mnohde k lacinosti a jednoduchosti a jistá vykonstruovanost se objevuje i v gradaci, takřka detektivním rozuzlení celého příběhu. Prostý, nijak překvapivý slovník často jen umocňuje a zvýrazňuje umělé stavbu dialogů, informace s funkcí posunout vyprávění k vytčenému cíli jako by přímo vyskakovaly z textu a své okolí tak zároveň nelitostně odhalovaly a zanechávaly v podobě prázdné slovní vaty. Nevydařeně významy i frekventované televizní prostředky, které zůstávají součástí románu jen jako nutný ozvuk moderní doby (jejího prostého ozrcadení do literatury), bohužel bez hlubšího významového kontextu. Aspekty novátorství nemají zastávat klíčovou úlohu v kritické analýze a soudu, leč u *Franczyka* skutečně pociťuji výraznou absenci jakékoli odvahy k experimentu, ať už narativnímu, stylistickému nebo jazykovému.

Franczyk se nebogi rozehrá, tu s větším, tu s menším úspěchem, celou plejádu postav, životních osudů i lidských typů, jejichž románové příběhy jsou důsledné a pozoruhodně ukončeny, ale jejichž vstupní charakterová malba by přímou, jednosměrnou a jednovrstevnou povahou mohla román snížit k žánru pokleslým. Osvědčené kulisy prostředí (exotika) a výhodné, žádané atributy postav („pohledný pětatřicetiletý muž. Vysoký, urostlý a elegantní. A k tomu slaboučký, ustrašený a bezbranný jako dvoutýdenní štěně.“) jako by k podobnému žánrovému vymezení i odsouzení jen vybíjely. O *Franczykových* literárních rezervách a vnitřním, skutečně prožívaném životě stvořených postav však cosi vypovídá noční dialog *Mičiho* dětí, které jemně, dětsky naivně, a přece opravdově natukávají skryté napětí mezi dospělými, bezprostředně se tak dotýkají oné podobnosti čistě náhodné. Škoda že tyto dvě postavy byly s takovou silou rozehrány až (a pouze) v jediné, k závěru kvapící scéně.

„Nikde se neodhalí podstata člověka tak dokonale jako při sexu.“ Autorovo motto, základní kámen příběhových kliček i románové poselství: setkáváme se s neukojenou feministkou dusící se skrytými vášněmi, manželským troj- až čtyřúhelníkem, s úspěšným podnikatelem, který svou skoro-impotenci či sexuální slabost supljuje kongresovou turistikou... Vždy máme před očima obratně vykreslenou, to nelze *Franczykovi* upřít, komickou figurku, která svou modelovostí, způsobem literární realizace a zasazením do moderního prostoru znovu-vyvolává vstupní, lechce aluzivní a parodickou otázku. Téma se proměňuje, způsoby zůstávají.

ZDENĚK ŠTIPL

Místopis dávných časů

Roku 1981 vydalo nakladatelství Odeon pro svůj Klub čtenářů edičně vzorně připravený svazek *Růže z pražských trhů*, tři pro-

zy o třech obdobích pražských tržišť od dvacátých let devatenáctého století do první světové války. Někdejší Koňský trh byl centrem povídky *Karolíny Světlé* (*Černý Petříček*), staropražská idyla *Popelky Biliánové* *Paní Katynka* z Vaječného trhu lokalizovala příběh už názvem. Dějištěm třetího, tehdy poprvé z rukopisu vydávaného memoárového vyprávění *Boženy Obdržákové* byl *Uhelny* trh s přílehlými uličkami. Čtivý špalíček pražského folkloru, zařaditelný k pragensiím *Ignáta Herrmanna*, si tehdy objednalo 38 tisíc čtenářů. Zájem o kouzlo staré Prahy trvá. Po dvaceti letech se k historickému panoramatu pražských tržišť vrací nakladatelství *Vyšehrad* a nabídne tyto tři tituly znovu v samostatných knižních svazcích. Jako první přišly na řadu vzpomínky *Boženy Obdržákové Bylo...*

Skromný název uvádí skromné dílko bez náročných literárních ambicí a možná díky tomu milé, laskavé a sympatické. Přitažlivé nejen pro autorčiny vrstevníky a pamětníky - mezi které patřil *Jaroslav Seifert*, jehož úvod v prvním vydání nemohl figurovat. S jeho nyní publikovaným, jakoby posmrtným doporučujícím slovem se můžeme ztotožnit: potvrzuje z vlastní životní zkušenosti věrnost a věrohodnost autorčiny paměti a oceňuje s uspokojením i její vyprávěčskou svěžest, která si nezadá s profesionály a prozrazuje upřímně zaujetí a potěšení z evokace drobných dobrodružství i všedních událostí dávno uplynulého času.

Příběhy dětství zahradnickovy dcery z *Vokovic*, stráveného povětšinou v okolí *Uhelného* trhu, kde maminka měla svůj květinářský krámk, nejsou samy o sobě nijak dramatické. Jsou však prezentovány s velkým smyslem pro detail, pro vykreslení obyčejných reálií, denního hemžení dětí, živnostníků, řemeslníků, měšťanských zákaznic a zákazníků. Autorka je charakterizuje v typických situacích jejich typickým jazykem. Vzpomínkové pásmo, volně členěné do kapitol, nadepsaných citáty rozličných průpovědí a výpovědí lidu pražského, se tak stává především stále živou historickou výpovědí. Historie se neodehrává jen ve vládních palácích a proslulých lidových shromaždištích. Velké dějiny šly samozřejmě mimo dětské vnímání a mimo školní škamny a uliční zákoutí. Tím významnější je autentický pohled na všední existenci lidíček z rozvíjejícího se velkoměsta krátce před převratnou katastrofou. Dětské zkušenosti vyprávěčky jako by čerpaly mimo historický čas politického a sociálního dění: a přece to bezstarostné dětství ústí do první světové války. A doznává, téměř jakoby v řádu tragických novel, v závěrečném ohlednutí bříčce odděleném od vzpomínkové idylly, ve zprávě o popravě druhá dětských let na samém sklonku druhé světové války, kdy jako vlastenec a odbojář konečně v tragickém paradoxu „dozrál pro šibenicí“, jak mu prorokovaly domovnice při nevinných uličnictvích. To není sentimentální závěr pro efekt, je to bohužel jedna z běžných situací života autorčiny generace.

Pražské rynky mají své vlastní malé lokální dějiny, v nichž se tvořila a zrála jejich svérázná atmosféra, jejíž zbytky úplně a zcela nemohly vypudít všechny dosavadní přestavby a modernizace, restituace a restaurace. Svědecká hodnota prózy *B. Obdržákové* je v tomto směru nesporná a nenahraditelná. Je podtržena memoárovým charakterem, nebuduje fabuli. Ani *Tonánkova* cesta neduživého nadaného hochy k hrudské smrti není epickou románovou nití a je zřejmá až závěrečným autorčinným zpětným pohledem ex post, po uzavření paměti, v němž jako by mimochodem vyjevila prostoprávdou, kdy teprve se lidský život stává srozumitelným.

Mikrokresba prostředí není však pouhým dokumentem. Je půvabná, neotřelá, prostá, vytváří přehledný, a přece tajuplný místopis, viděný otevřeným dětským srdcem. Kdyby se jednalo o venkov, mluvili bychom asi o dobré regionální literatuře.

MOJMÍR TRÁVNÍČEK

L. A. - město nadějí i beznaděje

Choreograf, režisér a dramatik s dvacetiletou praxí amerického pedagoga *Antonín Hodek* vydal román o životě politických

emigrantů nazvaný **Gangsteři se nekoulují** (Knižní klub). Kolikátý už v řadě Travenu, Remarquého, Hostovských... Pokaždé příběh vnitřního osamění umělců mezi cizinci, v prostředí, jež jim umožňuje žít, uplatnit předchozí vzdělání, nápady, schopnosti, iniciativu, ale jen málokterému se poštěstí vydrápat se na vrchol a udržet se tam. Jedna z postav Hodkovy prózy - český malíř, to říká jasně: Američanům se jeho obrazy zdají málo americké, Francouzům zas americké moc. (s. 190)

Při fabulaci osudu devětačtyřicetiletého Yulecka vychází Hodek zřetelně z vlastních pocitů, i když nepsal autobiografii. Ostatně vedle této hlavní postavy je škála dalších typů z malé české komunity, scházející se nanejvýš při pohřbu některého z nich. Většinou středně úspěšní intelektuálové, když někdo měl možnost zatukat na správné dveře v pravý čas, je spíše výjimkou. Do staré vlasti však píšou šťastné dopisy o koupi nového domu, novém zaměstnání, objednávkách, zakázkách, nové manželce a nových dětech.

Presvědčivost Yuleckova života v Hodkově podání je v tom, o čem osmdesátiletým rodičům nepíše: že ho právě opustila o víc než dvacet let mladší milenka, byl odsouzen za řízení auta v opilosti a zabavením řidičáků jako by vyrazen ze společnosti „normálních“ lidí (veřejná městská doprava téměř neexistuje) a se svými kdysi nejbližšími, které stařečci z Prahy pravidelně pozdravují, se vůbec nestýká. Tedy že vede dvojí, ne-li trojí život: ve Městě andělů si nesmíš na nic stěžovat, a do Československa už teprve ne, svěřovat se se zklamáním můžeš nanejvýš kocourovi nebo sám sobě při pohledu do zrcadla nebo na červená čísla bankovního konta.

Příznávám, že publikovaná próza je první autorovou prací, již jsem měla možnost číst. Nemohu se však zbavit dojmu, že jí cosi jako první díl Yuleckových osudů předchází, a rovněž něco do děje logicky nezačleněného přesahuje (snad jako pozůstatek partií z původního textu?). Myslím třeba na odbočku Krysse Williama z počátku IV. části, která nemá snad jiný význam než ukázat násilí páchané losangeleskými podsvětými. Barvitá ilustrace prostředí ovšem jindy bývá cíleným záměrem epizod, na rozdíl od zmíněné předešlé spjatých úzce s Yuleckem. Bohužel jsou oslabovány zbytečnou mnohomluvností. Zvolnění tempa vyprávění je zaplacené ztrátou čtenářova zájmu. Jako příklad uvedu gardnerovský popis průběhu soudního procesu: od sestavení poroty, podrobných výpovědí svědků po lišácké otázky na zdánlivě malicherné detaily - např. má-li obviněný Yuleck falešný chrup. Slibně započaté, avšak nepropracované naopak zůstaly postavy Yuleckova obhájce a prokurátora.

Antonín Hodek si je vědom schopnosti literárně vyjádřit viděné jakoby pod drobnohledem. Nicméně kondenzovanost by prospěla emotivnímu účinku. Vždyt kvalitu díla určuje mj. též autorův smysl pro vyváženou kompozici. A právě ta je v tomto případě slabina.

„Literatura se má číst, a pokud možno v pohodlí. Hra, herec, herečka, hrát - akt, akce, jednání - nejsou to slova, která nejpevněji určují specifiku divadla? Jestliže tohle není na jevišti přítomno - nutně vstupuje nuda.“ (s. 250) Potud Hodek.

Divák, návštěvník představení prostě v půli odejde. Polemicky se zeptám: Jakým způsobem se prozáik přesvědčí, že současného čtenáře neznudil rozsáhlými statickými popisy, i když podávanými neotřelými výrazovými prostředky?

IRENA ZÍTKOVÁ

Bassovy humoristické povídky

Jméno **Eduarda Basse** je v povědomí současných čtenářů (a díky televizi i diváků) spjato především se slavnými romány *Cirkus Humberto* a *Klapzubova jedenáctka*. A přece novinář a kabaretiér Bass napsal i řadu pozoruhodných povídek.

Tyto povídky, psané původně do novin a časopisů od desátých do třicátých let, po delší době vycházejí znovu ve výběru s názvem **Malá skleněná gilotinka** (nakl. ARSCI, 1999). Texty vybral a edičně připravil Petr Lachmann (včetně několika tex-

tů od prvního vydání před osmdesáti lety nezveřejněných). Editor prostudoval původní knižní vydání, Bassův archiv i pozdější výběry z jeho tvorby, hledá však vlastní řešení. Nedrží se chronologie ani tematického členění a rytmus jeho uspořádání spočívá nejspíš v překvapování čtenáře rozmanitostí autorovy tvorby, v níž se střídají témata i styl vyprávění. Solidní ediční poznámky a vysvětlivky ukazují historii dosavadních vydání, přibližují Bassovu osobnost a usnadňují čtenbu širokému okruhu čtenářů, k němuž celá autorova tvorba směřovala.

Bassova povídková tvorba není rozsáhlá, přesto má v našem literárním vývoji své bytné místo. Bassův humoristický styl, stojící někde mezi Haškem a Poláčkem, vyrůstá z vynikajících pozorovatelských schopností a znalostí faktů z rozmanitých prostředí. Tvorba scének a textů pro kabaret a samotné vystupování v něm ovlivnily autorův vtip, smysl pro hutnost a přesný detail, dramaticklost a překvapivou pointu.

Bass má velký cit pro jazyk a dokáže využívat všech jeho vrstev od spisovně češtiny až po slang, obchodní či šoféřskou hantýrku. Podobně jako Poláček vtipně pracuje s jazykovým klíší a frázi.

Z družné, pohodové povahy se odvíjí typ Bassova humoru, který, ač někdy nepostrádá satirické ostří, je spíše laskavý, soucitný; najdeme tu však nejružnější polohy od klasického humoru situačního a jazykového až po velmi aktuálně působící humor absurdní a černý. Bass je velký pábitel, libuje si v nadsázce, aniž by potlačoval realitu. Nejlépe se mu daří právě v krátkých anekdotických příbězích, v nichž na malém prostoru pohotově vytváří atmosféru, postavu či figurku, umí navodit a udržet napětí a mistrně pointuje. Některé delší texty trochu tempo a dramaticklost ztrácí.

Bassovo vyprávěčství skutečně zvládá nerozmanitější témata; autor se pohybuje se samozřejmostí nejen v různých sociálních prostředích, ale i v různých zemích od Portugalska až po Rusko. Nejčetnější a nejvtipnější jsou však jeho humoresky z obchodnického života, který dobře poznal jako zástupce otcovy kartáčnícké firmy. S humorným nadhledem popisuje všelijaké obchodní triky, finesy i podvody, které jsou zpravidla korunovány náhlým zvratem v pointě. Povídka *Malá skleněná gilotinka*, již zvolil editor jako titul celého výběru, je z těch, které ukazují ještě jiné možnosti Bassova talentu: schopnost hlubokého vcítění a psychologické sondy i smysl pro absurdní tragikomickou povídku z revolučního Ruska Soukromé vlastnictví (je z těch pěti, jež osmdesát let nebyly vydávány) je pak drastickou parodií na brutální bolševický despotismus.

Tento výbor je dobrým připomenutím Bassovy tvorby, patřící k trvalým hodnotám českého literárního humoru.

EMIL LUKEŠ

Třetí Mikulášek

Nakladatelství a vydavatelství *Ivo Železný* vydalo v loňském roce další svazek souborného díla **Oldřicha Mikuláška Verše III**. Rovněž tento svazek připravili Jiří Kudrnáč a Zdeněk Drahoš. Obálka a grafická úprava této knihy je opět od Karla Káráse, a opět je stejně ohavná jako u Veršů I a Veršů II.

Třetí kniha Mikuláškových díla je sestavena z dosud knižně nevydaného cyklu *Notečky* (část z něho byla otištěna v Hostu do domu v roce 1961) a z básnických sbírek *Svlékání hadů* (poprvé 1963), *To královské, Šokovaná růže* (1969), *Agogh* (1989), ovšem jsou to verše z let 1969-71) a *Veliké černé ryby* a *douhý bílý chrt* (1981, jedná se o verše z let 1971-75). Do dalšího svazku tak přejde druhá Mikulášková sbírka vydaná v roce 1981 - *Žebro Adamovo*, obsahuje básně z let 1971-73 a starší inspirace (jak stojí v podtitulu), časově se tedy kryje s verší sbírky *Veliké černé ryby* a *douhý bílý chrt*.

Sekundární literatury o Mikuláškově je dnes mnoho; existují i bibliografické a interpretační knihy. Básnickovým dlouhohletým vykladačem je např. Jiří Opelík, který věnuje pozornost jeho tvorbě již pětačtyřicet let, od poloviny 50. let. V této mikuláškovské literatuře se píše mj. o dramaticklostí básnickových veršů, o zachycení plnohod-

notného života a o jeho prosazování autorem, o inspiraci lidovou písní, o pečlivé práci Oldřicha Mikuláška s tvarem básně, s její stavbou, o hlavních motivech jeho tvorby a podobně.

V přítomném souboru Verše III jsou básně napsané v průběhu asi patnácti let. Najdeme zde již známé motivy, s nimiž Mikulášek pracoval ve 40. a 50. letech, tedy motivy samoty, smutku, lásky, rozchodu, paměti, vína, silně je přítomna přírodní a zvířecí motivika, objevují se opět už známé barvy: zejména bílá, která v doplnění s černou vytváří rovněž onen dramatický základ básně, samozřejmě vedle dvojice život - smrt či láska - smrt.

Verše sbírek *Svlékání hadů*, *To královské*, *Šokovaná růže*, *Veliké černé ryby* a *douhý bílý chrt* a částečně též sbírky *Agogh* variují motivy, které Mikulášek využíval ve starších knihách; výrazně je to vidět při srovnání se sbírkou *Ortely a milosti* (poprvé 1958), ale i s tituly *Divoké kačeny* (poprvé 1955), *Krajem táhne prašivec* (1957) nebo *První obrázky* (první vydání 1959).

A tak je zde patrná určitá motivická stereotypnost, tematická vyčerpanost. Snad proto Mikulášek zkoušel jiné možnosti a odtud by mohly pramenit ony zaumné verše, editory v *Ediční poznámce* připomenuté; navíc upozorňují na studii Jiřího Opelíka *Zaumné verše* v poezii Oldřicha Mikuláška (v České literatuře 1990). Vedle originálních obrazů zachycujících milostný cit se zde objevují verše značně omšelé, nepřesvědčivé, nevěrohodné, směřující ke schématům a klíší. „Spanilý stvol zdvihl čišku, / plnou medu, / kůň zdvihl hlavu s nozdrami, / plný krve, / ježáb zdvihl korbu, / plnou šterku, / vítr zdvihl oblak, / plný uplývání, / kapelník zdvihl taktovku, / plnou hudby, / stožár zdvihl lampu, / plnou světla, / já jsem zdvihl srdce, / plné lásky - / a všechno se vrhalo chtivě - / včela na med, / dech na krev, / ruce na šterku, / slunce na oblak, / duše na hudbu, / můry na lampu - / jen mne vrhlo srdce, mé srdce / na tebe, / sladkou, / horkou, / tvrdou, / něžnou, / prudkou / a zářící, / aby mne vyzdvihl tvůj dech / až tam, / kde stále znovu vzlétám, / bušící hruď k tobě přikován.“ (báseň *Sedmý pohár*) Pak to vypadá, jako by se Mikulášek k těmto obrazům lásky nutil, zde například záplavou adjektiv a závěrečným obrazem, který má až hymnický rozměr. Jinde je to opět známý obraz ženského řadru jako hroznu, přirovnání řadru a opojného vína, na jiném místě evokace srdce zvonu a bití srdce lidského, od fráze vyústil dramatický, k tragédií směřující obraz ve sloce: „V tichosti myslím na tebe - / jak ústa tvá někdo líbá. / Když srdce mé se sevře mi - / zdali i tebe svírá?“ (báseň *Strašidla*) Často si vypomáhá přírodními motivy: „Ze dna mého srdce / kdosi volá, / že tam jako těžký kámen / leží - / marná láska. // A když přes ni / červená krev běží, / černá, černá jako černé bezy, / že květ bílý / kdysi dávno zahubili. // Šumte jazy!“ (báseň *Černý bez*) Opakuje se též paralelismus: lyrický subjekt a strom, z něhož padá listí (báseň *Když jdu sadem a Dospívání*). Zvláštní je použití stejného obrazu, jen významově obráceného - poprvé je jeho nositelkou po společně strávené noci opuštěná milenka (v básni I.), podruhé ukazuje atmosféru podzimu (v básni *Tesknota*): „Ale dnes se chvějí / jen ta holoubátka, / že je den tak dlouhý, / jak noc byla krátká.“ A více než o jedno desetiletí později napíše: „Už je podzim, pole dýmá. / A noci jsou o to delší, / oč jsou kratší naše dny.“

Na jiném místě Mikulášek vyjádřil obraz srdce lyrického subjektu mnohem působivěji: „Už se mi ozýváš, / stárnoucí pod žebry, / už vím, že mám tě, / ty strašné jezulátko, / jak mivalos mne ty. // Není to dobré, / vědět o tobě, / mé srdce! / Jako bys v kradmém spěchu sečítalo / každý můj udýchaný krok / po chodničích, které zarostly už / nevěrou trávou s vlasy jiných žen, / ne, nejsou dobrá / ta náhlá zastavení koně nad strží, / jako bys chtělo zachřezti čas, / kdy z komor tvých se lila do komůrek / rozboleštněná krev, / žilami usmýkaná, rozstřílená tepem / na drobné kapky, čirý kartouzek...“ (báseň *Šestý pohár*).

Podobně dokázal Mikulášek vytvořit další podstatně hlubší verše, jež zpodobují lásku prostě, a přitom velmi originálně: mohlo by se zdát paradoxní, že tato origina-

lita vyplývá především z inspirace moravským folklorem, případně z aluzí na něj. Patrně je to hlavně ze skvělého oddílu *Notečky*. „Už mě nemiluje, / už za jinou chodí, / už ten jeho koník / hledá mělčí brody. // Hloub se musí sklonit / k proudu jeho šíje. / Ale zhluboka se / nikdy nenapíje.“ (báseň I)

Zpodobení lásky ve spojení se smutkem a steskem (dokonce až k rozchodu) je působivější než zachycení lásky jako radosti a štěstí. Proto se i zde motivy smutku a hořkosti, včetně míjení a ztrát, objevují tak často. „Divoké husy letěly s křikem noci, / letěly ve vysoké tmě, / eskadra smutku.“ (báseň *Toužení*) „Tichouňka hrůza tepu na hrdle, / když někdy chce srdce odejít...“ (báseň *Cosi* je ve vzduchu). „Nad hladinu vyskakují rybky / na řetízku z vodních krůpějí. / A padají zas do záhadří / řeky, a mně je smutněji.“ (báseň *Rybky*) „Stále nás něco zanechává stesku.“ (báseň *Čas vína*) „Na každé viničné tyčce / vrána, / jak na strašném kůlu smrti.“ (báseň *Vzkříšení*)

Celý oddíl *Rybky* ve sbírce *Svlékání hadů* tak dokládá Mikuláškovu nejsilnější stránku: láska jako bolest, cit přeplněný hořkostí a steskem, jen někdy vedoucí k zjitření, k trýpné vodě (i slovo trýpt se v těchto verších opakuje). Přeplněnost citu je charakterizována výjimečně intenzitou milostného aktu v podobě spojených (či propojených) těl, občas doprovázeného až ztrátou řeči, respektive ztrátou schopnosti najít slova. „Ale já se dovolávám ústy / svého jablka / v tvém nabíhající řadru - / ale já se dovolávám hrdlem / svého nenalezeného slova / v křiku tvých vzepřených nohou - / ale já se dovolávám celý / svého rozpuštění / v tvém horkém vnitřku, / svého hlasu v tvém stenu, / kterým se dovoláváš nebes, / jak ona zas nás, / sama v své tmě / a rozptýlená v svém trýpytu.“ (báseň *Metafora třetí*) Jinde je toto vyjádření obraznější a má i duchovní význam. „Ten pocit neustálý / odcházející krve, / jak do sebe jsme se vřízli.“

Patrně nejvíce metafyzická, ztrát a uplývání je přítomno ve sbírce *Agogh*, včetně obrazů krys, nerozodívání se, lidských niter jako temných doupat, nedoufání v nic, slavnosti nicoty, opuštěnosti, plynutí času - vrcholící v trůnní řeči *Agogha krále*, litości krále a smutku, tedy v básni *Metafora sedmá*. V tom okamžiku stojí před námi výrazný básník Oldřich Mikulášek: zobrazující hloubku a dramatický rozměr lásky a tedy i života.

MICHAL BAUER

Antimedvídek

Hupity hup. Dupity dup. Hupity dupity cupity cup.

Kdybych byl ošklivý, zlý recenzent, napsal bych, že v těch osmi slovech je víc poezie než v celé nové sbírce **Zarakvití** od **Miroslava Salavy**. Jelikož ale zase tak ošklivý a zlý recenzent nejsem, nenapišu to. Napíšu jen, že v *Zarakvití* (které vydalo nakladatelství *Petrov*) je poezie trošku méně, než jsem čekal.

Ne, ale nesluší se odstřelovat, a už vůbec ne takhle na začátku. *Zarakvití* je konečně Salavova teprve třetí samostatná sbírka a bylo by zbytečné za ni autora hned zarakvit. Zkusme ji radši v klidu popsat.

Jako první je nutné říct, že Salava se od dřívějších nezměnil. Píše stále totéž, a komu se líbilo Mě baroko nebo *Krev můry*, ten si pošmákně i na *Zarakvití*. Stejná, občas se rýmuující čtyř- a víceveršička, stejně krátké reflexivní prozaiické textíky, stejná data místo názvů. Nezi příliš divu, díla od sebe nedělí mnoho času a například texty *Krev můry* a *Zarakvití* byly psány ve stejném období. Také témata Salava nezměnil. Z obrazů „v čelístech kleští hlty masa visí“, „zase hroby, nese se nad nešťestím“ nebo „znásilňují cizí ženu a její muž mi přitom cpe násadu od lopaty do konečníku“ nám chytřejším dojde, že autor svůj život pořád ještě jako procházku růžovým hájem nevidí. Na každém řádku do nás cpe deprese, deprese, deprese. A když skončí s depresí, zkusí deprese.

Sestavit sbírku z příjemně ironického Úvodu a sto čtyř sebelistových textů bez názvů může být sice vzrušující pro autora, těžko ale pro čtenáře. Věřím Miroslavu Salavovi, že je mu občas při práci v *Klemen-*

tinu mizerně, a semtam mu i věřím, že nepíše jen proto, že chce něco napsat. To ale k tomu stát se básníkem nestačí. Vím, že Květy zla taky nejsou zrovna eskapádou humoru, jejich autor ale dokázal svůj splín přenést na čtenáře. Miroslav Salava ne.

I v hromádce čtyřveršových banalit, rádobyrásvých obrázků a beznadějí se ale někdy najde perla. Z textu, který se zdá být stejně nechtivý jako ostatní, se na nás občas usměje věta nebo verš, který jako by patřil do jiné (rozuměj skvělé) básně. Možná se pletu, ale zdá se mi, že proti předchozím sbírkám (vynecháme-li Vločku - úvodní báseň Mého baroka, která je prostě kouzelná) je těch okamžiků víc. A snad i znatelně víc. Kéž by to důkazem toho, že bych se mýlil, kdybych Miroslava Salavu jako básníka pro sebe pohřbil.

Hromádka čtyřveršových banalit a (bezpochyby hluboce prožitých) rádobyrásvých obrázků a beznadějí - tak rozhodněl bezmála čtyřleté tvůrčí snažení citlivého člověka nadutý recenzent. Ano, tak ho rozhodněl a stojí si za tím. Kdybyste mu ale naslovo nevěřili (a to by bylo dobře), měli byste si Zarakvití vyzkoušet sami. Odmrštěný kritik si dovolu jen jednu malou radu: Až se budete tou bezbřehou depresí prodírat, nadávkujte si po každých pěti básních jednu kapitolu Medvídku Pú. Na vyváženou.

ŠTEFAN ŠVEC

Holubova hlava: Úplně úzký úl

Také to, že básnická sbírka **Norberta Holuba Úplně úzké úly** (nakladatelství Petrov) přichází k recenzování až po půlroce své existence, svým způsobem napovídá o stavu, v němž se současná česká poezie nalézá. Jistě daleko sympatičtější a snad i přirozenější by bylo, kdyby recenze následovala vzápětí po křtu knihy, snad někoho zaujala a vyprovokovala k tomu, že by se jal (v těch nemnoha renomovaných knihkupectvích) po čtivu pátrat, do titulu nahlédl a v (optimálním) případě jej zakoupil. Příčin může být hned několik: básnických knih vychází i přes veškeré nářky a stesky (hlavně autorů) poměrně značné množství a periodika, tisknoucí recenze, lze spočítat na prstech. Nakladatelství nemá valného zájmu na reklamě, protože poezie je ekonomicky nezajímavá a veškerou „práci s knihou“ po vydání přesune jako břemeno na autora. Čemuž se mi - ve spojení s osobou Martina Pluháčka, nakladatele i básníka - přeje jenom nechce věřit. Recenzenti upřednostňují žijící klasiky nebo se tu promítají mimoliterární přátelské vazby. A tak stav, na nějž zehráám, je asi více pravidlem než výjimkou. Což je škoda, protože právě v případě produkce Petrova je zřejmé, že zde nevycházejí věci okrajové a autoři druhořadí, a obojí platí pro Holubovu sbírku naprosto jasně a bez diskuze.

Norbert Holub se sám přihlíží k okruhu Králova Pole, ne oficiálně definované, zato však významné a v dnešní době už nepominutelné skupině, krystalizující kolem básníka Víta Slívy. Slíva nepochybně využil i svých schopností pedagoga a matematika (latiník!) a vtiskl svou pečeť do počátků Petra Hrbáče či Roberta Fajkuse. Odstředivé tendence rodáctví jej vytrhávaly - zpět - k Opavě a Slezsku vůbec, a proto jsou spojnice jih-sever v dílech okruhu Králova Pole výrazně viditelné. Základními kameny, na nichž je stavěno, jsou pak poetiky Halasova a Holanova.

Také Holub nemá vzdělání humanitní, nýbrž je exaktní přírodopyspec, působící v oboru interní medicíny. A ještě přesněji - pracuje v Jihlavě jako nefrolog, zabývá se tedy funkcí orgánů v l u č o v a c í ch, což není tak nepodstatné pro způsob jeho psaní. Úplně úzké úly jsou (podle oficiálních údajů) autorovou třetí knihou - po Zrcadle pod jevištěm (1989) a Cizích sonetech (1996). Sám nevedl společnou knihu s Ludkem Navarou a Cizí sonety označil za soubor parafrází.

Již v členění knihy je znát autorova preciznost ve výstavbě a obliba řádu a symetrie: tři oddíly, označované pouze římskými číslicemi, mají každý stejný počet básní, totiž osmnáct. Jenom tři nenesou titul, dvě v oddílu I. a jedna v oddílu III., v oddílu II. je u básně na straně 40 užito místo verba-

ty loga usmívající se tvářičky (není na ně v USA copyright?!). Mnohé názvy vztahují následující děj místně: Chirurgie - muži, Prior, Přístav, Otava, Šimanov, Plzeň, Bohumín, Svinov, Kénig, Semilasso, Nadr. Kr. Pole, Pekařská a pevně ho tak ukotvují v jasné prožité realitu, a ne vyzpívané snění.

Devět básní je navíc s dedikací: bratřím Slívům, Liboru Slívovi, (jakési) Barboře, For Jane, tatinkovi a mamince (hned vedle sebe), Ivanu Jirousovi (Jihlava, 10. ledna 1999), Janu Zábranovi a Nicanoru Parroví, Petru Odillovi Stradickému ze Strdic. Dedikace se poslední dobou v knihách obecně rozhojují a soudím, že jejich smyslem není až tak zcela učinit báseň poetou, jako text ještě více zpřesnit, zkonkretizovat a svázat jej s masem a kostmi a že rozhodně nejde o devalvací abstraktního a obecně platného na báseň příležitostnou. Ta jména napovídají Holubovy zamilovance a oblíbenice, ostatně v samotných básních jsou přítomni ještě další: Puškin, Janáček, Pamela Anderson, Camus, Heym.

Zvláštní pozornost si zasluží Holubův slovník, troufám si totiž tvrdit, že je vyhraněnější a specifičtější než u básníků jiných, ti pracují s obecnější a běžnější češtinou. Zcela určitě se na jeho formování do značné míry podílí Holubova profese a jazyk, jímž hovoří s kolegy a kterým myslí, totiž jazyk odborný, jenž je Norbertu Holubovi i v básních ne pouhou formální ozdobou. Jde o pregnanční vyjádření stavů, procesů, pochodů, dějů (močit, vyměšený sliz, uslintaný šlem, oduševnělá bulba, faeces...). Navíc mnohá slova vzbuzují (i svým zasazením do kontextu) takovou trochu husí kůži, pocit čehosi ne příliš košer. Sdílení jakéhosi provinilého zdisgustování, ba zhnusení a tak trochu stydlivé spoluviny (prezervativ, menses, králik stažený z kůže, / visící na zrezlé trubce). Napadá mne: Holubovi je poezie skalpelem, který čtenáři podává, aby se sám pitval...

Až umanutost po kontinuálním průběhu téhož skrze celou báseň autora nutí do modifikovaného opakování své jasné představy o tom, že výsledný vjem by měl čtenář f y z i c k y pročitit pomocí všech smyslů. V Helixu se hlemýžďí stopa skutečně táhne od prvního slova až do samotného závěru. V Helixu je ovšem ještě navíc zdvojené, ba i trojené řetězení: výsměšně vyměšeným, vyzývavě nezávazná vize. Jak nádherná jsou v Helixu písmena L!

Zcela samozřejmě je pro architekta, že všechny básně jsou psány v přísné a sevěrné formě sonetu, nikoliv však písňovitě lehkého a jásajícího, nýbrž (přes všechny rafinovanosti, jichž je Norbert Holub schopen) přísného, těžkého a čímsi asketického. Asketického třeba v rýmu: užití slov naprosto jiných, ale v podstatě stejných: němý - nemýt, já mu - jámu, stali - stály, světla - slétlá nebo dokonce (v básni Citová výchova): rukou - ukout - kout - tlukot. To je - myslím - dost virtuózní, a přitom na hony vzdáleno samouchybné exhibici.

Zbývá vlastně ještě dořici, o čem Norbert Holub píše aneb téma.

Ono zde ani tolik nejde o Holubovy vzpomínky na rok, kdy jako „špagát“ sloužil u tankistů v Týně nad Vltavou, potažmo ve Vimperku (Týnské tanky, Vimperským veverkám, VÚ 5861), a asi mu to dalo psychicky zabrat, vrací-li se i po letech v básni k době, kdy se „z chlapce stával mužem“. Ba ani o Brno s nočními pitkami v listopádkách, o pivo, rum. Úplně úzký úl je totiž hlava Norberta Holuba, v níž to bzučí jediným velikým pilným včelstvem nápadů až obsedantních. Že se až téměř vejít nemohou, proto ten úl je úplně úzký.

A že je to hezký a zajímavý „úpicí“ název pro sbírku: Úplně úzké úly? Tak rafinovaných titulů v české poezii není k nalezení příliš.

JÍŘÍ STANĚK

Čajiček s kostkovaným cukrem

Aniž byste na mě naléhali, tak to řeknu rovnou: Beatles mě zase až tak moc (coby bigbítáci) nikdy nebrali, možná ještě tak období kolem Magical Mystery Tour. Spíše jsem ty šťapaté chlapce bral jako osobnosti, totěmy, bůžky mé infantililty. A hlavně Lennona (možná záměna s Leninem zase

není tak od věci). Viděl jsem totiž (nějakým podfukem) „sur-reálný“ film Help!; to bylo v té době, kdy jsme nosili závodničky na kapse červených trenek, regulérní setkání šicího stroje s deštníkem. A pak ještě, což bylo daleko důležitější, mezi námi kolovala přeložená Lennonova povídka (kvůli vlastní zprávě-recenzi jsem volal kamarádům, jestli neví, kde se vzala; možná v Pionýrských novinách nebo třeba v Sedmičce), kde poslední věta zněla nějak takto: „Stejně jsme tě, Fáfo, nikdy neměli rádi!“ (V předcházející Lennonově knize, Pisání, která vyšla u stejného nakladatele, je tato povídka přeložena úplně jinak; netvrdím, že špatně, ale „Fáfa“ to není.) Věta se stala jedním z našich zaklínadel - ta fungují ve všech partách adolescentů jako možný způsob konverze rozličných sociálně kulturních kódů.

Pořídil jsem si tedy knihu **Španěl na vesnici** (A Spaniard In The Works, 1965; Argo 1999), možná z nostalgie, a jsem z toho celý „fall into a deep state of embarrassment“ - přelož doslova! V anotaci, která vyprovázela tuto knihu na její pouť po krámech a policích, napsal nějaký kmotříček-sudiček: „Absurdní krátké texty s básničkami jsou postaveny především na vynalézávě hře s jazykem (slovním významem a legračními novotvory) a popírání obvyklých forem, dějů a spádů příběhů, což však není v britské literární tradici nijak cizí.“ Začnu tedy odzadu: čtete-li tohoto Lennona, vybaví se vám L. Carroll s Alenkou z říše divů (ne však překlad od Skoumalů) nebo E. Leara nonsensová pětiverší, ovane vás ovzduší Kopce, kde žil hobit Bilbo Pytlík J. R. R. Tolkiena, já MORU Brautiganovy „ságy o melounovém cukru“, uslyšíte vzdálené řvaní tygra Thomase Tracyho od W. Saroyana... A především vás ihned napadnou tři srovnání: a) fragment Joyceovy Anny Livie Plurabelly (ono „...Pečoruj! Pečoruj! Pověz mi ještě něco. Řekni mi to do poslední šárky. Chci to vědět do posledního punkvíku...“), b) pan H*y*m*a*n K*a*p*I*a*n Leo Rostena (viz „...V této čidě sou některý jedinci a jedinky, kerý vykouzili z hlavy slova amerického ústavu. A co tento ústav zaručuje? Cha? Co je v něm zaploutvený?...“), c) (bohužel) místní estrádní umělci, kteří založili svoje pochopení světa na „přeřecích“, na zvatlavém destruování jazyka - v únosném způsobu třeba V. Burian, v méně únosném Hlustusihák a v neúnosném L. Sobota, i když i on je hoden našeho zájmu (viz Živel 15 - „Je zrcadlem /L. S. - pozn. J. Š./ nás samých.“). A znáte ty směšné historky o cizincích, kteří se spontaneitou zasukovávali český jazyk: vlněná délka a kostkovaný cukr, juch! Jenže nač je Lennonovo: „Ježš El Pifko byl cizozemec a byl si toho dobře vědmo. Opustil svou chudinskou čtvrtinu v Barcelně již před dobrými třiceti lepty, když si předtím zajistil na skotském venkově příhodné místo vosky...“ A tak srandově až dokonce. Před dvaceti lety bych možná v noci vůbec nespal a s Lennonom pod polštářem bych se vychechtával do tmy tehdejší Tmě. A ráno bych za gymnáziem spiklenecky při přestávkovém „pikáru“ s ostatními odžinovací věděl, že vím. Teď se však marně přemlouvám, abych uvěřil tomu, že to budu ještě někdy číst. Nebudu. A neskromně si přiznám, že kdybych moc chtěl, tak si to nějak podobně mohl napsat sám. Jenže už je málo času: škoda času, který padne vedle! Takový text k ničemu nesměřuje, nemá co zamlčovat, nemá co objevovat, není ničeho součástí, nikde nechybí, nevyvolává pochybnosti ani libost. Ani nenasere.

To vůbec není výtka sloužitnému nakladatelství, které přináší vše, o co jsme byli ochuzeni Tmou. Překladatel Jiří Popel odvedl skvělou práci, při které vlastně vytvořil jinou (a přitom) stejnou knihu. Kdybych chtěl Argu něco vytykat, tak spíše formální nedostatky: v „tiráži“ by alespoň mohl být uveden název originálu, autor kreseb, vydání atd., i když se to vše můžeme dozvědět v „žertovném přílepku“ ke knize, kde jest humorné, lle lennonovského vzoru, sepsána jakási poznámka nakladatele. Je to taková kyselá přča, ze které mi při čtení „ščóří pyskama“. To vůbec není výtka sloužitnému nakladatelství, to jenom já jsem už nějak podivuhodně dospělý. (Ale to nikoho nemolouvá.)

JAKUB ŠOFAR

Mrtvá krev a kůže války

Jméno nositele Nobelovy ceny za literaturu z roku 1994 **Kenzabura Ōeho** není českému čtenáři neznámé. Přesto ještě dřív, než vezmete do ruky výbor z jeho povídek nazvaný **Chov**, vás může napadnout gregerie Ramóna Gómeze de la Serna: „Na Japoncích v brýlích je cosi žabího.“ Není tomu tak, i když je Ōe na jedno oko téměř slepý a brýle nosí. Pokud by ale svým výrokem myslil Gómez de la Serna jinakost, u Ōeho by se trefil. Z jeho povídek vystupuje něco zvláště nepostižitelného v evropsko-americké literatuře, i když Ōe studoval angličtinu a francouzštinu a diplomovou práci psal na téma J. P. Sartre. To znamená, že se poučil, ale vklad přetvořil podle tradice Nipponu. Ono nepostižitelné je hlavně hmatatelnost, doslova nechutná mazlavost výkalů, střev a zátu. Máloco je napsané tak přesvědčivě a zároveň výstižně jako novela a povídky pana Ōeho. Novelou mám na mysli Rvát výhonky a střílet mláďata z roku 1958, která tvoří součást Chovu. Další tři povídky jsou z let 1957-1958 a poslední, s názvem Když jsem byl opravdu mladý, vznikla v roce 1992. Svým částečně vzpomínkovým obsahem ale zapadá do poloviny padesátých let. Chov tvoří podstatnou část tvorby mladého Kenzabura Ōeho, autora, který se stejně jako jeho generace vrací k létům druhé světové války. I když je ročník 1935 a válečné události ho nezasáhly na bojišti, jako dítě byl docela určitě ovlivněn.

Tématu války se přímo věnuje jen titulní povídka a zmíněná novela. Ve zbylých dvou z padesátých let - Lidské ovce a Pýcha mrtvých - se válečné události protlačují ke čtenáři mimoděšk a tvoří páteř skrytou dovedně pod masem příběhu a kůži slov. V Lidských ovcích je to díky přítomnosti cizích vojáků po prohrě Japonska, kteří donutí násilím vypravěče a několik dalších lidí svléknout se v autobusu. Když pak jeden aktivní spolujezdec - učitel chce, aby vypravěč podal oznámení na nevhodné a ponižující chování vojáků, je odmítnut. Ōe končí povídku absurdně - učitel pronásleduje vypravěče jako svědomí, jehož se nezabývá. Příklonem k takovému řešení Ōe připomíná trochu fantaskní povídky Kóba Abeho. Absurdita a marnost je obsažena i v Pýše mrtvých, která byla jeho oficiálním debutem v roce 1957. (Neoficiálním byla povídka Podivné zaměstnání v novinách Tokijské univerzity v témže roce.) Vypravěč pomáhá jako brigádník stěhovat mrtvoly v pitevň do nového roztoku. Spolu s ním je tam i těhotná studentka, která náhodou uklouzne a zřejmě potratí. Vypravěč se vzápětí dozví, že celá jejich práce byla špatně domluvená a že mrtvoly se měly odvézt do krematoria ke spalení. Vše marné a vše zbytečné.

Povídky z války jsou v podobném duchu a snad díky stavu, v němž se jejich hrdinové nalézají, je jejich jazyk mnohem expresivnější. V povídce Chov, za kterou dostal Ōe v roce 1958 Akutagawovu cenu, se do vesničky v horách katapultuje černošský letec, kterého místní vesničané drží ve sklepě, aby se postupem času stal nečím jako domácím zvířetem, o něž se starají děti. Navíc je tato povídka nahlížena z pohledu dítěte a stejně jako všechny ostatní Ōeho povídky je vyprávěna v první osobě. O hnuš človenství nechť svědčí krátká ukázka: „Opoledne jsme s Micukučím převázali sud silným provazem a opatrně vynášeli nahoru po schodech k obecní žumpě hustou tekutinu, šplouchající a silně zapáchající, v níž byly černochovy výkaly a moč. Micukuči se věnoval té práci s nesmírným zápalem, zvláště u žumpy vyškralboval sud klackem a přitom vysvětloval, jaké měl černochova zažívání, zda měl průjem, a že příčinou byla kukuříčná zrnka v kaši.“ (s. 33) Na ukázce je patrné, že nejde o žádnou selanku, ale že je to vyprávění přirozeně živé, přestože smrdí. Expresivita jen umocňuje naprostou debilitu válečného stavu, který Ōe popisuje, aby odkryl vše až na holou dřev.

Vrcholem celého souboru je ovšem novela Rvát výhonky a střílet mláďata, která v deseti kapitolách ukazuje svět ve vesnici, kde neznámá choroba donutila vesničany evakuovat svá obydlí. Obyvateli vsi se tak na čas stanou jen chlapi z polepšovny, kte-

ří sem byli posláni při válečných přesunech. Ve světě dětí najednou není místo pro vlastní spory, když kolem je válka a epidemie. Hlavní hrdina prožije jak první milostné vzplanutí, tak i jeho náhlé ukončení (smrtí vesnické dívky, napadenou nemocí). Zároveň je postaven před smrt mladšího bratra a nakonec je vyhnan z vesnice, protože jako jediný odmítne zatajit před možnou komisí nezákonných vesničanů o životy chovanců poľepšovny. Œe se opĕt - nikoliv neúčelne - doslova zabýva smrtí a rozkladem. Když chlapi zakopávají na louce mrtvol y zvířat, napadených chorobou, jde o tanec smrti, při kterém se „mrtvá krev a kůže mění v tlustý sliz, který se rozlézá po uschlé trávě a špinavé zemi“ (s. 79) V sugestivnosti není, kam dál jít, ve sdělení rovněž.

Kenzaburó Œe, přeložený Ivanem Krouským a vydaný nakladatelstvem H + H, zůstává z laureátů Nobelovy ceny živým důkazem, že se stockholmská jury občas trefí i do čtenářského zájmu a odhlédne od politiky. Jako antimilitarista je Œe mistrem díky svému psychologismu, expresivitě jazyka, ale zároveň je přesvědčivý komorním laděním lidských bestialit.

MICHAL JAREŠ

Postmoderní guru a Královna zavržených aneb Nakládačka kultovnímu románu

Výraz „kultovní“ se objevuje poprvé v době, kdy minimálně celá jedna generace sdílela řadu společných hodnot včetně oblíbených filmů a knih. Ve sfěře literatury byla za kultovní od té doby označena řada nastrosto různorodých děl, která většinou vzájemně spojuje pouze obdiv větší či menší skupiny čtenářů. Andrew Calcutt a Richard Shepard se v knize *Cult Fiction - Průvodce po kultovním románu*, jejíž český překlad vydal na podzim minulého roku Volvox Globator, pokusili vytvořit, jak sami tvrdí, „stručný a zábavný úvod do díla autorů, o kterých jste se jen letmo dozvěděli a vždy jste o nich chtěli vědět více“. Výsledek je možná zábavný, ale poněkud jinak, než si zřejmě autoři představovali.

V úvodní stati „Co to vlastně je kultovní román?“ se oba američtí publicisté shodují v tom, že jde o pojem jen obtížně definovatelný. Přesto zde charakterizují tuto kategorii jako „literaturu od okrajů k extrémům“, která se nějakým způsobem odlišuje od „hlavního proudu“ a nabízí jiný, alternativní pohled na realitu. Zahnuje v sobě počátky moderny, narušující dosavadní literární kánon, všelijaké formální experimenty, komerční brak i představitel extrémitních (a extremistických) ideových proudů. Autoři vypočítávají různé subkultury, jejichž prostředí „kultovní literatura“ s oblibou využívá, jako jsou homosexuálové a lesbičky, narkomani, hippies, punkeři, členové zločineckých gangů, okultisté a mnoho dalších.

„Kultovní román“ by ovšem těžko mohl být kultovním, kdyby neměl potřebné publikum, které, ač často vnějškově značně nesourodé, dodává dílu gloriolu společně sdílené, takřka náboženské úcty. Čtenář si dopřává zážitek určité společenské deviace, aniž by musel opustit svou pohodlnou konvenční existenci, což je ostatně typické především pro tzv. paraliterární tvorbu, a zároveň se nechává vzrušovat zkušeností odcizení, která je častým tématem takovýchto děl.

Zajímavá je poznámka autorů o přítomnosti informací o některých spisovatelích na internetu, která je jakýmsi prověřením jejich kultovního statusu a zároveň, zejména u starších literátů, často redefinuje dosavadní pojetí jejich života a díla (Calcutt a Shepard tento posun dokumentují na příkladu S. T. Coleridge, Lewise Carrolla a dalších). Za zmínku také stojí koncepce „kultovního románu“ jakožto takřka výhradně mužské záležitosti, protože „ženy nemají na takové nesmysly čas“, což ovšem jistě neplatí do důsledků. Žádným překvapením naopak není zjištění, že „kultovní literatura“ využívá reklama a pop-průmysl vůbec jako prostředek ke zvýšení prodeje všech možných výrobků (není ostatně „kultovní román“ již také produktem reklamní

mašinerie?). Autoři slovníku sami v závěru konstatojí, že nastává doba, kdy se sociální anomálie, zobrazená v těchto dílech, dostává do centra obecné pozornosti a stává se pouze jedním z marketingových nástrojů.

Pojetí „kultovní literatury“, jak je předkládají Calcutt a Shepard, je samozřejmě možné a má svoji logiku, i když jistě mohou existovat odlišné pohledy. Stejně tak nelze v podstatě mnoho namíchat proti výběru autorů (i když není jasné, podle jakých kritérií byl učiněn), sami editoři v úvodu přiznávají, že není a ani nemůže být zcela vyčerpávající. Prapodivné je však zpracování jednotlivých autorských hesel.

Již bombastické tituly, uváděné pod jmény autorů, působí poněkud komicky (což je ještě umocněno překladem), často příliš nevystihují autorovu osobnost a jsou zjevně vypočítány pouze na povrchní efekt. Jen pro ukázkou: autor *Drákyly Bram Stoker* je „muž, který odkryl víko hraběťovy rakve“ (předpokládám, že nejde o rakev Václava Hraběte), Scott Bradfield je „žánr ohýbající [sic!] satirik z Kalifornie“, Robert Musil zase „muž mnoha kvalit“, Richard Allen „o nic víc skinhead než Greta Garbo“ a tak dále. Charakteristiky jednotlivých spisovatelů a jejich díla tvoří mnohdy směs blábolů z novin a textů ze záložek knih (či spíše obálek paperbacků) s minimální informační hodnotou, která se navíc v tomto překladu pohybuje na samé hranici srozumitelnosti. Typická je také určitá interpretační bezradnost u autorů, stojících mimo anglo-americký kulturní okruh.

Rubrika „Nutno přečíst“, jejímž úkolem má být zřejmě upozornit na nejvýznamnější autorova díla, občas právě ty nejpodstatnější literární výkony opomíjí (v případě Apollinaira dokonce autoři nedoporučují k lectuře nic a konstatojí, že „většinu Apollinairových veršů nelze dnes téměř číst“). U rubriky „Další autoři“ není celkem jasné, podle jakých předpokladů jsou k sobě jednotlivá jména přirazena - co mají třeba po literární stránce společného Tennessee Williams a tvůrkyně hororů Poppy Z. Brite kromě toho, že oba pocházejí z amerického Jihu?

Kapitolou samou pro sebe je překlad Hany Veselé, který se hemží groteskními výrazy typu „sériový vrah“ (asi dle vzoru sériová výroba), *Damašskou bránu* v Jeruzalémě vydává za jakousi „bránu Damascusu“, D. M. Thomase nechává překládat verše Achmatova a Gustav Meyrink (mimochodem, zemřel v roce 1932, což autoři, resp. redaktorka knihy zřejmě nebyli schopni zjistit) podle něj provozívá prorocké vize při pohledu do Moldávie.

Autoři této příručky ji prý chtěli věnovat tomu typu čtenářů, který „normálně moc nečte“. Obávám se, že po konzumaci tohoto díla možná přestane číst úplně. Je to ostudné tím více, že nakladatelství Volvox Globator jinak vydává řadu zajímavých a poměrně kvalitně přeložených knih. Tohle je prostě krok stranou.

ANTONÍN K. K. KUDLÁČ

Dějiny světa v souvislostech

Knihní trh je v současnosti zaplněn monografiemi a studii o jednotlivých historických epochách, osobnostech a někdy i o vcelku velmi specializovaných detaillech. Čtenář se může dozvědět spoustu zajímavých faktů i marginálních z historické oblasti, často je však, zejména není-li odborník, ztracen ve spoustě faktů, mezi nimiž těžko hledá souvislosti. Poznání historie se tím stává roztržitým a ani při nejlépeš vůli neuchopitelným. Mnoho zájemců o historii proto často sahá po příručkách typu „Dějiny v datech“, aby si ujasnili chronologickou posloupnost určitých událostí nebo prostě zařadili osobnost do správného období. U nás takovou příručku zastupovaly *Dorazilovy Světové dějiny v kostce*, které před osmi lety vyšly v reedici, v současnosti jsou však již obtížně k dostání.

Další podobnou knihou nejen pro zájemce z oboru historie je nově vyšlá příručka brémského profesora *Imanuela Geisse Dějiny světa v souvislostech* (nakl. Ivo Železný). Je vhodná i pro studenty, kteří se učí na obsáhlé zkoušky a potřebují mít fakta srovnána nejen vertikálně v průřezu - např. jedné země - ale i horizontálně, v rámci ur-

čitého období. Autor vysvětluje vznik knihy potřebou vytvořit solidní faktografickou základnu, neboť bez ní se studium světových dějin omezuje na abstraktní teoretizování či na výklad pojmů typu „průmyslová revoluce“ nebo „imperialismus“. Jak je už v úvodu řečeno, kniha je shrnutím předchozí autorovy práce šestidílných *Dějín na dosah* (Geschichte griffbereit). Je tu chvályhodně uveden i částečný bibliografický odkaz - příručka rororo 6235-40, ale pro čtenáře neznalého německých poměrů by stálo za to vysvětlit, o co se jedná (příručky německého nakladatelství Rowohlt). Zároveň je třeba si uvědomit, že první vydání, jak je z předmluvy patrné, vyšlo v roce 1986, není to tedy kniha nejnovější. Český překlad PhDr. Dagmar Moravcové je z třetího vydání, které vyšlo v Německu r. 1992, a byl rozšířen o odstavec o konci komunismu. Budiž však řečeno, že datová tabulka českého vydání byla autorem doplněna až do r. 1999.

České vydání bylo podle titulu přehlednější ještě Dr. F. Boldtem a prof. Růženu Dostálovou. Přesto se objevují věci, které jsou minimálně sporné - jako názor o příklonění se Čechů k Němcům po pádu Velkomoravské říše (s.177) či tvrzení o transformaci radikálních husitů (táboritů) v jednotu bratrskou (s. 221). Německý originál je poznat i podle některých názvů bitev, které se v české historiografii uzuálně nazývají jinak, např. porážka Maďarů na Lechu (1995) je tu označena jako bitva u Augšpurku či bitva u Grünwaldu (1410) je tu pod názvem bitva u Tannenbergu. Není to nic špatného, ale hledá-li v knize laik, může ho to zbytečně mást. Za pozitivum překladu bych považoval používání původních názvů v mnohem větší míře, než je v našich příručkách obvyklé.

Kniha je rozdělena na tři velké části: dobu předdějinnou, dominanci starověkého Východu a nadvládu novověkého Západu. Tyto tři hlavní části jsou rozčleněny na celkem 112 oddílů, které pojímají chronologický sled dějin. Jednotlivé oddíly mají vždy souvislý soupis událostí naplněný daty a jmény, u většiny oddílů potom následuje datové shrnutí, které je maximálně stručné a fakta jsou spojována pomlčkami či dvojtečkami, což je někdy na škodu srozumitelnosti. Přesto, že se kniha jmenuje *Dějiny světa v souvislostech*, jsou v hlavní části knihy zdůrazňována fakta právě na úkor souvislosti, ale druhou, rozsahem (nikoli významem) menší část knihy tvoří oddíl Přílohy, kde jsou nejen klíčová data světových dějin a přehledy k dějinám jednotlivých států, ale i tabulky napomáhající orientaci v mnoha oblastech. Vládci a státníci důležitých států spolu se seznamem papežů je věc, která se objevuje v mnoha učebnicích historie. Ale co v historicky zaměřených příručkách často chybí, jsou pomůcky k pochopení kulturní historie - a tady bych ocenil přehledný vývoj indoevropských jazykových skupin, stejně jako vývoj abecedy. Souvislosti se projevují i v dalších tabulkách, jako je vývoj světových náboženství či mezinárodní politické kongresy. Srovnáním datové části knihy a přiložených tabulek čtenář získá solidní orientaci v základech světových dějin anebo, pokud se zabývá příbuzným oborem, si ozejmí množství faktů, se kterými se již jistě setkal.

Na závěr je připojena krátká bibliografie světové odborné literatury, seřazená podle jednotlivých kapitol knihy, jež je ovšem z prvního vydání, takže končí na počátku 80. let. Zásluhou J. Pinkase je připojena výběrová bibliografie českých prací k světovým dějinám s těžištěm v 80. a 90. letech, přinášející tedy soupis relativně nových základních prací ke světovým dějinám. Jmenovaný rejstřík samozřejmě nechybí, ale měl by být připojen i rejstřík věcný.

Dějiny světa v souvislostech jsou příručou, která je určena pro nejširší odbornou i ne zcela laickou veřejnost. Je mnohostranná a pomáhá orientaci nejen v historii Evropy či euroatlantické civilizace, ale jak je již na začátku řečeno: „(...) to, že chybí koření detailů, je cenou za stručnost celku“. Při pročitání těchto *Dějín* se nabízí otázka, zda by nestálo za to přeložit výchozí dílo, tedy původní šestisvazkové *Dějiny na dosah*, které by možná na trhu zaplnily mezeru po chybějícím přehledu světových dějin, postihujících historii světa nejen ve vybraných obdobích a územích.

ALBERT KUBIŠTA

Slovník slovenských spisovatelů

Nakladatelství Libri v Praze vydalo koncem minulého roku v české a slovenské mutácii *Slovník slovenských spisovatelů*. Je to prvá kniha tohoto druhu o slovenských spisovatelích, která vyšla po novembri 1989. Predchádzajúca z roku 1984 jednak neuvádzala autorov, ktorí boli v nemilosti - domácich či emigrantov, ale aj diela mnohých z uvedených autorov boli tendenčne interpretované.

Slovník obsahuje 607 hesiel, v ktorých sú najdôležitejšie informácie o spisovateľoch od začiatkov slovenskej literatury, ktorá je chápaná, ako to v takýchto prípadoch býva, podľa miestnej či etnickej príslušnosti autorov - domácí pôvod či pobyt na území Slovenska alebo podľa slovacikálnych textov. Rozpätie je od stredoveku až po súčasnosť. Ďalej je v slovníku 55 vecných hesiel, ktoré približujú najvýznamnejšie časopisy, literárne zoskupenia a inštitúcie. Okrem prozaikov, básnikov a dramatických autorov sú v slovníku výberovo zaradení aj literárni kritici, esejistá a literárni vedci. Výberovo sú zastúpení autori literatury pre deti a mládež a literatury faktu. Nechýbajú ani autori slovenských menšín v zahraničí. Je to vlastne prvý slovník, ktorý je oprostý od ideologických vplyvov pri voľbe mien, a zjednodušená sa dá povedať, že sú tam všetci.

Vedúci zostavovateľského kolektívu slovníku Valér Mikula v úvode upozornil, že obvykle býva rozsah jednotlivých hesiel adekvátny významu pojednávaného autora, ale v určitých prípadoch zostavovateľia túto zásadu porušili vedome v prípade menšej informácie o autoroch, ktorí boli predchádzajúcim režimom ostrakizovaní buď ako disident, emigranti či príslušnosťou k spisovateľskej menšine v zahraničí.

Slovník obsahuje úvodnú štúdiu, v ktorej je chronologický, vývinovo kontinuálny pohľad na slovenskú literatúru, ktorej autormi sú Marcela a Valér Mikulovi s Helenou Májekovou. Valér Mikula poznamenáva, že slovník nemôže nahradiť prácu typu dejín slovenskej literatury a aj úvodná stať si nekladie vyššie ambície ako naznačí hlavné dejinné kontúry a určujúcich autorov.

Slovník prináša informácie aj o spisovateľoch najmladšej generácie, ktoré sa nikde nedajú nájsť. Pričom Valér Mikula upozorňuje na problematiku, koho z mladších autorov uverejniť. Jeho slovami zostavovateľia zaradili tých autorov, o ktorých súdili, že by o nich mala byť informovaná aj širšia verejnosť. Konštatujú, že v tomto ohľade si nenárokuju nijaký kodifikačný post. Heslá obsahujú základné životopisné údaje, výber z diel a výber z literatury. V prípade, že boli preložené do češtiny, uvádza sa kurzívou napísaný aj názov v češtine a rok vydania. Slovník obsahuje register hesiel a výber z použitej literatury. Zo súčasných autorov by som tam ešte zaradil predstaviteľku ženskej literatury Máriu Bátorovú. Ďalej Kornela Földváryho, ktorý aj keď dnes pôsobí skôr ako umelecký kritik, poťažne dramaturg Milana Lasicu a Júliusa Satinského, publikoval pod rôznymi pseudonymami pred rokom 1968. Vzhľadom na jeho činnosť v redakcii niekdajšieho Kultúrneho života by v slovníku malo byť jeho meno.

Zo staršieho obdobia akceptujem názor autora príslušnej časti štúdie, že v období humanizmu a renesancie hranicu z premiernosti presiahli ambície a výkony iba niekoľkých z pomedzi desiatok autorov. Ale za zmienku by stáli aspoň tí autori, ktorých diela sa za posledných desať rokov zverejnili, a medzi nich patrí napríklad Valerián Mader. Drobne chyby, ktoré sú spôsobené preklepmi, azda ani nestoja za zmienku (Mosty-Most).

Na príprave slovníku sa podieľalo 36 slovakistov z vysokoškolských pracovísk Slovenska, Českej republiky a Juhooslávie, popri 16 študentoch slovakistických katedier z Bratislavy a Prešova. Kniha vznikla za finančnej podpory Ministerstva kultúry Českej republiky a Ministerstva kultúry Slovenskej republiky, aj keď kludne by stačilo, aby vyšla len v slovenčine. Tí, ktorí po nej siahnu, po slovensky určite rozumejú. Ale to už je o niečom inom... Slovník slovenských spisovateľov je dobrá a užitočná príručka, ktorú treba privítať a jej autorom úprimne zagratulovať.

VOJTECH ČELKO

SOUVISLOST SOUVISLOST

Pri adaptácii existujú dve možnosti prepisu textu z hľadiska tvorcu (autora):

1. Autor sám prepíše (adaptuje) svoje literárne dielo na iný druh umenia. P. Jaroš napr. sám prepisoval svoje texty na scenáre (pomohol aj režisér). Samotná adaptácia vo svojej realizačnej fáze je však zväčša kolektívna práca.

2. Pôvodný literárny text prepíše (adaptuje) iný autor. Ballekov román Pomocník prepísal Ondrej Šulaj na dramatický text, čiže uskutočnil dramaturgiu literárneho textu.

V období moderny a hlavne postmoderny sa adaptácia (adaptačné nadväzovanie) stala neodmysliteľným javom umeleckého procesu. Ak pojem adaptácie rozšírimo o adaptačné nadväzovanie, tak do tohto okruhu špecifických problémov môžeme zahrnúť aj nadväzovanie jedného literárneho textu na iný text, na text, ktorý vznikol skôr. Takto román Thomasa Manna Jozef a jeho bratia možno vysvetliť ako dielo vychádzajúce zo Starého zákona, kde sa tento príbeh nachádza. Joyceov román Ulysses tiež voľne nadväzuje na Homérovu Odysseu, ale vo svojej podstate ju pretvára, dáva samotnému dejmu úplne iný zmysel. V takýchto súvislostiach musíme pracovať s dvoma pojmami: pretext - posttext. Pretextom je východiskový text, prvovzor, no a posttextom je cieľový text, nadväzujúci na pretext. Prapôvodný text niekedy nazývame aj archiextom - archiextom pre príbeh o Salome je biblia. Z tohto hľadiska je Homérov epos pretextom pre Joyceov román Ulysses. Joyceov román je kontroverzným spracovaním pretextu, lebo jeho podstatu (vznesený obsah) obracia naruby, parodizuje ho, stavia sa k nemu ironicky. Vysoké hodnoty obsiahnuté v pretexte sa zásadne menia a nadobúdajú opačný význam. Svedčia o tom aj postavy: Bloom vo funkcii moderného Odyssea nie je vzneseným, ale obyčajným predstaviteľom írskych (dublínskej) spoločnosti, jeho manželka ako moderná Penelopa nie je prototypom vernosti ako slávna predchodkyňa z eposu, lebo má milenca a svojím zmýšľaním je úplným náprotivkom literárneho prototypu z pretextu. Joyceovo dielo (posttext) teda odkazuje, nadväzuje na dielo z antiky, no zároveň aj popiera tematické osobitosti, vlastnosti Homérovoho diela. Ulysses je negáciou estetických a umeleckých kvalít, hodnotových rovín východiskového textu. Ak by sme však neidentifikovali pretext ako základ, ako východisko pre zrod nového textu, sotva by sme pochopili parodizačný zámer autora so všetkými komponentmi a významovou náplňou.

Iba na okraj poznamenávame k Joyceovmu románu, že sa celý dej rozsiahleho diela odohráva v jeden deň, a to 16. júna 1904 v Dubline, odkiaľ autor pochádzal. Tento deň si Dublinčania na základe svetoznámeho románu zvolili za sviatok, ktorý každý rok oslavujú a volajú ho Bloomsday podľa hlavnej postavy. Je to dôkaz, ako prechádza v súčasnosti fikcia (dej a postavy vymysleného románu) do reality, a nie naopak!

Iný typ nadväznosti reprezentuje dielo Thomasa Manna Jozef a jeho bratia, v ktorej autor siaha na biblický príbeh z 1. knihy Mojžišovej zo Starého zákona. Jednotlivé postavy z biblie autor rozvíja, dáva im jasné (ľudské) kontúry, pričom si zachováva mytický charakter celého príbehu. Hlavná postava je predstaviteľom „duševného aristokratizmu“, ktorý je výplodom filozofických úvah F. Nietzscheho na počiatku vzniku literárnej moderny. Individuum proti mase, vyvolenec ako vydedenec, to je celkový „obraz“ charakteru Jozefa. Ako predstaviteľ výnimočnosti, obľúbenca provokuje, ba stáva sa nenávideným medzi svo-

jimi bratmi. Jeho výstrednosť a prevaha nad ostatnými vyvoláva nenávisť, preto ho chce zabiť, ale potom ho iba predajú do Egypta. Autor umeleckým „jazykom“ dokazuje, že zlo páchajú priemerní, slabí, podrobení a zbabelí ľudia; u nich je - ako tvrdí F. Nietzsche - ríša zla najobsiahlejšia. Najnižší človek bude vidieť ríšu zla všade - aj brat sa môže stať jeho nepriateľom, lebo ho prevyšuje, svojim duchom stojí nad ním. Jozef je reprezentantom „nadčloveka“ v zmysle filozofie F. Nietzscheho; je to filozofia modernizmu, moderného človeka. Človek je netvor a nadtvor, uvažuje Nietzsche. Jozef je nadtvor („nadčlovek“) oproti bratom, ktorí reprezentujú davový priemer. A keď uvažujú o zabíjaní brata alebo keď ho predávajú, stávajú sa netvormi.

EXISTENCIÁLNA A PALIMPSESTOVÁ PRÓZA

Tibor Žilka

Už tu badať zásadný rozdiel medzi literárnou modernou a postmodernou, lebo pokiaľ moderna bola založená na tvorivom princípe väzby posttextu na pretext, postmoderna si viac zakladá na dekonštrukcii pretextu posttextom. Pretext je východiskom, prvovzorom, slúžiacim ako podklad pre dekonštrukciu. J. Genette v súvislosti s pretextom používa termín hypotext, pričom posttext je ako výsledok transformácie v jeho ponímaní hypertextom (Bertens-Fokkema, 1997, s. 243-441).

Existenciálna próza iba predznamenať vznik postmoderny, vzniká v prechodnom období, t. j. v časoch neoavangardy, vtedy, keď sa už vyčerpala hrdinská tematika vojny. Aj vojna je zobrazená v existenciálnej próze (príkladom je tvorba Leopolda Laholu, či už poviedky z knihy Posledná vec alebo jeho drámy), ale už z hľadiska ľudskej tragédie jednotlivcov, z aspektu bytostnej zangažovanosti človeka v kritických situáciách. Typickým príkladom postmoderny je však predovšetkým palimpsestová próza.

Táto literatúra často pokladá za prvovzor pre svoju tvorbu Cervantesovho Dona Quijota a jeho prepis jedným zo zakladateľov postmoderny - Jorgom Luisom Borgesom. Borgesov prepis sa nachádza v krátkej próze Autor Quijota Pierre Menard. Pokiaľ literárna moderna iba ojedinele siahala po témach z minulosti, dnes sa už prejavuje oveľa väčší záujem o citácie, alúzie, vkomponované do textu vo forme palimpsestu. Palimpsest znamená toľko, že sa text zámerne tvorí na podklade iného textu či iných textov a že sa citácie či kvázicítácie vkladajú do nového diela bez zjavného odkazu na pretext. Celá tvorba sa presunula na vzťah TEXT (1) - TEXT (2). Súvisí to aj s tým, že umenie namiesto programovania neistej budúcnosti znovu utieka do minulosti, oveľa viac čerpá z literárnej tradície než z reality. Imitácia, napodobňovanie už vôbec nie sú hanlivým výrazom, dokonca citácia sa priam vyžaduje, je súčasťou literárnej (umeleckej) normy. Ale ak sa do nového kontextu vkladá už z iného textu známy segment, textová pasáž, význam sa mení, nastáva výrazný posun, preváža parodizačný zámer a dominantným (estetickým a štylistickým) prvkom sa stáva tzv. radikálna irónia.

Dnešné texty sú vskutku presiaknuté duchom humoru, akoby všetko sa v nichprehodnocovalo cez prizmu ironického nadhľadu. Aj preto je Cervantes východiskom, skutočným vzorom pre tvorbu; hlavne jeho postoj dáva veľa podnetov pre súčasných autorov postmoderny.

Všimnime si niektoré osobitosti Cervantesovho diela! V 6. kapitole kňaz a holič v knižnici Dona Quijota objavujú medzi knihami aj Cervantesovo (autorovo) dielo La Galatea. Ako už vieme, v predlože priateľ autora (Cervante-

sa) mu navrhuje „napodobniť knihy“, ktoré už boli napísané, a čím vernejšie ich napodobní, tým lepšia bude jeho kniha. Táto priateľova rada sa potom vykresluje ako skutočnosť v samom deji románu: v 9. kapitole sa autor stretáva s chlapcom z Toleda, ktorý predáva akési zošity a staré papiere istému obchodníkovi s hodvábom. Po preložení textu sa dozvedáme, že arabský text sa presne zhoduje s románom Cervantesa aj podľa názvu - „História Dona Quijota de la Mancha, písaná Cidom Hametom Benengelim, arabským historikom“. Keďže po španielsky hovoriaci Maur ani nie za pol mesiaca preloží celý text z arabčiny do kastilčiny, ďalší príbeh pokračuje podľa tohto prekladu.

V 3. kapitole druhého dielu už samotní hrdinovia románu majú možnosť čítať svoj príbeh o svojich rytierskych činoch vykreslených v prvom diele. Ako referuje bakalár Sansón Carrasco, z knihy vydali až 12.000 exemplárov v Portugalsku, v Barcelone a vo Valencii. Bakalár dokonca presvedča Dona Quijota, že Maur v arabčine a kresťan v preklade vydali knihu, v ktorej deti „listujú, mládež ju číta, dospeli jej rozumujú a starci chvália“. A ešte dodáva, že „ide z rúk do rúk a tak ju čítajú a poznajú ľudia všetkých vrstiev“. Po tomto chválospeve sa Don Quijote zaujíma, či autor nesľubuje vydať aj druhý diel, čiže pokračovať v príbehu. Sansón Carrasco odpovedá takto: „Len čo nájde (autor) históriu, ktorú všade neobyčajne usilovne zháňa, naskutku ju vydá tlačou, na čo ho nabáda skôr túžba po zisku ako túžba po nejakej chvále.“

Prirodzene, tu arabský originál je skôr vymysleným faktom než realitou; je to naozajstná „hra“ s čitateľom, ako by už všetky témy niekde boli spracované niekým. Túto hru preberá J. L. Borges v poviedke (krátkej próze) Autor Quijota Pierre Menard, ktorá je najlepším príkladom na intertextualitu - pretextom je Cervantesov román a posttextom je Borgesova poviedka. Tematicky sa Borgesova poviedka rozdeľuje na dve časti: 1. časť obsahuje súpis prác Pierra Menarda - je ich spolu 19 - z najabsurdnejších oblastí; ide pritom o súpis viditeľného diela; 2. časť je venovaná charakteristike podzemného, ale nedokončeného diela.

A práve toto nedokončené dielo - tvrdí autor - je presnou kópiou deviatej a tridsiatej ôsmej kapitoly Cervantesovho Dona Quijota a zlomku dvadsiatej druhej kapitoly. V texte sa ironicky vysvetľuje zástoj autora: Pierre Menard zaslúžil svoj život napísaniu súdobého Dona Quijota. Podľa Borgesa je jednoduché byť Cervantesom: stačí vedieť po španielsky, vyznávať katolícku vieru, bojovať proti Maurom a Turkom, zabudnúť na dejiny Európy od roku 1602 až po rok 1918 a Pierre Menard sa môže stať „novým“ autorom Dona Quijota. A dodáva ešte k tomu: medzi Menardom a Cervantesom iba paradox času vytvára rozdiely.

Nemožno si v tejto súvislosti nespomenúť na preklad príbehu o Donovi Quijotovi z arabčiny do kastilčiny a jeho vydanie, lebo autor (Cervantes) tu postrehol niečo veľmi podstatného. Ide o jednoduchý, ale geniálny nápad! Text, ktorý vznikol skôr, sa dá preložiť, prepísať, obnoviť či dokonca doslovne citovať v inom časovom období alebo v inom priestore (prostredí). Ak však hovoríme o doslovnej citácii, predsa len treba s rezervou brať tento jav, lebo už samotný preklad môže byť príčinou mnohých zmien, posunov, významových odklonov od pôvodného textu. Už aj preklad znamená znovupísanie (v angličtine re-writing »rerajting«) toho istého textu v nových historických podmienkach a v inom prostredí. To isté potom vôbec nie je to isté: pod novým textom na pergamene možno pozorovať síce palimpsest, ale tieto stopy významovo sú posunuté do iných polôh, ešte presnejšie - nadobúdajú celkom iný význam ako v pôvodine. Metaforicky povedané: pod textom napísaným cyrilikou možno nájsť stopy toho istého textu, zaznamenaného hlaholikou, ale tieto stopy sú nasýtené novým významom, na pôvodný zmysel sa navrstvuje celý rad nových súvislostí. Palimpsest je pokrytý novou významovou vrstvou, o čom svedčí aj uvažovanie autora (Borgesa) v spomínanej próze: „Přemýšlel jsem o tom, že v konečném Quijotovi je možno spatřovat jakýsi palimpsest, na kterém se mají vytyčit slabé, ale nikoliv nerozlučitelné stopy předchozího písma našeho přítele. Naneštěstí by jen nějaký druhý Pierre Menard, který by využil práce svého předchůdce, mohl vykopat a vzkráslit ty trojské zříceniny...“ (s. 44)

Bol to práve J. L. Borges, ktorý si uvedomil, že tvorivo prenesená reprodukcia do nového prostredia môže mať neobyčajnú umeleckú hodnotu aj vtedy, keď ide o výraznú časovú dištanciu od vzniku pretextu. Skôr vzniknutým textom možno dať kopírovaním predlohy akoby na spôsob palimpsestu nový zmysel, t. j. možno predlohu (pretext) posunúť do inej významovej polohy. Tvorba pod vplyvom Borgesovho objavu sa začína chápať ako istý spôsob cyklickej iterácie textových pasáží (segmentov), pričom to isté zmyslovo a významovo nie je to „isté“. Na túto formu cyklickosti máme príklad aj z kompozičnej a tematickej výstavby rozprávok Tisíc a jednej noci: Šeherezáda v 602. rozprávke vyrozpráva príbeh samotného sultána, ale sultán si príbeh vypočuje a necháva sa unášať rozprávaním krásavice. Príbeh teda nikdy nie je ukončený, vždy sa môže vrátiť do východiskového bodu - sultán pritom nečinne sedí, počúva a Šeherezáda ďalej rozpráva, odďaľujúc svoju smrť.

(Pokračovanie prístě)