TVAR

12
2000

LITERÁRNÍ OBTÝDENÍK

15. června 20 Kč

OBSAH:

Slavoj Tomeček
Nad Aronovou Historií XX. století

Michal Svěrák
Jako oheň v temnotách

Alois Burda
o J. Jandourkovi

Rozhovor s Ivo Medkem Kopaninským

Aleš Haman
Básnivé pojetí estetiky

Miroslav Zelinský
Mladá slovenská próza 90. let

Z literárního archivu PNP:
Jiří Taufer proti cenzuře

Roland Cagáň
Meno textu

Intolerance!

Milan Valach

S vydáním knihy *Mein Kampf* v českém jazyce se nám opět připomíná nutnost kritické revize základů evropské kultury. Je nacismus nenormálním, nahodilým jevem vyskytujícím se v dějinách jen jednou a vícekrát ne? Anebo je to vyvření z hlubin nastávající vždy, když se ve společnosti nahromadí napětí aktualizující dosud skryté nebo jen mírně se projevující potence ukryté hluboko v našem způsobu myšlení? Nenachází se tato zrůdná bestialita již v kořenech toho, co tak hrdě nazýváme evropskou kulturou?

Sdílí tento obdiv k evropské kultuře s námi i národy kolonizovaných zemí? Hodně se nyní mluví o utváření globální civilizace. Je jisté, že otázka již dávno nestojí tak, jestli globalizace ano či ne. Nyní jde jen o to, jakou podobu bude mít, na jakých základech, a to v neposlední řadě hodnotových, bude tato planetární civilizace vznikat. Evropské dějiny neposkytují tak mnoho důvodů k hrdosti. Po svou dosud největší část to jsou dějiny válek, útlaku, sociální nespravedlnosti a také náboženské nesnášenlivosti. Jen pozvolna, za cenu značných obětí a se střídavými úspěchy, se daří tento obraz proměňovat. Avšak ještě zdaleka není vykonáno všechno. Grandiózní pokus postmoderní filozofie o revizi ideových, potenciálně totalitních základů našeho myšlení není možné považovat za dokončený, neboť zůstává dosud hodně dlužen v rovině pozitivních projektů. A především, obnovující se projevy intolerance, a to zvláště v postkomunistických zemích, jsou svědectvím o teprve započatém úkolu.

A tak se i u nás objevují neonacistické skupiny a fanatické náboženské sekty. Přetrvávající ideová a hodnotová vyprázdněnost české společnosti ovšem není v tomto ohledu dobrou zprávou. Právě nositelé jednoduchých pravd a především nesmiřitelné autority se v této situaci nabízejí jako orientační body a východisko z mravního nihilismu. Jsou ale takovými skutečně? Kam by nás zavedla jejich halasně projevovaná intolerance ke všemu odlišnému od nich samých? Jak se zdá, klíčový je sám pojem intolerance.

Intolerance je slovo, které znamená nesnášenlivost k rozdílům, nepřípustnost jinakosti, a tudíž požadavek na stejnost. Obsahuje v sobě hrozbu vůči těm, kteří nedokáží být stejní. Avšak ani pro ty druhé, pro ty, pro něž existuje možnost přizpůsobení se „normě“, se nejedná o blažený stav. Ve spojení slov „nepřípustnost odlišnosti“ je totiž nutno vidět především slovo první, onu nepřípustnost, která v sobě obsahuje diktát a nekompromisní přinucení. A tak se zdá, že intolerance připouští jen dvě možnosti: smrt pro nepřizpůsobitelné, a ovšem také pro nepřizpůsobivé na straně jedné, a otroctví pro ty ostatní, které ostrý řez intolerance ponechal na straně prozatím živých.

Dlouhé dějiny náboženské, rasové či nacionální intolerance nám dostatečně ukazují její krvavé důsledky v podobě útlaku, mučení a vraždění. Co je tedy snazšího než ji odmítnout ve jménu humanismu. Buďme tolerantní! Budeme-li tolerantní, budeme i humánní.

Ovšem s intolerancí to není tak jednoduché. Jistě nebudeme volat po toleranci vůči kriminálním zločincům. Zdá se, že je nutné chránit určité základní hodnoty a být naprosto intolerantní k jakémukoli pokusu o jejich porušení. A tak je například v řadě zemí takzvaná osvětimská lež trestným činem.

Je tedy nutné rozlišovat, vůči čemu být tolerantní a vůči čemu nikoliv. Chceme-li zdůvodnit toto nutné rozlišení, musíme si nejprve ujasnit podstatu a kořeny intolerance jako takové. Abychom se nezaplétali do nejednoznačností vznikajících z překrývání těchto dvou typů intolerance, vybereme si nejprve jeden z nich, a to ten, který je v dějinách spojen s vyhlazováním lidí nezapadajících do kategorie přípustného.

Ptáme se tedy, kde se bere ideologické ospravedlnění masových vražd. A jak je již nyní patrné, provádíme za účelem našeho zkoumání určitou redukci. To znamená, že prozatím ponecháváme stranou ekonomické a sociálně psychologické motivy takového jednání. Ale ještě stále se nám zde nabízí více cest. Můžeme jednak zkoumat různé ideologické a filozofické systémy, hledat v nich kořeny intolerance a ptát se na její funkci u toho či onoho filozofa, jednak se můžeme pokusit o rekonstrukci nějakého ideálního typu, nějakého nejobecnějšího modelu vražedné intolerance. Jelikož již bylo provedeno dost výzkumů jednotlivých filozofických a ideologických systémů, budeme se nyní věnovat pokusu o rekonstrukci právě onoho ideálního typu. Výhodu tohoto přístupu je možné spatřovat v tom, že se nesoustředí na nějaký určitý systém, a dokonce ani na jakýkoliv filozofický, náboženský či ideologický systém existující v minulosti, ale právě na nalezení principů, které umožní identifikovat smrtící potenciál nejen v minulých myšlenkových systémech, ale i v těch současných a budoucích. Současně je zřejmé, že se nyní pokoušíme jen o příspěvek k tomuto snažení, a nikoliv o definitivní odpověď.

Intoleranci chápeme tedy, jak již bylo uvedeno, jako nepřípustnost odchylky od nějakého vzoru, jako vyloučení jinakosti, odlišnosti od toho, co je stanoveno jako správné. To nás přivádí k pochopení, že intolerance je až druhotným projevem existence něčeho, co je považováno za správné, tedy za to, co má být. Ale právě ono „má být“ poukazuje ve svém projevu jako intolerance na imperativnost, s níž se ono „má být“ stanovuje jako závazná norma. Člověk může takto zavazovat sám sebe nebo druhé. Stanovuje-li normu pro druhé, musí nějak dokázat oprávněnost svého nároku.

Domnívám se, že existují v zásadě dvě cesty, jak vyhovět tomuto požadavku a legitimovat své právo na formulaci obecně závazných norem. Jedna z nich nás vede ke zkoumání lidské přirozenosti a podmínek života v lidské společnosti. Zde pak mohou vznikat formulace typu: nutnou podmínkou lidského soužití je, aby ve vzájemných vztazích mezi lidmi byla dodržována tato a tato pravidla. Důvodem pro jejich dodržování je to, že se navzájem potřebujeme a nemůžeme bez vzájemné kooperace přežít. Důkazem pro tato tvrzení jsou všeobecně dostupná fakta, která si každý může ověřit, a to nezávisle na tom, kdo tyto důkazy explicitně formuluje. Nevzniká zde tedy žádné privilego-

(Pokračování na straně 4)

Bohdan Chlíbec

Der letzte Wille

Co se má nosit v plicích?
Více než vzduch?
Vpravo máslo stlučené z krve,
vlevo chléb ze spirochét?
Jsem rozhodně proti exhumaci:
namísto kyrety lopata nebo rýč,
anebo jitřní tma rozprostřená na hlínu.
Svitek svých žil odkazuji nalezinci
v Schönau,
proužky kůže z kotníků odneste
dívčímu ústavu tamtéž,
nechť je vysoušejí voskovicemi.
Můj tuk pak neměl by přijít do styku
s jídlem.

(Ze sborníku Skřípavá hudba vrat, Brno 2000)

9 770862 657001

Výzkum ve Švehlově ulici

V uplynulém roce se na rohu ulice Práčské a Švehlovy v Praze 10 objevily velké stavební stroje a začaly provádět skrývku horniny. Mezi lidmi se šuškalo, že půjde o stavbu velkého supermarketu a kina. Netrvalo dlouho a přišli archeologové.

Pozemky, kterých se ruch dotýkal, protéká Botič. Podél něj se už od pravěku táhne pás takřka souvislého osídlení, a to od dávného hradiště v místech dnešní Hostivařské nádrže, přes Záběhlice, Michle až do Podvyšehradí. Několik lokalit se zajímavými nálezy, ať už z doby bronzové, starší doby železné, keltská pohřebiště, tu už bylo v minulosti odkryto.

Investoři staveb tyhle situace nemají rádi, komplikují jim život. Podle litery zákona jim připadá povinnost archeologický průzkum financovat. Nikdo nezohlední ani to, že se v důsledku takového překvapení stavba o nějakou dobu pozdrží. Nesplní-li však podmínky zákona, chtějí-li se plnění vyhnout, postih na sebe nenechá dlouho čekat. Nebývá příjemný.

Archeologický průzkum na zmíněné lokalitě provádělo občanské sdružení ARCHAIA, společnost pro ochranu historického dědictví. Státní archeologické instituce jednak nestačí všem požadavkům stavebníků vyhovět, jednak občanské sdružení má proti státní organizaci jednu velikou výhodu: je flexibilní, operativně reaguje na změnu situace, vyrovnává se vedle problémů odborných i s ryze praktickými záležitostmi. ARCHAIA, která má sídlo v Praze a pobočná pracoviště v Brně a v Příchovicích v západních Čechách, je kolektiv mladý, průměrný věk zde činí cca 30 let.

I tady se snažili. Tlačil je stavebník, tlačil je čas - pouhé dva měsíce měli na průzkum poměrně rozsáhlé lokality. Znamenalo to zpracovat harmonogram prací a denně kontrolovat jeho plnění. Nasadit 60 pracovníků. Za každého počasí vyjít do terénu. Opatřit si přenosné hangáry, kryté plachtami, které pracoviště chránily před deštěm.

Za zády rostla stavba, před nimi stroje shrnovaly ornici.

Vhodná metodika je v téhle práci nesmírně důležitá. Tady byla situace poněkud netypická - po skrývce tmavé ornice zůstává na terénu podloží - v této sídelní oblasti je to obvykle spraš nebo písek, to znamená žluté. Do této vrstvy se kdysi zahlubovaly veškeré tehdejší stavby: zásobní a odpadní jámy, chaty a pod. Po zahloubení zůstanou v zemi černé skvrny - ty archeologové vybírají až na negativ, čili opět na žlutou. To, co naleznou, podrobí důkladnému průzkumu.

Tady narazili po černé - na černou! V podorniční vrstvě, rovněž tmavé, našli pozůstatky zmíněného zahloubení. O barevném rozlišení objektů si mohli nechat zdát. Zvolili tudíž metodu jinou, náročnou, která se používá na paleolitických lokalitách starší doby kamenné: celou plochu odkrývat ve čtvercové síti 1m x 1m, a odhalovat objekty pomocí koncentrace nálezů.

Díky chytrému nápadu se podařilo objevit sídlištní lokalitu s několika chatami, řadu velkých hliněných pecí oválného tvaru, zachovaných asi do půlmetrové výšky, které pravděpodobně sloužily metalurgii. Pozůstatků metalurgie se příliš nenalezlo. Přesto však je jisté, že to nebyly ani pece chlebové ani keramické. Nejblíže potoku pak odpadní jámy.

V jedné z chat o velikosti cca 3x4m, tudíž sloužící jedné rodině s dětmi, objevili v jednom rohu pozůstatky otopného zařízení, v druhém keramickou nádobu, která pravděpodobně sloužila jako zásobnice potravin, ve třetím rohu tkalcovská závaží. Nalezly se i šperky, jehlice, náramky, součásti zbraní, bronzové hroty šípů, množství zlomků keramiky. Při každém archeologickém průzkumu, zvláště tak velkého rozsahu, se odebírají i vzorky, z nichž se dají separovat pyly a semena rostlin, ze zbytků zvířecích kostí se usuzuje na to, jaká zvířata obyvatelé odkryté lokality chovali a jaká lovili.

Nálezů bylo požehnaně - kamion s návěsem plus dva nákladáky odvezli ke zpracování na své detašované pracoviště v Příchovicích, kde několik týdnů 10-12 pracovníků ve dvou směnách nálezy umývalo, třídilo, popisovalo, ukládalo. V krabicích, pečlivě označených, čekají na svůj čas, na podrobné zpracování. Je však zpracována veškerá terénní dokumentace, a to nejen na papíře. Je zanesená do počítače, uložená na CD ROM, vyfotografovaná.

Lokalita v Hostivaři má určenu hranici dolní a spodní, dosud se nepodařilo určit její rozměry směrem doprava a doleva, čili její skutečnou rozsáhlost. Přesto je výjimečná proto, že málokdy se podaří odhalit celou sídelní strukturu v takovém rozsahu jako zde.

Patří do mladší doby bronzové, kultury knovízské. Ta se objevuje ve 13.-8. století př.Kr. U nás byla velmi rozšířená, především ve středních Čechách.

Společnost ARCHAIA začala pracovat teprve před rokem. Hostivař nebyla její jedinou velkou akcí. Každý ze tří velkých výzkumů v tomto roce přinesl něco výjimečného, něco překvapivého, něco specifického. Poodhalil další kousek neznámé tváře naší minulosti.

KARLA ERBOVÁ

Cena F. X. Šaldy 1999

Cena F. X. Šaldy za rok 1999 nebyla udělena z důvodu dosud neukončené transformace Nadace F. X. Šaldy v Nadační fond Společnosti F. X. Šaldy podle § 35, odst. 1 zák. č. 227/1997. Žádost o zápis Nadačního fondu F. X. Šaldy, který je jediný oprávněn cenu udělovat, byla Krajským obchodním soudem v Praze přijata v řádném termínu v prosinci 1998. Nově transformovaný NF Společnosti F. X. Šaldy však nebyl úředně potvrzen. V okamžiku kladného úředního rozhodnutí bude udělování Ceny F. X. Šaldy obnoveno.

Za výbor Společnosti F. X. Šaldy
JAN WIENDL

Oznámili TVARu

• **Centrum Franze Kafky** (Staroměstské nám. 22) slaví své desáté výročí výstavou, kterou 15. 6. otevírá v 17.00 Milan Uhde.

• **Společnost přátel Podkarpatské Rusi** vystavuje *forografie ze života Rusínů v Zakarpatské oblasti Ukrajiny (Podkarpatské Rusi)* v Maďarském středisku (Rytířská 25-27).

• **Památník národního písemnictví zahájil literárně dokumentační výstavu** ADRESÁT: ...PRAHA, ČECHY**, která představuje především exponáty z fondů sbírkového oddělení PNP - literárního archivu a knihovny. Zkratkovitě, ve výběru, naznačuje postupné včleňování české literatury do kontextu literatury evropské a to v časovém rozsahu od roku 1820 do roku 1938. Návštěvníci výstavy budou moci shlédnout jak rukopisné, tak knižní ukázky z překladové literatury, a především ukázky z originálů přátelské i pracovní korespondence evropských autorů adresované předním českým spisovatelům a překladatelům (mj. dopisy F. Prešerena, J. Bowringa, J. Grimma, F. Ťutčeva, V. Žukovského, L. Legera, G. Sandové, G. Carducciho, F. Mistrala, St. Przybyszewského, P. Claudela, R. Dehmela, A. Strindberga, K. Mikszátha, M. Maeterlincka, G. Brandese, A. P. Čechova, Ch. Vildraca, E. Denise, G. Duhamela, G. Hauptmanna, G. B. Shawa, F. T. Marinettiho, B. Pasternaka, R. Vaillanda, A. Bretona, P. Eluarda, Ph. Soupaulta, B. Péreta, H. Millera, D. Gabe ad.). K výstavě byl vydán katalog.**

• Německé nakladatelství **DVA** vydává ve své řadě *Tschechische Bibliothek* Haškovy Osudy dobrého vojáka Švejka, Weilův Život s hvězdou, Durychovu Dobrou duhu, Čapkovu trilogii, Součkové Neznámého člověka, Vančurova Pekaře Marhoula, Máchův Máj a výbor z Havlových, Klímových, Kohoutových, Kunderových, Topolových a Uhdeho dramat pod názvem Zahradní slavnost.

• **Česká centra** v červnu představí ve světě tyto spisovatele: *Berlín Ivu Pekárkovou, Bratislava Janu Štroblovou a Ludvíka Kunderu, Budapešť Bohumila Hrabala, Londýn Michala Viewegha, Paříž* překlady *Jany Boxbergerové, Varšava* současnou knižní produkci.

• **Muzeum Těšínska** zahájilo výstavu *110 let hasičů v Orlové*, která potrvá do 31. 8.

• **Vysoké Mýto** pořádalo od 2. - 8. 6. *Francouzsko-české dny*, na nichž se představil sbor Roubínek, designéři, Divadlo v Dlouhé, Divadlo Na voru, tradiční jarmark „s vůní Francie“, Divadlo Kvelb a soutěžilo se ve francouzské koulené.

• **Okresní knihovna v Písku** uvedla novou knihu básní *Zdeňka Janíka: Vracím se k tobě chlapeckou lodí.*

• **Správa Pražského hradu** a **Vysoká škola uměleckoprůmyslová** zvou na výstavu *Patrika Proška Výzdoba veřejných záchodků* slovy: „Přijďte se vyčůrat i vy.“ Tu šanci máte v Jiřské ulici 8 na schodišti do Zlaté uličky - od 14. června.

• **Společnost přátel PEN klubu** pořádala *Vzpomínkový večer na Miloše Vacíka.*

• **Francouzský institut** uspořádal přednášku a diskusi na téma *Nová estetická hlediska v architektuře - Francouzské projekty z pohledu odborného tisku.*

• Již 44. **Šrámkova Sobotka**, kterou letos zahájil Ludvík Vaculík, měla na programu vývoj memoárové literatury ve 20. století, čtení z děl katolických básníků vězněných v 50. letech, zabývala se vztahem memoárů a politiky (Robert Kvaček), pamětí a dokumenty (Michal Bauer), prezentovala Českou knižnici a svazek věnovaný Šrámkovi (Miroslav Červenka, Dušan Karpatský, Mojmír Otruba), ke slovu přišel mj. i Jiří Žáček, s Pohádkou o bezhlavém rytíři.

• **Národní muzeum** otevírá 15. 6. stejnojmennou konferencí výstavu *Pražská ulice včera a dnes.*

Svět očima Romů

Spolu s Velvyslanectvím ČR ve Stockholmu připravilo České centrum na tento měsíc kulturní blok s romskou tematikou. Ve dnech 6. - 30. 6. se bude odbývat v prostorách ČC výstava amatérských romských umělců z ČR nazvaná Svět očima Romů, kterou zahájil náměstek ministra zahraničních věcí RNDr. Martin Palouš. Vernisáže se zúčastnil i významný romský aktivista Ing. Karel Holomek, který uspořádal před zahájením výstavy tiskovou konferenci pro švédské novináře. Vystoupila i romská zpěvačka Eliška Bikárová a houslista Pavel Rajmic. Výstavu připravilo Muzeum romské kultury v Brně (kurátor dr. Tomáš Šenkyřík) za finančního přispění Ministerstva kultury ČR a ČSA. T. Šenkyřík měl rovněž 7. června přednášku na téma Rozdíly mezi hudbou olašských a usedlých Romů, po níž následovala projekce filmu režiséra Pavla Marka Romové a jejich hudba.

V průběhu výstavy budou v centru promítnuty filmy Černobílá v barvě (Mira Erdevički), Ó, ty černý ptáčku (Břetislav Rychlík), Vojta (Jaroslav Hovorka), Tajná řeč těla (Vladimír Merta), Romská kultura v Čechách (J. Hovorka), Jak se žije učitelům romských dětí (M. Erdevički), Jak se žije romským policajtům (David Vondráček), Paťivale Roma - Úctyhodní lidé (Jan Sebechlebský) a Cikánský bůh (Jana Pirohová).

Křesadlo ve Žďáru

Jan Křesadlo byl známý a vynikající vědec, matematik, psycholog i hudební skladatel, překladatel i spisovatel, geniálně nadaná výjimečná osobnost české kultury. Zemřel před pěti lety v exilu v Anglii. Výstava jeho obrazů ve Žďáru nad Sázavou, kraji mu blízkém, začíná vernisáží 15. 6. v 18.00 na žďárské Staré radnici, kde uslyšíte i ukázky z jeho skladeb v provedení komorního souboru Musica Sarensis pod vedení prof. Libry. Výstava potrvá celé léto do 15. 8.

Literární soutěže

Soutěž F. X. Šaldy

Společnost F. X. Šaldy spolu s katedrou české literatury FF UK a klasickým gymnáziem Modřany v Praze vyhlašují 4. ročník literární soutěže pro studenty středních škol. Vypsány jsou tyto soutěžní okruhy:

1. Číst si v Šaldovi - zamyšlení nad libovolným Šaldovým textem**.**

2. Studie na libovolné literárněvědné téma (z lit. historie, teorie apod.).

3. Ve stopách F. X. Šaldy - kritický esej na libovolné téma z oblasti literatury, umění, kultury nebo společenského života.

Přijímají se práce v rozsahu od 5 do 20 stran, v 6 exemplářích, napsané českým nebo slovenským jazykem v normalizované strojopisné úpravě. Jejich autorem či autory (přijímají se též kolektivní práce) mohou být pouze studenti středních škol v České republice, včetně maturitních ročníků.

Práce se odevzdávají prostřednictvím školy či individuálně na adresu. Mgr. Daniela Fochová, Klasické gymnázium Modřany, Rakovského 3136/ II, 14300 Praha 4 - Modřany, tel. 02/44401864, l. 16, fax 02/4017994, e-mail: daniela@kgm.cz

Práce musí být označeny jménem autora, adresou bydliště a střední školy (vč. telefonu) a letošním ročníkem studia. Uzávěrka soutěže je 30. září 2000.

Cena Jiřího Ortena

Zastupitelstvo hlavního města Prahy, nakladatelství MF a Kolegium pro podporu nezávislé vědy, umění a vzdělávání vyhlašují čtrnáctý ročník Ceny Jiřího Ortena. Tato cena byla ustavena v roce 1986 a počínaje tímto rokem byla udělena již třináctkrát - Zuzaně Brabcové, Martinu M. Šimečkovi, Petru Placákovi, Tereze Boučkové, Vítu Kremličkovi, Jaromíru Pížlovi, Michalu Viewghovi, Jaromíru Typltovi, Petru Borkovcovi, Boženě Správcové, Janu Jandourkovi, Bogdanu Trojakovi a Pavlu Bryczovi.

Cena Jiřího Ortena se udílí autorovi prozaického či básnického díla napsaného v českém jazyce. Tomuto autorovi nesmí být v době dokončení díla více než třicet let. Autory a díla mohou do soutěže nominovat nakladatelé, redakce časopisů, deníků, rozhlasových či televizních stanic a veřejné knihovny. Podmínkou každé nominace je přitom knižní (třeba i chystané) vydání nominovaného díla nebo alespoň časopisecké otištění jeho podstatné části během posledních dvanácti měsíců před uzávěrkou.

Uzávěrka všech nominací je 31. červenec. Přihlášená díla je třeba odevzdat v pěti kopiích k rukám ředitele nakladatelství Mladá fronta, Radlická 61, 150 00 Praha 5.

Horky V. B. Nebeského

Sdružení KLŠ a Klub Květinek literárních vyhlašují první ročník korespondenční soutěže Horky Václava Bolemíra Nebeského.

Soutěží se v kategoriích poezie a próza, věk účastníků ani rozsah příspěvků není omezen. Své práce zašlete ve dvou anonymních kopiích na adresu Štefan Švec, Horky 54, 285 63, p. Tupadly. K pracím vložte řádně ofrankovanou obálku se zpáteční adresou (pro rozeslání výsledků) a volný list papíru se jménem, adresou, rodným číslem a kategorií, do níž své příspěvky přihlašujete. Organizátoři prosí též o přiložení seznamu dosud obeslaných literárních soutěží (není podmínkou). Obálku označte v levém horním rohu šifrou VBN a libovolným číslem od 1 do 10 000. Rukopisy nevracíme a nelektorujeme. Uzávěrka bude 31. 7., výsledky by měly být rozeslány do 28. 9. 2000.

Vídeň čte „U Amadea“

Naprosto nový typ knihkupectví nabízí Vídeň všem zvídavým a vášnivým čtenářům v podobě nové sítě prodejen AMADEUS (jak jinak). Nejde o tradiční knihkupectví, ale spíše o jakési centrum, kde lze ukojit nejen čtenářské choutky, ale setkat se stejně naladěnými přáteli, surfovat po internetu, poohlédnout se po minoritních titulech z oblasti nosičů klasické či jazzové hudby etc.

Amadeus nabízí téměř 100 000 různých titulů včetně tuzemských i zahraničních literárních revuí, časopisů výtvarných a přírodovědných. Žijí zde nejen diskuse u kávy mezi návštěvníky, ale i autorská čtení a různé audio či videoprodukce. Zde možno natrefit významné autory jako Hellmuth Karasek, Luise Martini, Robert Menasse, Adolf Holl atd. Amadeus představuje v mnohdy tíživých zmatcích všedního dne takový okouzlující ostrov, kde možno trávit libovolně dlouhé hodiny ve velice příjemné atmosféře. Stále více lidí chodí na tato místa, nabízející téměř domácí komfort, prostě číst. Být knihomolem v Rakousku není vůbec laciná záležitost. Například novinky z oblasti beletrie málokdy lze pořídit pod tři sta šilinků.

Nádherné knihkupectví pro výtvarně zaměřené zájemce bylo nedávno otevřeno na Herrengasse. Zde je možno se ponořit mezi staroanglickými regály do vyčerpávajících dějin umění (monografie, výpravné tituly). Sympatické je i knihkupectví v Burgtheatru, otevřené do 23 hodin.

Na závěr bych si dovolil pouze podotknout, že zvláště zde ve Vídni lze pozorovat výrazný posun ve vnímání hodnot. Luxusem již nejsou rekvizity v podobě hodinek Rolex atpod., ale bohatě trávený volný čas. Vídeňáci jsou v utrácení za kulturu na druhém místě v Evropě. Vyprodaná divadla a koncerty stejně jako napěchované kino při premiéře azerbajdžánského filmu jsou již pravidlem.

KAREL NEČAS, Vídeň

Oprava TVARu

V jedenáctém čísle Tvaru došlo v rubrice *Dvakrát* ke korektorskému nedopatření. V recenzi Michala Bauera *Kunderův Halas* byla otištěna věta: „Prvním tištěným Kunderovým halasovským příspěvkem je, zdá se, recenze 6. vydání básnické sbírky *Dokořán* otištěná v *Mladé frontě* v padesátých letech.“ Správně mělo být „**9. 10. 1946**“, nikoliv „**v padesátých letech**“. Omlouváme se autorovi i všem čtenářům.

ČEČENSKO IVY ZÍMOVÉ, prodejní výstava fotografií pořízených v uprchlických táborech v Ingušsku, se od 15. 6. (vernisáž v 17.00) přestěhovala z Velryby do prostor PEN klubu (ul. 28. října 9 - zvonit). Finanční částka získaná prodejem fotografií bude převedena na konto *SOS Čečensko* společnosti ***Člověk v tísni.*** Výstava potrvá do 28. června. (Číslo konta SOS Čečensko: 636033/0300 v. s. 111).

Zmrzlá jurta

Jedna z největších sněhových kalamit za posledních 100 let postihla Mongolsko. Na podporu postižené země zorganizovala Společnost přátel Mongolska a občanské sdružení Nomád sérii benefičních akcí nazvaných Zmrzlá jurta.

Program byl zahájen 22. května benefičním koncertem v klubu Rock Café, kde vystoupila mongolská skupina Dundzingarav a Priessnitz. Tato akce byla 29. května následována dalším benefičním koncertem, tentokrát v Lucerna Music Baru. Zpočátku se zdálo, že návštěvnost nebude příliš vysoká. Pět minut před plánovaným začátkem programu nebylo v sále více než třicet lidí. Ukázalo se však, že ti, kteří se opozdili, o nic nepřišli. Mongolský večer byl totiž zahájen o půl hodiny později. Jako první bod programu bylo připraveno autorské čtení. Jáchym Topol předčítal ze své připravované knihy Mongolský vlk. Řekl, že tato próza je ovlivněna tím, co o Mongolsku slyšel. Není přesvědčen, že se kniha bude jmenovat Mongolský vlk, ale když už to tak bylo inzerováno na plakátech, nechá jí prý tento titul. Dále četli J. H. Krchovský a Petr Borkovec.

Zlatým hřebem večera bylo podle organizátorů vystoupení skupiny Dundzingarav, která speciálně pro tuto akci přijela až z Mongolska. Umělci, kteří vystoupili v národních krojích, hráli a zpívali mongolské písně. Jeden z účinkujících „hrál" na malíček své pravé ruky. Zvuky, které vydával, připomínaly tóny velkých píšťal s hlubokým laděním. Další z nich polykal oheň, nechal si hořet dlaň a stoupal na ostré břity. Nakonec se položil nahými zády na ostré hroty pěti dlouhých nožů.

V průběhu večera, který se protáhl do dvou hodin do rána, dále vystoupily skupiny Tam Tam Orchestra, Bite, Krucipüsk, OTK, Hermakouti, Lety Mimo, Tea Break a další. Současně s vystoupeními byla promítána videoprojekce, která zachycovala mongolskou krajinu, pastevce, jejich vesnice a nejrůznější slavnosti. Návštěvníci si mohli zakoupit tradiční mongolské jídlo - smaženou těstovou placku plněnou mletým masem. Všichni účinkovali bez honoráře, i Lucerna Music Bar pronajala tento sál zadarmo.

Další ze série benefičních akcí byl varhanní koncert duchovní hudby J. Tůmy, který se konal 13. června v Chrámu sv. Ludmily na Náměstí Míru. Zakončením bude 17.-18. června Mongolský víkend v Pražské botanické zahradě v Troji. Bude se stavět jurta, zazní tradiční hudba, dále jsou připraveny přednášky, ukázky z lidové kultury a nebude chybět pití čaje. Výtěžek ze všech akcí bude oficiálně zaslán našemu velvyslanectví v Mongolsku, aby jej předal těm, kteří ho nejvíce potřebují.

OLGA MAŠKOVÁ

Berková v Malaché

V klubu Malaché v Blanické ulici na večeru Umělecké besedy, jehož součástí byly i ukázky literárních prací studentů Gymnázia Josefa Škvoreckého, četla **Alexandra Berková** z rukopisu své nové knihy **Temná láska**.

Připravte si sešity a tužky, milé děti, dnes si ukážeme, jak se dělají miniatury: na tohleto, co tady vidíte, na to jemně naneseme speciální lepidlo, toto, ukážeme to na kameru, dobře – a kdybyste náhodou doma neměli zrovna toto speciální, můžete použít jakékoliv jiné lepidlo - a teď to lepidlo jemně - a pomalu – sakra – teď jsem se – no nic - prostě to nějak naneseme, ano? napatláme to semhle, aby nám model dobře držel - vidíte všichni dobře? No a pak to cáknem taky trochu sem, jestli se vám to taky vepředu ulomilo, jako mně - táák - nejlíp nějakým vopravdu lepícím lepidlem, ne timhle - co mi to sem dali - no - anebo taky můžem použít mouku s trochou vody, jestli nemáme zrovna lepidlo, a takhle to prostě prdneme na sebe a držíme, pořádně, fest, eššššště – držíme – ano -- no tak teda ne: tak to k sobě přivážeme anebo přitlučeme, sdrátujem nebo tak, všechno to prostě nějak slepíme dohromady - táák - hezky to zmáčknem - do takový kouličky jakoby - malinký - vidíte? aby to tam vlezlo - do tý flašky - do toho - hrdla- ouzkýho - a nac-pem-to-tam, ty lodičky a domečky a všechny ty další serepetičky, nacpem to prostě do tý flašky a zašpuntujem tak: a teď dávejte pozor, teď to pěkně pro-tře-pe-me - a eště - a znova, a třepeme a třepeme, aby se nám to v tý flašce všechno zas poskládalo zpátky, všechny ty domečky a lodičky a stromečky a lavičky a sračičky – a třepeme - furt - a eště - no a když – se to – no: když se to teda neposkládá, tak to vyhodíme i s tou flaškou a začneme znova: máte tužku a papír?

Náznak řešení krize

Ve výstavní síni Ostravské Nové radnice byla 4. 5. 2000 slavnostně zahájena putovní výstava. **5. mezinárodního bienále VOX HUMANA 2000 pro mladé výtvarníky do 35 let**, které pořádá Občanské sdružení pro podporu umění SILVIE v Ostravě-Plesné.

Od 30. 5. do 23. 6. 2000 jsou vybrané exponáty vystaveny ve Výstavní síni V. Wünscheho v Havířově, v září a v říjnu pak bude výstava pokračovat v Brně a v Praze.

Co vlastně přinesla postmoderna kromě rozčarování nad modernou? Stačí jako trend nového hnutí pouze rozmělňovat a přežvýkávat to staré, proti němuž vlastně vystupuji? Je přípustné donekonečna omílat banality, malichernosti a „vyprázdněné obsahy" a předstírat hru na kdovíjaké světové umění? A co pak odráží a sděluje současné umění? Přináší svým divákům něco obohacujícího, kvalitativně vyššího - anebo z nich dělá jen konzumenty bezduchých šaškáren? Kdy se vám skutečně líbila nějaká výstava i v tom smyslu, že by vám něco nového přinesla? Má vůbec současné umění nějaký smysl?

Např. ředitel Picassova muzea v Paříži Jean Clair konstatuje: „ současné výtvarné umění je ohroženým sektorem, který se nachází v hrozném stavu a který se pořád víc a víc bortí ." Podobně Donald Kuspid mluví jen o „pompézním braku", Jean Baudrillard považuje dnešní umění jen za „metajazyk banality", a tak bychom mohli pokračovat.

Naproti tomu jiní kritikové a hlavně samotní umělci současnou tvorbu obhajují tvrzením, že dnešní bláznivé době musí odpovídat i bláznivé umění, a konec konců v pluralitní společnosti si každý může vybrat, co mu vyhovuje. A opravdu, už od doby Marcella Duchampa, který v r. 1917 vystavil pisoárovou mísu, lze do výstavní síně přivézt cokoliv a vydávat to za umění - a dodnes se umělci předhánějí v tom, kdo předloží ostatním ten největší nesmysl!

Ale zamyslíme-li se nad tímto stavem, kdy v duchu postmoderny je možno na vysoké „Umění" povýšit vše, pak je umění zároveň ničím - a důsledkem je popření všech hodnot, které dosud lidstvo uznávalo! A ačkoliv musíme připustit jistou míru novátorství, experimentování a individuální kreativity, neměli bychom připustit zborcení celého systému a šíření estetického a mravního úpadku!

Bohužel totiž ona honba za něčím novým a bláznivě extravagantním se projevuje převážně ve zdůrazňování ošklivého a chorobného, v prezentaci vulgarity a obscénností, v zobrazování násilí a destrukce. V tom lepším případě pak jen bezduchým opakováním banalit a blábolů s vyprázdněnými obsahy. Ty se sice mnohdy tváří jako „autentické" obrázky ze života, ale svou bezduchostí, vulgárností a naprostou absencí jakéhokoliv ideálu snižují život jen na jakési nesmyslné přežívání bez budoucnosti, bez úcty k jakýmkoliv hodnotám, bez spoluzodovědnosti za náš svět.

Bylo by nanejvýš zapotřebí, aby umění předkládalo divákům pozitivní a smysluplný obsah, aby vyjadřovalo nějaké vyšší etické záměry, aby oslovilo člověka opravdu lidským hlasem.

A o tento lidský hlas usiluje už od r. 1992 naše hnutí Vox humana. Chceme nastolit jiná, přirozenější hodnotová kritéria, požadovat od uměleckého díla nejen harmonii obsahu a formy, ale i nějaké hodnotné sdělení, alespoň nějaký pozitivní přínos lidem okolo nás, alespoň krůček k pramenům lidství.

Původně jsme vyhlásili jen soutěž pro mladé výtvarníky, později, v r. 1995 jsme spolu s malířem Janem Kristoforim, Karlem Funkem a dalšími přáteli vydali Manifest Vox humana, který tyto základní hodnoty, principy a požadavky postuloval a ke kterému se od té doby již přihlásily stovky tvůrčích osobností z různých oblastí umění, vědy i pedagogiky. Tyto aktivity kolem pražského ateliéru Vox humana Jana Kristoforiho by si jistě zasloužily samostatného zpracování, já bych se však chtěl vrátit k právě probíhajícímu bienále mladých.

Jako šanci ke znovunalezení smysluplné výpovědi v umění mladých jsme tedy již v r. 1992 vyhlásili soutěžní a výstavní přehlídku **Vox humana** pro výtvarníky od 15 do 35 let s hlavním tématickým zaměřením na **hledání hodnot lidského života, vyzdvihování přirozeného vztahu ke kráse a harmonii přírody a vyjádření osobitého pohledu na svět s akcentem na etiku, harmonii a porozumění druhému člověku.**

Dnes otevíráme již 5. ročník tohoto bienále a můžeme říci, že se náš projekt stal opravdu mezinárodní přehlídkou mladého umění. Z celkového počtu 160 zúčastněných výtvarníků byla přesně polovina z okolních 14 států Evropy. Práce na výstavu i k ocenění vybírala porota ze 750 kreseb, maleb, grafik a plastik, rozdělených ještě do 2 věkových kategorií.

Na některých pracích bylo naopak vidět, že mnozí mají velké problémy s orientací v současném světě a že odpoutat se od převládajících trendů a vymanit se z vlivu bezobsažnosti a nihilismu je velice těžké.

Výběr proto nebyl jednoduchý, na výstavu se vešla pouze čtvrtina prací, a porota mnohdy stála před dilematem, zda přijmout dílo sice dobře myšlené, se snahou o výpověď mladého tvůrce, ale často ne zcela adekvátně ztvárněné výtvarnými prostředky, anebo naopak po profesionální stránce zvládnutou práci, ale jen s neurčitým či sporným obsahem. V těchto případech jsme většinou upřednostňovali hodnotnější obsahové sdělení před formální stránkou .

Tento *vztah mezi obsahem a formou* díla je pro nás velice důležitý a také je zde nejvíce patrná odlišnost našich cílů od převládajícího pojetí současného umění.

V kategorii starších účastníků, tj. od 25 do 35 let, porota ocenila především Aleše Hrubého, který ve svém malířském dvojportrétu Krista a Buddhy nabádá k náboženské a kulturní tolerantnosti. Druhou cenu získala Kristiina Lehtonen z Finska.

V kategorii mladších účastníků od 15 do 25 let byla oceněna Dilyana I. Atanasova z Bulharska za nápaditě, a přitom jemné a poetické grafiky, ze sochařských prací si zasloužili ocenění Jan Buchta a Linda Topinková.

ANTONÍN GAVLAS

Minirozhovor s Lukášem Marvanem

Koncem 80. let jste v samizdatu vydal sbírku Úsměv pro drátěnou veverku. Proč ji neuvádíte v bibliografii?

Já jsem ji kdysi někde uváděl, ale za prvé to byl tak zvaný divoký samizdat, to znamená, že nevyšla v žádné uznávané samizdatové edici, ale vydal ji kamarád. Za druhé, nemám chuť ji vydávat oficiálně, chci si ji nechat pro sebe, tak o ní nemluvím.

Mohl byste sám charakterizovat svůj vývoj od zmíněné první sbírky až k té nedávné, kterou vydává Torst?

Ta sbírka se jmenuje „Je to napsáno v čarách světa" ... Jak jsem žil, tak jsem se i nějak vyvíjel a tak jsem i psal. Míň poetičnosti, víc životních příhod, prostší a prostší vyprávění. Ideálem by bylo psát, jak myslím, nebo jak se věci dějí.

Podle čeho jste v nové sbírce básně řadil?

Podle toho, jak na sebe navazují, jak spolu komunikují nebo jak kontrastují. Chtěl jsem, aby to byl pokud možno uzavřený celek, aby to mělo „oblouk".

Některé básně zjevně vycházejí z reálného příběhu nebo situace. Co děláte pro to, aby se zážitek lidský přetavil na umělecký?

Uvolněné soustředění. Prostě si to začnu zapisovat, a když je to ono, tak to klape a píše se samo. Jako hudba.

(Otázky JKČ)

SLOVENSKÉ DROBNICE (70)

Už po desiatykrát udeľovali v Trenčianskych Tepliciach Cenu Karla Čapka. Iniciátorom tejto každoročne sa opakujúcej slávnosti je mesto Trenčianske Teplice spolu so Slovenskými liečebnými kúpeľami v Trenčianskych Tepliciach a Kruhom priateľov českej kultúry v Bratislave. Podnetom k tejto každoročne sa opakujúcej slávnosti bolo odhalenie pamätnej tabule bratom Čapkovým na dnešnom liečebnom dome PAX v septembri 1988, kde kedysi stával liečebný dom Poniatowski. V tomto dome pôsobil ako kúpeľný lekár dr. Antonín Čapek a jeho synovia Josef a Karel tu trávievali svoje dovolenky. Zásluhu na odhalení pamätnej tabule mal vtedajší predseda Spoločnosti bratří Čapků Vlastimil Fišar, ktorý spoločne s bývalým Domom slovenskej kultúry v Prahe, Kruhom priateľov Českej kultúry v Bratislave a priaznivcami Čapkovho diela z Trenčína a Trenčianskych Teplíc pripravili týmto spôsobom symbolický návrat Čapkovcov do Trenčianskych Teplíc. Pri tej príležitosti bol v Trenčíne a Trenčianskych Tepliciach uvedený program o Čapkovcoch a Trenčianskych Tepliciach, ktorý Vlastimil Fišar pripravil pôvodne pre Dom slovenskej kultúry a okrem neho v ňom účinkovali aj ďalší herci z Vinohradského divadla. Nebol to prvý program, ktorý Vlastimil Fišar o Čapkovcoch a Slovensku pripravil. V spolupráci obidvoch inštitúcií Spoločnosti bratří Čapků a Klubu slovenskej kultúry už v roku 1984 bol s veľkým úspechom uvedený a niekoľkokrát v priestoroch Městské knihovny v Prahe reprízovaný program Čapkovci a Slovensko. Vlastimil Fišar kvôli svojim postojom v rokoch 1968-69 mal obmedzené možnosti vystupovania mimo svojej materskej scény, kde tiež bol len sporadicky obsadzovaný. Popri Klubu slovenskej kultúry a neskoršieho Domu slovenskej kultúry to boli len Spolok priateľov Ex libris a samozrejme Spoločnosť bratří Čapků, kde realizoval svoje schopnosti a nemalé znalosti. Píšem preto tak podrobne o tom, lebo som mal možnosť v rokoch 1985 - 1991 s Vlastimilom Fišarom prichádzať do styku a som si vedomý, koľko toho urobil pre vzájomné poznanie československých kultúrnych vzťahov. Niet divu, že v roku 1991, keď prvýkrát došlo k udeleniu Ceny Karla Čapka, sa stal jej prvým nositeľom. Na Slovensku v roku 1988 bola predsa len kvalitatívne odlišná situácia a všade sme sa stretli s porozumením a pomocou, keď išlo o odhalenie pamätnej tabule Čapkovcom. Možno nie všetci vedia, že od roku 1911 sa nástupcom trenčianskoteplického kúpeľného lekára dr. Wobera stal dr. Antonín Čapek. Prvé roky tu spolu s manželkou pôsobil len cez sezónu, ale od roku 1916 sa tu usádza natrvalo. Počas prvej svetovej vojny sa kúpele zmenili na obrovský lazaret Červeného kríža, kde sa liečilo niekoľko tisíc vojakov rakúsko-uhorskej armády. Dr. Antonín Čapek tu venoval všetky svoje sily na zmierňovanie ľudskej bolesti a utrpenia. V roku 1918 sa dokonca stal aj predsedom miestneho revolučného výboru. Jeho syn Karel v Trenčianskych Tepliciach v roku 1919 dopísal divadelnú hru Lúpežník, o rok neskôr RUR a v roku 1922 napísal 16 strán svojho románu Krakatit. K Trenčianskym Tepliciam sa viaže aj 19 listov, ktoré stadiaľto napísal Olge Scheinpflugovej.

V roku 1990 vďaka pochopeniu vtedajšieho trenčianskoteplického primátora Antona Prokaina, riaditeľa kúpeľov dr. Juraja Čelku a výboru Kruhu priateľov českej kultúry v Bratislave sa ujala myšlienka založiť tradíciu každoročného udeľovania Ceny Karla Čapka „za popularizáciu života a diela bratov Čapkovcov na Slovensku a praktické uplatňovanie česko-slovenskej vzájomnosti". Za rok 1999 Cenu Karla Čapka udelili hercovi, recitátorovi a pedagógovi Radovanovi Lukavskému a divadelnému vedcovi a publicistovi Ladislavovi Lajchovi. Radovan Lukavský pri tejto príležitosti povedal: „Vzpomínat na bratry Čapky neznamená rozpomínat se na cosi z dávné minulosti, pro mne jsou to živé připomínky různých setkání s jejich dílem, které je ovšem v nás i v našem kulturním životě stále přítomné. Je věru na co vzpomínat a za co být vděčný." Ladislav Lajcha vo svojom vyznaní hovorí: „Napriek tomu, že Karel Čapek sa bránil veľkým slovám, my sa neubránime pocitu, že sa stretávame s niečím, čo nás presahuje, učí pokore, skromnosti a súčasne nabáda k vlastnej aktivite."

Za desať rokov udeľovania Ceny Karla Čapka sa tejto pocty dostalo Vlastimilovi Fišarovi, Milošovi Tomčíkovi, Ivovi Velikému, Jaroslavovi Rozsívalovi, od roku 1994 sa cena udeľovala vždy jednému Čechovi a jednému Slovákovi. Jej nositeľmi sa ďalej stali Ladislav Vychodil, Jaroslav Slavík, František Černý, Jozef Króner, Gabriela Vránová, Viera Strnisková, Marie Šulcová, Ladislav Chudík, Peter Karvaš, Jiří Opelík a tohoroční laureáti Radovan Lukavský a Ladislav Lajcha. Až na Ladislava Vychodila a Jiřího Opelíka, ktorí boli v zahraničí, a pani Gladis Rozsívalovú, vdovu po Jaroslavovi Rozsívalovi, a pani Vierku Strniskovú, ktorým ochorenie zabránilo sa slávnosti zúčastniť, boli prítomní všetci laureáti Ceny Karla Čapka. Za zosnulých laureátov prišli ich najbližší príbuzní. Svojou prítomnosťou ocenili význam tejto akcie český minister kultúry Pavel Dostál a veľvyslanci obidvoch krajín Rudolf Slánský a Jozef Stank.

Spoločnosť bratří Čapků tiež ocenila medailou Karla Čapka trenčianskoteplického primátora Petra Modranského a riaditeľa kúpeľov doc. dr. Juraja Čelku. Okrem menovaných ďalšej pocty zo strany Spoločnosti bratří Čapků sa dostalo čestnému predsedovi Kruhu priateľov Českej kultúry Milošovi Tomčíkovi, sochárovi Iľjovi Holešovskému a Ivovi Velikému. V kultúrnom programe v zaplnenej Kúpeľnej dvorane vystúpili Ladislav Chudík, Gabriela Vránová, Zuzana Krónerová, Radovan Lukavský a trenčianske učiteľky z Ľudovej školy umenia Žofia Sekerková, Milica Ilčíková a Lenka Gavačová. K slávnosti bol vydaný aj Pamätný list.

VOJTECH ČELKO

Intolerance!

Milan Valach

(Pokračování ze strany 1)
vané postavení nositelů Pravdy (s velkým P). Právě takto postupovali první řečtí filozofové, jak velmi přesvědčivě ukazuje Jean-Pierre Vernant (viz Vernant).

Druhá cesta směřuje naopak k nějaké podobě poznání přístupného jen jedincům s nadpřirozenými schopnostmi. Pak se již ovšem nemůže odvolávat na empiricky ověřitelná fakta. Právě jejich ověřitelnost v zásadě kýmkoliv vylučuje jakékoliv privilegium, tedy výjimečnost v přístupu k nim. Naproti tomu zde se ono „má být“ stává něčím nad či mimo tento empiricky vykazatelný svět, do nějž mají přístup jen ti, kdož přímo komunikují s bohem, Prozřetelností, pravdou dějin apod.

Pokud připustíme, že toto „něco nad tímto světem“ určuje bezprostředně veškeré dění v tomto světě samém, nevyvstává jiné nebezpečí, než jaké představuje jistý druh fatalismu přijímající skutečnost jako danou a nezměnitelnou (zde bychom mohli vidět vzor ve stoickém logu). I když se takto dostáváme do neřešitelného sporu s faktickou nejednoznačností skutečného světa a z toho plynoucí nutností rozhodovat se mezi jednotlivými možnostmi jednání, jež před nás reálný život staví. Takový postoj se pak stává službou vlastním pocitům bezmocnosti, a to i za cenu destrukce logického myšlení. Ovšem ani z toho nám ještě nevyplývá ona nesnášenlivost k odlišnosti, která volá po jejím zrušení i za cenu likvidace lišících se.

Ale máme ještě další možnost. Rozpornost, protikladnost jednotlivých dějů v reálném světě můžeme totiž vyjádřit také jako protiklad mezi tímto světem a oním „něčím nad“ ním. Toto „něco nad“ se pak nutně stává tím, co je nerozporné, jednoznačné, a tudíž dokonalé a jako takové se stává vzorem, normou toho, co má být. Empirický svět, jemuž je na základě jeho odlišnosti od tohoto vzoru přiznávána relativní svébytnost, je pak možno pochopit jako proniknutí žádoucího (má být) a nežádoucího, nebo dokonce jako přímý protiklad empirického světa a toho žádoucího nad ním. Přiznávaná svébytnost se pak stává svébytností nežádoucí, projevem odlišnosti od správného. A tak se dostáváme k myšlence, že to je něco, co být nemá a co musí být překonáno.

Většinou se stanovuje, že to, co má být, je dobré. A jestliže ono dobré osamostatňujeme a zbavujeme ho tím jeho nejednoznačnosti a rozpornosti, kterou má v běžném životě (srovnej Aristoteles, Kniha první, kap. 4. a 5.), dospíváme k dobru o sobě. Dobro o sobě pak již nemá onu nejednoznačnost, která je vlastní dobrým věcem či činům, neboť ty mohou být pro někoho dobré a pro jiného nikoliv. Tak vítězství v boji je dobré pro vítěze, ale nikoliv pro poraženého. Dobro o sobě, vyjadřované jako pojem či idea dobra, je ovšem dobré pro všechny, a to bez ohledu na jejich názory či přání. Ty mají totiž svůj původ v empirickém světě, který je protikladný a přinejmenším méněcenný vůči tomu, co je skutečně žádoucí, dobré a jsoucí nad tímto světem, tedy pro něj závazné, určující. Jak víme z dějin, toto „nad“ nebylo chápáno jen ve smyslu hodnotového nadřazení, ale také doslova, prostorově jako „jsoucí na nebesích“.

Dobro o sobě, zbavené své nejednoznačnosti, se stává absolutním dobrem, jež jako takové musí vykazovat řadu dalších znaků. Především je zřejmé, že může být jen jedno. Pokud by existovalo ještě nějaké jiné, znamenalo by to, že se odlišuje od onoho prvního (samozřejmě je libovolné, které bude první). Odlišovat se znamená být jiný. Ale co je jiné než dobro? Odpověď je snadná. Jiné je zlo! Ze stejných důvodů se nemůže dobro měnit v čase. Pokud by se měnilo, lišilo by se dřívější od pozdějšího, avšak co se liší od dokonalého dobra, je zlem (srovnej Popper, kap. 4.). Připustit vývoj by proto znamenalo připustit, že se dobro může stát zlem. To je ovšem vyloučeno i z toho důvodu, že čisté, tzn. dokonalé dobro v sobě neobsahuje žádné protikladné části, a není tedy žádný důvod pro jeho změnu.

• • •

Co jsme dosud uvedli, ovšem vůbec nemusí vést k oné vražedné intoleranci, jejíž teoretické kořeny se nyní snažíme pochopit. Je možné přemýšlet o absolutnu, ptát se, co jeho existence znamená pro člověka apod., a nebýt při tom vůbec intolerantní. Problém nastává v okamžiku, kdy se snažíme učinit z tohoto absolutna praktický návod na jednání.

Abstraktní povaha dokonalého dobra jej totiž činí bezprostředně nepoužitelným pro řešení jakékoliv konkrétní situace. Za tím účelem musíme ještě vytvořit zprostředkující článek, kterým je výklad, interpretace situace z hlediska ideje dobra. Sama tato interpretace ovšem představuje neřešitelný problém, protože není schopna postupovat cestou rozvíjení obsahu ideje, neboť tato idea, vzhledem ke své abstraktnosti, žádný obsah nemá. Interpretace se proto stává procesem, v němž interpretující subjekt vkládá své vlastní představy a přesvědčení do odpovědi, která ovšem měla být zcela nesubjektivní povahy, to jest pouhým vyjevením ideje dobra. Význam tohoto faktu se nám ihned ukáže, když si položíme otázku výběru interpretů. Musíme totiž vzít v úvahu, že přirozeností lidského světa je různost názorů. Máme pak nikoliv jen jednoho vykladače, ale jak je to v dějinách běžné, setkáváme se se dvěma a častěji s ještě větším počtem.

Můžeme ovšem ponechat na jednotlivých lidech, aby si zvolili, komu budou naslouchat. Samotná tato volba je ale z hlediska dosavadního výkladu dokonalého dobra naprosto paradoxní. Jestliže si lidé mohou volit vykladače, mohou být stejně oprávněně i interprety ideje dobra. A protože se v praxi jejich výklady liší, dostáváme se do postmoderní slepé uličky, v níž nám chybí kritérium pro posouzení toho, co je správné. Absence takového kritéria proto nutně povede k chaosu. Což jinak znamená, že připustit více interpretací jako oprávněných je prakticky totéž jako zcela opustit ideu dobra.

Zdá se mi, že tento problém je teoreticky neřešitelný, i když praktické řešení je známé. To spočívá v použití mimoteoretických, to jest násilných a manipulativních prostředků, díky nimž se jeden z vykladačů žádoucího - dobrého - ustavuje jako jediný oprávněný. V okamžiku, kdy zaujme tuto pozici, začíná se celý lidský svět strukturovat specifickým způsobem. Jelikož byli všichni ostatní vyloučeni z výkladu toho, co je dobro a dobré, zůstává jen on sám jako ten, kdo lidem přináší toto poznání. Můžeme říci, že jen on jediný mluví ve jménu dobra a prakticky je zastupuje. Ostatní lidé nemají jiný přístup k poznání toho, co je správné, dobré, toho, co má být, než prostřednictvím právě této osoby.

Ostatní vykladači, a vůbec kdokoli, kdo by měl nějaké jiné přesvědčení lišící se od tohoto nyní jedině oprávněného, se proto vlastně odlišují od samého dobra. Tato jejich odlišnost je zlem. Je jistě dobrem odstraňovat zlo. Tedy je jistě dobrem odstranit každého, kdo se odlišuje. Jestli má jít jen o změnu jejich přesvědčení či přímo o fyzickou likvidaci, záleží pouze na jejich ochotě podřídit se. To je podtrženo ještě tím, že na fyzické existenci vlastně vůbec nezáleží, nemá žádnou vlastní pozitivní hodnotu. Ta byla totiž již na počátku naší úvahy oddělena od tohoto světa a postavena proti němu v podobě absolutního dobra.

• • •

Dokážeme nyní již pochopit, proč je tak snadné zabíjet ideologické protivníky, ale stále nám zůstává nevysvětleno, proč v tomto systému vlády, který se většinou nazývá totalitním, jsou masově zabíjeni i ti lidé, kteří by jej jinak byli ochotni přijmout.

To je právě ona záhada, na niž narazila Hannah Arendtová ve svém díle o Původu totalitarismu (viz Arendtová, III., kap. XII. 3.). Pro její řešení si musíme uvědomit, že legitimizace moci v totalitním státě je založena na privilegovaném přístupu k dobru, jak jsme si to ukázali výše. Prakticky však nijak nelze prokázat oprávněnost tohoto privilegia. Není žádná možnost, jak od sebe odlišit případy, kdy interpret skutečně vykládá dobro, od těch, v nichž se mýlí, či dokonce od těch, v nichž nějaký svůj soukromý zájem nebo předsudek pouze vydává za projev dokonalého dobra. Pokud bychom toto připustili, znamenalo by to, že se v jeho slovech a činech zjevuje pravda o dobru jen náhodně. Tím by se přestal odlišovat od ostatních, kteří jsou z tohoto hlediska na tom právě takto. Z čehož dále plyne, že by ztratil svůj výlučný nárok na moc. Či jinak řečeno, měl by nárok na moc jako kdokoliv jiný.

Jestliže to nechce připustit, ať již z touhy po moci či z fanatismu, musí všechna svá rozhodnutí vydávat za dokonalá, za bezchybně dobrá. Tím se vlastně staví již mimo tento svět a přechází do světa dokonalého, ideálního dobra. Takto se z něj samého stává bůh, a to ať již se hlásí k jakékoliv ideologii (viz kult Stalina, Maa, Hitlera či vůdců současných sekt).

V empirickém světě, v němž žijí ostatní lidé, ale není mnoho věcí takto ideálně dobrých. Dokonce je jich mnoho vyloženě špatných. To představuje vážný rozpor mezi absolutní vládou dokonale dobrého vůdce (či jak jej nazveme) na straně jedné a reálnou existencí zla na straně druhé. Mohli bychom sice připustit jeho bezmoc, snad alespoň slabost, ale tím bychom opět zpochybnili jeho moc, a to nejen nad tímto světem, ale především nad ostatními lidmi. Pokud to nechceme učinit, zbývá nám jen jedno vysvětlení. Vedle síly dobra, představované vůlí vůdce, existuje síla zla. Je nutné ji odhalit a zničit a tím konečně nastolit vládu dobra.

Jinak řečeno, každý totalitní vůdce potřebuje nepřítele, aby vysvětlil všechny neúspěchy a nezdary. Existuje-li skutečný nepřítel, dobře. Jestliže tomu tak není, pak musí být stvořen, aby mohl být ničen. Přesněji řečeno, musí být stále znovu nacházen, aby mohl být stále znovu ničen. Jeho nepřetržité umírání zachraňuje víru v neomylnost vůdce.

Kdo bude tímto nepřítelem, to záleží na povaze ideologie, s jejíž pomocí vůdce legitimizuje svůj nárok na absolutní moc. Je-li jádrem této ideologie myšlenka o vyvolené rase, musí být i nositel zla identifikován na rasovém základě. Zabíjeni pak budou všichni ti, kteří se rasově odlišují, ať již jsou jejich činy a jejich smýšlení jakékoliv. Je-li jádrem nějaký cíl dějin, k němuž nás vůdce vede, budou nositelé zla identifikováni na základě skutečného nebo jen předpokládaného nesouhlasu s tímto cílem. Protože však nepřítel musí být nutně vytvořen, může být za takového nositele nesouhlasu označen kdokoliv. Mohou to být lidé s velkými nosy stejně jako ti, co nosí nesprávnou barvu košile, mají brýle, umí číst (jak tomu bylo např. v Kambodži) atd. A samozřejmě, v obou případech jsou likvidováni ti, kteří s tímto vším nesouhlasí.

• • •

Mohli bychom vznést námitku, že přece rasa je něco empiricky prokazatelného. Ale jak dobře víme, nic takového není pravda. A to přesto, že se lidé liší svým vzhledem, typickými anatomickými znaky a především barvou kůže. Posedlost nacistů, a zvláště Heinricha Himmlera měřením tvarů lebky a dalších anatomických znaků je známa stejně jako jeho snaha vytvořit novou, elitní rasu nadlidí vzešlých ze spojení jedinců vybraných na základě jejich rasového původu a tomu odpovídajících tělesných znaků (Clayová, Leapman). Samotná barva kůže, modré oči, původ předků apod. nic neznamenají, dokud takovýmto faktům nepřiřadíme určitý význam. Tak například zcela nepřehlédnutelný fakt barvy kůže sám o sobě nic neznamená pro postavení člověka ve společnosti, dokud není vytvořen interpretační rámec, v němž tento znak získává význam roztřiďujícího parametru, na jehož základě je určeno místo člověka v sociální hierarchii (viz Šmausová). Slovo hierarchie, jež se nám nyní objevuje, je podstatné, neboť ve společnosti, v níž není hierarchické roztřídění, nemohou žádné takové vlastnosti a vůbec žádné vlastnosti nabývat významu přiřazování místa ve smyslu vládnoucí - ovládaný, nadčlověk - podčlověk, ponechaný naživu - určený k likvidaci. Tedy nikoliv empirický znak, ale ideologie určující význam znaku je tím podstatným. I když sama ideologie tvrdí opak, je tomu ve skutečnosti tak, že hierarchické vidění světa a s ním spojená nenávist a potřeba nepřítele, který bude zničen, je tím prvotním (srovnej nekrofilní a autoritářský charakter u Fromma, Fromm 1993, 1997).

Hledání empirických argumentů je až druhotné. Samotné rasistické jádro nacistické ideologie proto nepředstavovalo pro rodilé Němce automatickou výhodu a jistotu, že nebudou postiženi terorem. Aby teroru nebyli vystaveni, museli být ještě přesvědčenými nacisty či museli být za takové alespoň považováni. Rasismus, obdobně jako nacionalismus, není proto založen na empirických faktech, ale na empiricky neprokazatelné ideji nadřazené rasy či národa (viz Jäckel, rovněž Gellner). Tato je v podstatě totožná s ideou dokonalého dobra, jen s tím rozdílem, že její původní abstraktní koncept naplníme obsahem konkrétního, to jest rasového nebo nacionálního typu (obdobný postup komunistické ideologie jsem analyzoval v práci Svět na předělu [Brno, Doplněk 2000].).

Spojíme-li ideu absolutního dobra s vírou, že nějaký konkrétní člověk má k této ideji privilegovaný přístup, dostáváme vražednou směs, která se projevila nejen v holocaustu a sovětských gulazích, ale i v mnoha jiných případech masového vyhlazování, jež tak často nacházíme v lidských dějinách. Neměli bychom proto raději hovořit o absolutním zlu, nýbrž spíše o absolutním dobru? Co se stane, když absolutní dobro v tomto systému nahradíme absolutním zlem? Pro jeho podrobnější popis, než jaký jsme zde mohli podat, se můžeme obrátit k autorovi, který jej vypracoval do detailů, a to s neobyčejnou otevřeností. Mám na mysli právě Platonovu Ústavu.

Jestliže do našich výše provedených úvah dosadíme místo slova dobro slovo zlo, nic se nezmění. Jediná změna nastane v tom, že se nám již celý systém nebude jevit emocionálně přitažlivým. Dobro v něm tedy plní manipulativní funkci, v níž nás podvědomě získává pro něco, co bychom jinak nikdy nepřijali. Něco ovšem zůstává nezměněno, a to je moc interpreta, mluvčího, vůdce či filozofa-krále. Vzhledem k jejímu zdůvodnění je to moc absolutní, a právě ona je vlastním jádrem a zdrojem vražedné intolerance.

Tak vidíme, že úsilí o dosažení absolutní moci jednak konstituuje totalitní politický systém, jednak produkuje masové násilí. A ovšem vůbec nezáleží na osobních vlastnostech proroka nové Pravdy a dokonalého Dobra. Jakmile je systém nastolen, běží podle své vlastní vnitřní logiky. Prorok se buď přizpůsobí, nebo je smeten jinými, chápavějšími (viz např. smrt Lenina a jeho střídání Stalinem). Chceme-li se z tohoto světa dostat, nestačí měnit osoby vůdců, ale je třeba decentralizovat moc, a tím zrušit podstatu systému. Avšak i po tom něco zůstává, a to jsou zažité představy, způsoby chování a hodnoty, odpovídající totalitní společnosti.

Pokud má být demokracie vůbec možná, musíme proto usilovat o splnění dvou podmínek. Za prvé, o co největší decentralizaci moci spojenou s co největší mírou bezprostředního zapojování občanů do rozhodování. Za druhé o identifikaci a rozkládání hodnot a stereotypů odpovídajících postavení

ovládané, nerovnoprávné a atomizované masy, jíž jsme dlouho byli, a jejich postavení do kontrastu s hodnotami rovnosti a solidarity svobodných občanů. Chceme-li se uchránit před opakováním hrůz, které absolutní moc a hierarchii obhajující ideologie plodily a stále ještě plodí, musíme posilovat a rozvíjet právě hodnotové základy demokracie. Samotný demokratický politický systém je totiž jen formou, jejímž prostřednictvím se tyto hodnoty projevují, udržují a v populaci také reprodukují. Pokud demokracie hodnotový základ nemá, přestává být funkční a začíná se transformovat v nějakou formu autoritářské moci.

• • •

Jak jsme již uvedli výše, metoda, jak stanovovat, co je správné a žádoucí, může spočívat také v analýze empirických podmínek lidského soužití, a to ať již proto, že mimo tento svět nic jiného neexistuje, nebo proto, že není jiné cesty, jak nacházet projevy absolutna, než jej svým *omylným* lidským rozumem hledat ve světě kolem nás. Jelikož si pak nikdo nemůže dělat nárok na absolutní vědění, jsou si lidé svou omylností rovni (kromě jiného, samozřejmě). Respekt k druhému člověku, uznání jeho svébytné hodnoty, stejně jako úcta k sobě samému jsou pak spolu s všelidskou solidaritou vyjádřením hodnotových podmínek pro přežití v globálním světě přesyceném problémy stejně tak jako zbraněmi hromadného ničení.

Klíčovou hodnotou pro přežití lidstva je proto nyní hodnota člověka jako lidské bytosti, je to hodnota každého příslušníka druhu Homo sapiens sapiens. Právě na ní stojí demokracie jako forma soužití a metoda rozhodování. A jako takovou ji stanovujeme my sami vlastním rozhodnutím, a to jak v kulturou šířených hodnotách, tak v procesu vzájemného vztahování se, v němž ji svým praktickým jednáním přičítáme jeden druhému stejně jako sobě samému. Tato hodnota musí být proto chráněna před všemi pokusy o její teoretickou devalvaci. Ale především musí být prakticky prosazena, neboť právě v každodenním životě je popírána ve všech vztazích, v nichž je člověk ovládán člověkem.

To ale také znamená, že musíme být intolerantní ke všem pokusům o její devalvaci, a to ať již praktickým či teoretickým. Tato forma intolerance po nás žádá, abychom identifikovali takovéto teoretické systémy, stejně jako všechny formy ovládání a manipulace a s nimi spojené hodnoty a usilovali o jejich zrušení. Takovou intoleranci bych nazval intolerancí sloužící zachování života.

Jestliže však jádrem a vlastní příčinou vražedné intolerance je autoritářská moc, musíme se současně ptát, nakolik je v nás zakořeněna úcta k moci, nakolik je v nás zakořeněno elitářství, které rozděluje lidi na ty, co jsou více, a na ty, co jsou méně. Jsme skutečně ochotni přiznat každému člověku stejné právo podílet se na rozhodování v tomto státě, jaké přiznáváme sobě samým? Snad zajímavým testem může být nyní probíhající kampaň za uzákonění referenda. Uvidíme, jak dopadne.

Tento text je pro Tvar upravenou a mírně rozšířenou verzí příspěvku předneseného na konferenci „Antisemitismus na konci XX. století“ pořádané slovenským Muzeem židovské kultury a Filozofickou fakultou v Nitře. Z konference bude vydán sborník.

Literatura:

Aristoteles: Etika Níkomachova. Praha, Rezek 1996.

Arendtová, H.: Původ totalitarismu. I.- III. Praha, ISE 1996.

Clayová, C., Leapman, M.: Panská rasa. Nacistické Německo a experiment Lebensborn. Praha, Columbus 1996.

Fromm, E.: Strach ze svobody. Praha, Naše vojsko, 1993.

Fromm, E.: Člověk a psychoanalýza. Praha, Svoboda, 1997.

Gellner, E.: Národy a nacionalismus. Praha 1993.

Jäckel, E.: Hitlerův světový názor. Praha a Litomyšl, Paseka 1999.

Platon: Ústava. Bratislava, Pravda 1980.

Popper, K. R.: Otevřená společnost a její nepřátelé. Díl I., Praha, ISE 1994.

Šmausová, G.: „Rasa“ jako rasistická konstrukce. In: Sociologický časopis, r. XXXV., č. 4, 1999, s. 433 - 446.

Vernant, J.-P.: Počátky řeckého myšlení. Praha, ISE 1993.

Slavoj Tomeček

Nad Aronovou Historií XX. století

Po delším čase máme díky nakladatelství Academia opět možnost nahlédnout do části rozsáhlého díla jednoho z nejvýznamnějších a nejvlivnějších myslitelů 20. století Raymonda Arona. Kdo by podle názvu knihy očekával souvislé „objektivně historické“ podání dějin 20. století, bude nepochybně zklamán. Jedná se totiž o soubor statí, přednášek, článků, rozhovorů a vybraných kapitol různých knih, které spojuje právě jen téma - úvahy nad dějinami 20. století.

Jsou to skutečně úvahy, které obsahují vše, co Aron považoval za základní podmínku toho, aby dějiny zůstaly živé, aby promlouvaly k problémům současnosti, byly zdrojem poučení a inspirace k jednání. Historie v přísném smyslu slova existuje *„v té míře, jak si lidé uvědomují svou minulost, jak rozlišují mezi minulostí a přítomností a jak poznávají rozmanitost historického času“*[1].

Historie tak je a musí být přítomna v každé úvaze a zamyšlení nad společností, ať už filozofické, či ekonomické, sociologické, politologické, ideologické, která se více nebo méně zabývá tím, co se odehrálo nebo bylo založeno v minulosti.

Historik, především pokud se zabývá dějinami nám nejbližší minulosti, se musí pokusit o analýzu faktů bez vášní a osobních preferencí. Realita empiricky zkoumatelné skutečnosti musí zůstat základem každého takového zkoumání. Dějinám však neporozumíme, neporozumíme-li pohnutkám a důvodům jednání všech aktérů a tvůrců historického dění. Analýza dějinných událostí musí být velmi široká, prováděná ze všech možných a myslitelných hledisek. Bohatství významů, které člověk takto může přisoudit pohnutkám a jednáním druhých, je však díky rozmanitosti a mnohovrstevnatosti historické reality nevyčerpatelné. Proto historikovi nezbývá než provést vlastní výběr na základě svého hodnocení historických událostí a jejich aktérů. Zde jsou meze historické objektivity a „spolehlivosti“ historického vědění. Tyto meze je podle Arona třeba neustále připomínat, abychom zůstali uchráněni před extrémem historického determinismu.[2]

Soubor Aronových statí Historie XX. století vznikl díky práci Společnosti přátel Raymonda Arona. Kniha je rozdělena na několik oddílů, ve kterých najdeme práce, jež se týkají určitého konkrétního tématu, ačkoli mnohá témata jsou zastoupena tu více, tu méně v celé knize.

První oddíl, nazvaný Národy a říše, nejprve rozebírá význam pojmů národ, říše a s nimi spojené pojmy nacionalismus, imperialismus a následně se snaží ukázat, jak různá pojetí národa, různé způsoby zdůvodňování nutnosti ovládání jedněch národů a státu jinými (vyvolenými, předurčenými) národy a státy formovaly, aktivně utvářely podobu politického, ekonomického a sociálního uspořádání světa.

Oddíl Od Sarajeva k Hirošimě se snaží v myslích lidí svými činy více či méně spoluodpovědných za vyvolání nejdůležitějších událostí 1. poloviny 20. století - dvou světových válek - vypátrat myšlenky, ideje a pohnutky, které by potvrdily, či naopak vyvrátily domněnky o možných přímých souvislostech mezi těmito idejemi a historickými událostmi. Proto analyzuje kalkulace diplomatů, politiků, konzervativních vojenských štábů, ale i city a ideje převládající v jednotlivých národech.

Vedle toho pak ukazuje vliv nových technologií a technických vynálezů, nových „strojů na zabíjení“, ale také stavu ekonomiky jednotlivých států na proměnu charakteru války, taktiky a strategie jejího vedení, podobu armád a dalších faktorů rozhodujících o vítězství nebo prohře. Tato dvě témata se poté sbíhají v otázce, proč se 1. světová válka stala tak „neúměrnou“. Zda si přemíra vášní vyžádala přemíru techniky či přemíra techniky vyvolala přemíru vášní. Podle Arona je hlavním viníkem jednoznačně technika, ačkoli bez viny nezůstávají ani vášně. Aronovo líčení tak ústí do bezútěšného obrazu 20. století jako doby, kdy lidé a národy ztratili moc nad vlastními dějinami a jsou vláčeni *„rozpornou logikou techniky a vášní“*.

Příčiny jevu nazvaného imperialismus nespatřuje, tak jako Lenin, v dějinné nutnosti vývoje a technického pokroku kapitalistického hospodářství, ale zcela prozaicky v touze národů po moci. Dovolávání se realistických motivů je pouze zástěrkou tohoto jediného a skutečného motivu.

Na mnoha místech Aron také neustále opakuje hlavní myšlenku své filozofie dějin; přestože lze ve zpětném pohledu vysledovat hlavní linii historického vývoje, určit všechny ideologické, sociální, psychologické, ekonomické, technologické, politické a další příčiny, nelze dojít k jednoznačnému závěru, že sled událostí, tak jak šly za sebou, byl nevyhnutelný. Neexistují žádné vyšší historické síly, proti kterým jsou lidé jako aktéři dějin bezmocní.

V oddíle nazvaném Sekulární náboženství najdeme několik Aronových pojednání o charakteru a povaze totalitních ideologií, nových elit, které se tyto ideologie snaží uskutečnit, a režimů, které jsou na těchto ideologiích postaveny. Odhaluje povahu totalitní moci, pokouší se nalézt skryté zájmy a záměry nových elit, které totalitní režimy zavádějí, popsat prvky těchto režimů a varovat před nebezpečím možného totalitního vývoje jakýchkoli demokratických režimů, které zapomenou na hodnoty a cíle, na jejichž základě byly vybudovány a k jejichž uskutečnění je demokracie zřízena. Prezentuje ideologie nacionálního socialismu a komunismu jako systémy idejí, které mohou vyvolat náboženský fanatismus, sektářství, likvidaci lidí označených za původce zla bránícího vítězství sil dobra a nastolení ráje na zemi.

Pokus o analýzu a odhalení příčin vzniku duálního systému (systému dvou velmocí) a studené války je předmětem statí zahrnutých do oddílu Bojový mír. Svět druhé poloviny 20. století vyžaduje spojení hmotné a lidské kvantity s technickou kvalitou. Pouze USA a SSSR tyto požadavky splnily. Válka se už nevede ani v poli, ani na diplomatické úrovni. Jediným bojištěm je politika a boj politických stran o moc. Vítězství komunistické strany má pro zemi stejný význam a stejné důsledky, jaké dříve přinášela vojenská porážka - stát se ocitne v područí jiného státu, stane se jeho satelitem či okupovaným územím. Hranice už neprocházejí mezi státy, ale mezi lidmi uvnitř států. Stoupající počet voličů určité strany má stejný význam, jaký dříve měla úspěšná ofenzíva. Celá planeta se proměnila v bitevní pole a bojuje se o vše, co by mohlo zvýšit moc a vliv jedné strany na úkor strany druhé. Pomalu každá věc a lidská záležitost má svůj mocenskopolitický a vojenskostrategický význam. Není na světě místa, kde by na sebe dva protivníci, dva mocenské bloky nenarazily a nestřetávaly se ve svých zájmech. Bojuje se jak o strategická místa a vojensky využitelné technické novinky a technologie, tak zejména a především o lidskou mysl a přesvědčení. Na komunistickou propagandu odpovídají USA podporou hospodářské obnovy a příslibem finanční pomoci. Tato „diplomacie dolaru“ vychází z přesvědčení, že *„prosperita nebo alespoň slušné živobytí je proti komunismu nejlepším protijedem“*. Všude, kde je to možné, se vytváří vojenskohospodářská hráz, snažící se zabránit rozšiřování vlivu komunistické moci. Tato strategie a politika zadržování, „containmentu“ se Aronovi jeví jako jediná rozumná možnost, jak odolávat snahám komunismu získat světovládu.

Tématem oddílu Atomové zbraně a celosvětová diplomacie je analýza vlivu faktu existence atomové zbraně na uspořádání mezinárodních vztahů a světového politického systému, ale také na politiku a společnost uvnitř těchto států. Odhaluje všudypřítomnost tohoto faktu v myslích, postojích, názorech a rozhodnutích nejen politiků a vojenských strategů, ale také všech „obyčejných“ lidí. Velký otazník visící nad budoucností, nemožnost plně domyslet a představit si všechny důsledky jaderné katastrofy, jež se vymyká všemu, s čím mělo lidstvo do té doby zkušenost, hrozba totálního zničení, před kterým není úniku, získávají v Aronových úvahách svůj tragicky jasný obrys. Tento obrys je patrný ve všech událostech, které měly místo v dějinách po 2. světové válce, ve všech možných a uskutečněných variantách řešení politických, vojenských, diplomatických a společenských krizí, ke kterým po Hirošimě a Nagasaki došlo.

Stať tvořící oddíl Imperiální republika je dílem, které vzniklo na základě přednášek na Collège de France v letech 1970 - 1971. Rozebírá postavení, roli a působení USA jako jednoho ze dvou dominantních činitelů v mezinárodní politice a snaží se o pochopení a vysvětlení důvodů všech politických, diplomatických a vojenských akcí buď inspirovaných a podporovaných, nebo přímo provedených USA po 2. světové válce. Pokouší se zhodnotit charakter a výsledek tohoto působení USA na mezinárodní politický systém, co nejpoctivěji určit jeho kladné a záporné rysy a dopady.

Oddíl Výsady a břemena dominantní ekonomiky jako by navazuje na předešlý oddíl analýzou dominantního postavení USA jako ekonomicky nejsilnějšího státu v systému světové ekonomiky. Rozebírá výhody a nevýhody tohoto dominantního postavení jak pro USA, tak pro některé další státy. Zkoumá také vzájemné vztahy a závislosti světového trhu a světového politického systému.

Konec koloniálních říší je název oddílu tematicky velmi úzce spjatého zejména s francouzskými moderními dějinami. Aron se v něm pokouší zodpovědět otázku, zda kolonie přinášejí imperiálnímu státu spíše výhody a zisky, nebo naopak nevýhody, případně zda srovnáním výhod a nevýhod lze dojít k jednoznačné odpovědi na tuto otázku. Jako modelový příklad mu slouží především francouzská zkušenost s Alžírskem. Souhlasí s rozhodnutím generála de Gaulla pro dekolonizaci jako s nejlepší možnou variantou řešení koloniální otázky, a to jak v tomto konkrétním případě, tak obecně.

Významem a dopady politické a ekonomické teorie a praxe označované pojmem rozvoj se zabývá oddíl Problematika rozvoje a problematický rozvoj. Pokouší se odhalit zdroje někdy až nábožné úcty a víry v důležitost a nezbytnost rozvoje pro společnosti, které si chtějí vydobýt nebo zachovat vysokou životní úroveň. Postupně analyzuje tři hlavní zdroje teorie rozvoje: 1) studium statistiky dlouhodobého ekonomického růstu, 2) kontrast mezi zeměmi bohatými a zeměmi chudými, 3) srovnání mezi ekonomikami a společnostmi sovětskými a západními. Tyto tři zdroje působí, že pojem rozvoje je chápán rozdílně a týká se mnoha odlišných problémů v závislosti na realitě různých kontinentů a zemí. Pojem, který v podstatě vyjadřuje všem lidem na Zemi společnou touhu a naději na zlepšení jejich životních podmínek, se stává součástí různých společenských a ideologických koncepcí, které mezi sebou vedou nesmiřitelný zápas o lidská srdce a hlavy. Stati jsou jakýmsi doplňkem k Aronovu významnému dílu Deziluze z pokroku (vydanému v roce 1969).

V předposledním oddíle Problémy Francie jsou obsaženy Aronovy rozbory stavu a vývoje francouzské společnosti a postavení Francie ve světovém ekonomickém a politickém systému. Soubor statí, zkoumajících francouzskou společnost z hlediska ekonomiky, politiky, vývoje institucí, zápasu idejí a ideologií, sociální úrovně a sociálních vztahů, podává plastický a přesvědčivý obraz francouzské společnosti ve druhé polovině 20. století, jak se jevila jednomu z jejích nejbystřejších a nejkritičtějších pozorovatelů. Ústředním tématem těchto úvah je samozřejmě fenomén gaullismu jako dominantního fenoménu ovlivňujícího zásadním způsobem běh francouzských dějin v tomto období.

Závěrečná stať nazvaná Úsvit světových dějin je jakýmsi shrnutím celé knihy, neboť znovu probírá některá témata a dějinné události, jež se dotýkaly a doposud dotýkají celého světa, formovaly nebo formují jeho podobu. Aron se pokouší o náčrt celistvého pohledu na dějiny, ve kterém by ukázal vzájemnou souvislost všech důležitých faktů, o nichž vždy uvažoval a referoval více nebo méně odděleně. Je to první náčrt uceleného výkladu dějin 20. století, jehož napsání přislíbil, avšak nikdy neuskutečnil.

Aronovo dílo svým rozsahem a šíří svého záběru patří bezesporu k největším duchovním výtvorům 20. století. Není snad oblasti lidské duchovní činnosti zkoumající podstatu člověka a společenství, na kterou by nemělo vliv, a to často zásadní. Proto je třeba uvítat vydání Aronových úvah o dějinách jako důležitý příspěvek ke zpřístupnění tohoto díla, ze kterého máme zatím v češtině skutečně pouze velmi malý zlomek.

Poznámky:

[1] Aron, R.: Demokracie a totalitarismus, Atlantis, Brno 1993, str. 14,

[2] Gass, Brigitte: Raymond Aron; In: Ballestrem K., Ottman H., Politická filosofie 20. století, Praha 1993, str. 33-34.

Jako oheň v temnotách

K motivu spirituální transcendence a lidské destruktivity v románu Zelená míle

Michal Svěrák

Je zcela nepochybné, že prestiž autora, jehož dílo vyvolává tolik rozporuplných reakcí a dohadů nad funkcí populární kultury v rámci obecného literárního kánonu, se buduje velmi pozvolna a obtížně, zvláště v prostředí akademické kritiky, neustále připomínající efemérnost a uměleckou povrchnost jeho tvorby. Jde o dílo Stephena Kinga, který i přes určité intenzivní snahy odborníků z oblasti literární vědy[1] takřka po třiceti letech svého působení stále zůstává postavou řazenou spíše do nižších žánrových a tím i uměleckých úrovní. Pokusme se však na příkladu jeho románu *The Green Mile* (Zelená míle) z druhé poloviny devadesátých let ilustrovat možné způsoby analýzy a interpretace tohoto autora tak, abychom byli schopni rozpoznat a pochopit složitou subtilní strukturu jeho sdělení, která, jak se domníváme, se stávají jedním z nejsilnějších hlasů současné americké literatury.

V románu *Zelená míle* King opět přistupuje k možnosti zkoumat metaforicky - prostřednictvím osudů svých hrdinů - odvrácenou stranu současné duševní a společenské reality. Již jeho první dílo-novela *Carrie* se zabývá každodenní hrůzou nepřizpůsobivého adolescenta v americkém vzdělávacím systému, poté v *Salem's Lot* mytologizuje hrůzu izolace a bezvýznamnosti jedince na americkém maloměstě a román *The Shining* řeší otázky rozpadu moderní nukleární rodiny coby následku osobního sobectví, falešné sebelítosti a vzájemného odcizení. Také v románu *Zelená míle* narážíme na stopy dřívějších autorových motivů. Dílo samo pak můžeme chápat ve třech základních rovinách: epické, didaktické a filozofické. V následující studii, která rozhodně není vyčerpávající, se pokusíme o základní percepci všech těchto poloh včetně jejich vzájemného působení.

Na počátku románu se seznamujeme se stárnoucím Paulem Edgecombem, bývalým dozorcem v káznici Cold Mountain. Tam, v cele smrti nazývané ‚Zelená míle', se také odehrává větší část příběhu. Román je budován na principu dvou narativních linií: Jedna se odehrává v současnosti a slouží autorovi vždy při zahájení další části k rekapitulaci předchozího děje (*Zelená míle* byla vydávána na pokračování v průběhu roku 1996). Druhá pak čtenáře posouvá směrem do minulosti, do období hospodářské krize na americkém jihu. King, coby tradiční regionalista, tentokrát opustil kraj svého rodného státu pravděpodobně proto, že trest smrti, coby jeden z nosných motivů, není v Maine právně upraven. Tím se však zároveň přenesl do jiného, obdobně expresivního prostředí s hlubokou literární tradicí a vlivy tohoto dědictví jsou na jeho práci vidět. Je však zjednodušující chápat celý proces jako pouhý výsledek Kingovy snad nahodilé volby jižanské látky. Ve své studii *Landscape of Fear: Stephen King's American Gothic* řeší Tony Magistrale mimo jiné otázku možného vlivu díla Williama Faulknera na Stephena Kinga. V roce 1986 ho Burton Hatlen, Kingův bývalý profesor na Univerzitě Maine v Oronu, informoval o tom, jak byl King coby student zaujat romány Williama Faulknera a „strávil školní rok četbou všeho, co tento autor kdy napsal"[2]. Faulknerovy horečnaté obrazy padlého jižanského Ráje se odrážejí v tragických postavách Kingova románu, avšak mezi řádky jeho mytického žalozpěvu lidské duše nalézáme i prvky takových tvůrců americké prózy jako Flannery O'Connorová s její koncepcí dědičného hříchu hluboce zakořeněného v duších jižanských mužů a žen nebo John Steinbeck, neúnavný kronikář osudů lidí, kteří se stali oběťmi společenských událostí. Paul Edgecombe je hlavním dozorcem na ‚Zelené míli' a právě jeho očima se seznamujeme s tímto relativně uzavřeným a statickým prostředím. Vyprávění ubíhá zvolna, autor se snaží pečlivě seznámit čtenáře se všemi postavami tak, aby bylo možno se s nimi jednoduše identifikovat. Paul je typickým obrazem člověka s hlubokou schopností empatie a pokory. Jeho morální kód mu sice umožňuje chápat prováděné popravy jako nezbytné zlo ve smyslu pozemské odplaty, avšak s vědomím kruté bolesti provázející každý takový akt. Tento pocit se s příchodem Johna Coffeye ještě prohloubí. Paulův kolega a přítel Brutus Howel, jehož přezdívka Surovec je ironickou antitezí jeho ohromné postavy a mírné, dobrosrdečné povahy, je představen jako emočně vnímavý a citlivý muž se smyslem pro přirozenou spravedlnost. Také Dean Stanton, další ze skupiny dozorců, se svojí poctivou upřímností řadí na tento pól Kingova morálního kontinua. Naproti tomu Percey Wetmore naplněný nedůvěrou v sebe sama jen rozsévá nenávist a jeho nevyvinuté ego bez svědomí není schopno jakéhokoli citu vůči druhým. Do sociálního rámce také patří dva vězni: věčně trpící Eduard Delacroix a sociopatická, groteskní zrůda William Wharton alias Billy the Kid, kteří pak společně s Johnem Coffeym tvoří jakýsi trojúhelník smrti. Postupně se formující soustava hrdinů je doplněna panem Jingle-sem-myší, která svojí hravou přítomností prozáří ponurý *genius loci* bloku E a vytvoří emocionální pouto mezi těmi, jejichž život se v daném místě a čase tak osudově protnul.

Ve svém rozsáhlém zamyšlení nad významem žánru *Danse Macabre* King uvádí: *Věřím, že my všichni jsme zcela osamělí a že jakýkoli hluboký a trvalý lidský vztah není ničím jiným než nezbytnou iluzí - avšak alespoň ony pocity, o nichž uvažujeme jako o „pozitivních" a „tvůrčích", jsou pokusem o spojení a určitý druh komunikace. Pocity lásky a dobroty, schopnost soucitu a péče jsou to jediné, co známe z říše světla. Jsou to pokusy o sblížení a integraci; jsou to emoce, které nás navzájem přibližují, když ne ve skutečnosti, tak alespoň jako iluze, která činí břemeno smrtelnosti o něco snesitelnější.* (King, 25-6)

Tato autorova víra v možnou alternativu existenciální beznaděje je významná pro pochopení základního procesu proměny, kterým procházejí postavy v námi sledovaném příběhu ve vztahu ke svým rolím. Děj románu je prostoupen obrazy nemoci a utrpení. Paul Edgecombe trpí „šerednou infekcí močových cest", žena vězeňského správce umírá na mozkový nádor - tu nejděsivější emanaci zla, a její manžel se potácí v horečnatém polosnu ztráty zdravého rozumu. Ztráta vitality a postupná rezignace se odráží ve stavu ročního období, kdy i přes konec léta „bylo horko jako v branách pekla, říjen, neříjen". Nejde však pouze o krutou osobní bolest jednotlivých hrdinů, neboť celá země je prostoupena zákeřnou nemocí hospodářské krize, chudobou, strachem a zoufalstvím. Neplodnost společnosti je metaforicky vyjádřena Paulovou neschopností pohlavního styku se svojí vlastní ženou[3]. Zlo je všudypřítomné.

Do tohoto prostředí sociální i fyzické pustiny přichází John Coffey - obrovitý, mentálně retardovaný černoch, odsouzený za brutální vraždu dvou děvčátek. I přes svůj robustní zevnějšek se zdá být podivuhodně citlivý a laskavý. Místo věčného zatracení, jakým je cela smrti, se díky němu stává místem vykoupení. Jeho postava je pozoruhodná zejména ve vztahu k obdobným hrdinům objevujícím se čas od času v Kingově literární tvorbě. Přibližně kolem roku 1970 King dokončil doposud nepublikovaný román *Blaze* (Záře), který popisuje v doslovu své knihy *Different Seasons* jako „melodrama o obrovitém, téměř retardovaném zločinci, který unese nemluvně, aby ho pak za výkupné vrátil zpět jeho bohatým rodičům, ale namísto toho se do něho zamiluje". Román obsahoval nadpřirozené motivy (autor o něm hovořil jako o „duchařském příběhu") a byl vědomou parafrází Steinbeckovy novely *O myších a lidech*. Hlavní hrdina Blaze je svým přítelem Georgem sveden ke zločinu a při pronásledování je policisty zastřelen. Tak jako se prosťáček Lennie stává obětí okolností a lidské lhostejnosti, je i Blaze ve své snaze navázat kontakt se společností odsouzen k záhubě. Jeho rané dětství bylo od počátku poznamenáno neštěstím a osobními tragédiemi. Coby dítě z rozvrácené rodiny je Blaze sympatickou postavou, avšak jeho pokusy nalézt přítele končí nevyhnutelně tragicky[4]. Obdobně, i když v poněkud odlišné roli, vystupuje Tom Cullen - mentálně defektní, avšak prorockými vizemi nadaný člen postapokalyptického společenstva v románu *The Stand*. John Coffey je však nejen obětí, ale také spasitelem - mytickým mesiášem, Bohem daným a od Boha pocházejícím emisarem. Jako Cullen je i Coffey psychicky opožděný a naivní; psychicky na úrovni dítěte. Tato vlastnost ho tedy řadí mezi jiné Kingovy dětské postavy, jejichž nevinnost a morální nezkaženost jim umožňuje postavit se destruktivním silám, se kterými jsou tak často konfrontovány. Obdobně jako děti má Coffey strach z neznáma a tmy, ale je také schopen stále vychutnávat jednoduché radosti života se všemi živými bytostmi. Při jeho noční výpravě k nemocné Melindě King píše: *Vítr hnal trychtýře vířícího listí a John Coffey chytil volnou rukou jeden poletující list. Nikdy nezapomenu na to, jak si ho prohlížel a jak si ho rozemnul mezi prsty a přiložil si ho k nosu. (...) Rozhlížel se na všechny strany a trhl sebou - ne však strachem, ale radostí - když zahoukala sova. Napadlo mě, že uvnitř se sice bojí potmě, ale tady venku byl ve svém živlu. Mazlil se s nocí a tříbil si smysly, jako muž, který si tře tvář o křivky a záhyby ženských ňader. (...) Posadil se zády ke kabině, nespouštěje oči z nočního nebe. Z jeho obličeje zářilo bezstarostné štěstí.* (King, 60-62-64)

V tomto smyslu je jeho omezené vnímání požehnáním. Coffey ovšem slouží také jako nositel vykoupení, když s pomocí svého zázračného daru zbaví nejdříve Paula jeho nemoci a později přivede zpět k životu pana Jinglese a Melindu, manželku správce věznice. Právě v těchto momentech získává román *Zelená míle* svůj transcendentální charakter. Mohutný černoch jako svatý prosťáček, jehož čistota duše mu umožňuje přímé spojení s Bohem, přijímá pokorně svůj úděl mučedníka ve vazbě na tradici evropského křesťanství, kde epileptici a duševně retardovaní byli chápáni jako nositelé zvláštní boží milosti. Bylo by tak značně zjednodušující a zřejmě nesprávné vnímat Coffeye jako „pouhého" muže nadaného léčitelskými silami. Jeho původ je neznámý, ani on sám netuší, kam jde a proč tolik trpí, když prochází zemí sám a bez domova. Alegorická role této skutečně mytické postavy je zdůrazněna vnějšími atributy: jeho tichým zármutkem a proudem slz, které se bez ustání řinou jako „krev z rány, která se nikdy nezahojí" coby projev „lítosti nad celým světem". Ve skutečnosti jde o skutečné Kristovy rány, neboť Johnovo tělo pokrývají stopy po bičování. V závěru pak dřevěný kříž nahradil moderní popravčí nástroj: elektrické křeslo[5]. Coffey však nemá pouze svou stránku *statickou*, ale i *dynamickou*, vyjádřenou působením na vnější okolí. Kingovy romány často řeší otázku osobní transformace v procesu konfrontace se zlem, které je v našem případě personifikováno v postavě Williama Whartona. Jeho zběsilá zuřivost je charakteristická pro přítomnost síly, která je zaměřena sobecky jen na sebe a slepě ničí vše, co není její součástí. Také jeho původ je zahalen řadou otázek a jeho bloudění je poznamenáno smrtí a utrpením. Náhoda, se kterou útočí, a zdánlivá nesmyslnost jeho jednání odkazuje na externální zlo, které vystupuje na metafyzické úrovni v podobě všudypřítomné nemoci. A tak jako John Coffey je odrazem a rozšířením Paulovy morální osobnosti coby nositel božské lásky, je i William Wharton projekcí absolutního sobectví Perseyho Wetmora

- lidský projev principu zla, který uniká do sebe a bez výčitek svědomí rozsévá nenávist a hněv. V literární krajině Stephena Kinga způsobuje nedostatek lásky a porozumění katastrofu. Zlo, jak tvrdí Magistrale, je živeno odkazem hříchu uloženým v sociálním, kulturním, mytickém a historickém kontextu a předávaným z generace na generaci. Odmítnutím doktríny predestinace se tak podle Kinga může člověk vymanit z bludného kruhu násilí jen svobodnou volbou a během kolize dobra a zla přesahující jeho chápání pak nikdy nezůstane touto konfrontací nezměněn. Na počátku je Paul Edgecombe pragmaticky uvažujícím, mužem, bez víry v možnost vykoupení. Jeho životní zkušenost s vězni ho o tom přesvědčuje každý den, jak dokazuje při rozhovoru s náčelníkem Arlenem Bitterbuckem: *‚Poslyšte, pane Edgecombe,‘ začal /náčelník/. ‚Myslíte si, že jestli člověk upřímně lituje toho, co nehezkýho proved, by se moh vrátit do těch šťastnejch dob a žít tam navěky? Je možný, že existuje něco jako nebe?‘*

‚Já tomu rozhodně věřím,‘ odpověděl jsem mu. Byla to lež, ale ani trochu jsem jí nelitoval. O věcech posmrtného života jsem se učil na hezkých kolenou své matky, a přišel jsem k závěru, že kniha boží vypráví především o vraždách a o vrazích a že o věčném životě v ní nic není. Byl jsem přesvědčen, že pomažou rovnou do pekla, kde se budou smažit v mukách, dokud Bůh nedá pokyn Gabrielovi, aby zadul do své trouby na poslední soud. A když to udělá, potom jim mžikne před očima (...) *a soudím, že budou šťastni, že je tomu tak.* (King, 23-24)

Během své vlastní zkušenosti s Johnem Coffeym se však Edgecombe stává objektem procesu iniciace, když je přítomen jeho zázraku a „rituálnímu“ obětování. Od kruté smrti Eduarda Delacroixe je bezmocně tažen ke střetnutí s Perceym, které však zakončí zásah vyšší moci. Síla přátelství mezi Paulem, Brutusem a Deanem umožní přivést vězně k umírající ženě a tím jí zachránit život. Tam, v domě správce Hoovera, se pak odehraje první ze zásadních konfrontací mezi dobrem a zlem na transkosmické úrovni, když Coffey odstraní onoho *„démona nesouzvuku“* z Melindiny hlavy. Celý proces je možno chápat jako tajný obřad exorcismu, v němž ďábel opouští ústy tělo posedlé ženy. Druhý případ souboje těchto sil se pak odehraje přímo na Míli, když Percey zastřelí svého „temného průvodce“ a sám zbaven své odporné podstaty, která byla tím jediným, co ho naplňovalo, upadne do tupé katatonie. Bez přítomnosti destruktivní látky se stává pouhou prázdnou skořápkou, neschopnou samostatného pohybu[6]. Edgecombe se naopak stává tím, kdo v posledním rozhovoru s odsouzeným Coffeym pochopí plnou podstatu jeho i svého osudu. Jde o emočně vypjatou scénu, která společně s popravou tvoří klimax románu. Coffey bloudí pustou zemí a jako planoucí oheň v temnotách ji očišťuje od úzkosti, strachu, smutku a bolesti tím, že na sebe coby trpící *agnus dei* přejímá hříchy světa. Paul je pak postaven do role kata i novodobého zvěstovatele, čímž se tragický charakter jeho života naplnil. Tím, že mu před smrtí sdělí John tíhu svého poslání, učiní ho tak svým zpovědníkem i zachráncem.

Už jsem pořádně unavenej tou bolestí, kterou slyším a cejtím, šéfe. Už jsem unavenej z toho, že jsem pořád na cestě, samotnej, jak drozd v dešti. Nemít žádnýho parťáka, se kterým bych moh chodit, se kterým bych si moh promluvit, kam jdem a proč. Jsem unavenej z toho, že lidi jsou jeden na druhýho zlý. Jako kdybych měl v hlavě skleněný střepy. Jsem unavenej z toho, že chci pomoct, a nemůžu. Jsem unavenej z toho, že musím žít v temnotě. Většinou to bolí. Strašně to bolí. Kdybych to moh skončit, tak to skončím. Ale nemůžu. (King, 74-75)

V závěrečném snu se tak Coffeymu vysněné město Myšákov spojuje s obrazem posmrtného života, jehož příslib se zdá být tváří v tvář lidské nenávisti stejně iluzorní jako možnost vlastního vykoupení. To vše možná někdy dodává dílu sentimentální nádech, zároveň však i mytické rysy. Témata a přízračné vize se zmnožují a dodávají románu jeho intenzivní, hutnou symboličnost. „Zabil je jejich láskou. Tak je to každej den, a na celým světě,“ říká John Paulovi, který tuto krutou představu proti své vůli naplní, a tím se opět koloběh dědičného hříchu uzavírá. *Zelená míle* je jedním z nejtragičtějších Kingových románů, v němž zloba a krutost je všudypřítomná a člověk sám ničí jediný nástroj své spásy. Pro ty, kteří nejsou schopni odpuštění i přes existenci vlastního utrpení, jako jsou manželé Detterickovi, není naděje. Avšak Paul Edgecombe byl schopen dostát svému svědomí, stejně jako Brutus Howel, Dean Stanton a Harry Terwilliger. Tím, že byl bezprostředně přítomen procesu Johnovy smrti nejen v rovině fyzické, ale i duševní, přebírá Paul část jeho bolesti a podstupuje závěrečnou fázi svého očištění prostřednictvím opakovaného zármutku nad ztrátou těch, které nejvíce miloval. V prudkém alabamském dešti umírá při autobusové nehodě jeho manželka, následuje Brutus, Dean, pan Jingles a Elaine. Zdánlivá záchrana se tak stává prokletím. Břemeno smrtelnosti je náhle tak těžké a John Coffey, který se svým zvláštním, primitivním způsobem snažil konat dobro, dávno zmizel v temnotě, ze které se tak nečekaně vynořil. Bůh nebo jemu odpovídající vesmírná inteligence se o lidskou bolest nezajímá. Kingův hrdina tak objevuje své spojení s věčností právě skrze soucit s touto bolestí. A tento soucit je oním darem, který mu byl přenechán jako nástroj vykoupení sebe i druhých. Poslední slova Sandry Stanfieldové, hrdinky novely *The Breathing Method*[7], pak vystupují jako univerzální axiom pro všechny poutníky v Kingově morální krajině: „Není spásy bez utrpení. Je to laciné kouzlo, ale je také jediné, které máme.“

Poznámky:

[1] Přes neskrývané rozpaky americké akademické obce se postupně Kingovo dílo stává předmětem podrobného literárněvědného zkoumání. Mezi nejvýznamnější teoretiky v této oblasti patří profesor Michael R. Collings, Anthony Magistrale, Burton Hatlen a Joseph Reino. Kromě studií těchto univerzitních badatelů představují významný zdroj sekundárních informací také „populární“ práce George Beahma a Douglase E. Wintera.

[2] Magistrale Anthony, *Landscape of Fear: Stephen King's American Gothic*. Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1888: str. 114

[3] Téma sociální destrukce a jejího symbolického vztahu k neplodnosti zmiňuje již ve své kritické eseji *Inherited Haunts: Stephen King's Terrible Children* Anthony Magistrale. Při své interpretaci vychází z díla Jessie L. Westonové *From Ritual to Romance*, které se zabývá tematikou artušovského cyklu. Představa, že neplodnost božstva způsobí neplodnost půdy, pronikla do středověkých legend a romancí jako archetypální vzor. Tak podle původní verze je Král Rybář (Artuš) nemocný a neplodný a v důsledku toho pustne celá země. Krajinu může zachránit jen bezúhonný rytíř, který se vydá na těžkou cestu ke Kapli nebezpečí, kde požádá o Grál a Kopí. Původně šlo o symboly ženského a mužského pohlaví, v křesťanských termínech se transponovaly do poháru, ze kterého pil Ježíš při poslední večeři, a do kopí, kterým mu byl proboden bok. Moc svatého Grálu uzdraví krále a vrátí zemi plodnost. Bezúhonným rytířem, který se vydá těžkou úlohu splnit, bývá v artušovském cyklu obvykle Parsifal (Perceval). Revelace tohoto kontextu pak umožňuje pokládat neplodnost hrdiny nejen jako příčinu rozkladu okolní společnosti, ale také jako následek a subjektivní reakci na tento rozklad.

[4] Blíže srovnej Douglas E. Winter: *Stephen King: The Art of Darkness* a George Beahm: *The Stephen King Companion*

[5] Pokud budeme akceptovat diskutabilní výkladovou koncepci vytvořenou Douglasem E. Winterem, Michaelem R. Collingsem a později rozvinutou zejména Josephem Reinem v jeho knize *Stephen King: The First Decade: From Carrie to Pet Sematary*, mytologicko-křesťanský étos díla se stane ještě explicitnějším. Tento dekonstruktivistický model interpretace je založen na principu asociace a tematizace autonomních prvků obsažených ve jménech hlavních postav. John Coffey tak vystupuje po aplikaci výše zmiňované metody jako skutečně alegorický obraz Ježíše Krista, neboť iniciály jeho vlastního jména tomu odpovídají: **J**ohn **C**offey-**J**esus **C**hrist. Při takto obnaženém tématu pak může být Paul Edgecombe *a simile* chápán jako Pilát Pontský i přes to, že sémantická skladba jeho jména tuto roli nereflektuje. Jeho funkce v rámci románového mýtu je však až příliš významově „difuzní“, než aby bylo možno činit v této věci jednoznačné závěry.

[6] Motiv vyššího záměru, v němž božská entita vystupuje jako *deus ex machina* ať už sama o sobě nebo prostřednictvím lidských jedinců, je možno nalézt i v některých dalších dílech tohoto autora. Jde především o epickou verzi biblické apokalypsy v románu *The Stand* (1979), kde King vytváří složitou strukturu vzájemných vztahů a funkčních vazeb mezi postavami na různých stupních významové extrapolace ve vztahu k morálním kategoriím Dobra a Zla majícím výrazně metafyzický charakter.

[7] Publikováno ve sbírce *Different Seasons*, Viking, New York 1983

Použitá literatura:

Beahm, George: *The Stephen King Companion*. Warner Books, London 1989

Collings, Michael R.: *The Many Facets of Stephen King*. Starmont House, Mercer Island 1985

King, Stephen: *The Green Mile*. Signet-Penguin Books, New York 1996 (česky: Zelená míle. Beta-Dobrovský a Ševčík, Praha 1997)

King, Stephen: *Danse Macabre*. Viking, New York 1983

King, Stephen: *Different Seasons*. Viking, New York 1983

Magistrale, Anthony: *The Moral Voyages of Stephen King*. Starmont House, Mercer Island 1989

Magistrale, Anthony: *Landscape of Fear: Stephen King's American Gothic*. Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1988

Ze čtenářského deníku

Aloise Burdy

Jan Jandourek: Když do pekla, tak na pořádné kobyle,

Hynek, Praha 2000

Tož to se vám mosím přiznat, že sú věci, kterým ani já nerozumím. Například s tím románem a najmě se společenským. Kupříkladu minulú středu. Vracel jsem se z práce dřív, a to já se vždycky zuju už před vraty, na ulici, jako abysem nerušil, a opatrně aj odmykám, aby Bojar, to je náš pes, neštěkal - ani tentokrát moc neštěkl, a včil jsem je přichytil, jak sedijú v kuchyni na otomaně a Jura Juráňů do ní, jako do Burdovej, vášnivě hustí, že literatura mosí odhalovat, že sice nemože znásilňovat, ale přesto mosí být jasně vztyčeným poselstvím a že mosí jít do hlúbky, až na samu dřeň, a že mosí vyjadřovat existenciální pocity subjektu ve světě orgiastických křečí. A ona zase, jako ta moja, říkala, že mnoho rozumování je na škodu a že nejdůležitější je cit, zkrátka procítit to, jak a kde to každý má, naslúchat rytmu života a poddávat se mu a najít to súznění mezi autorem a čtenářem a z mnohostí různých poloh lidského bytování zvolit tu nejlepší. Moc se mi to líbilo, jak si hezky vykládajú - až do chvíle, než Růžena začala tvrdit, že román je román a že je to majstrštyk a že bez romána to nepojde, neboť bez pořádného romána, který žhavě zachytí žhavé problémy naší žhavé súčasnosti, se možú jít všici vycpat a my možeme mít kila těch různých básniček a stejně bude ta naša literatura v řiti, protože literatura přece mosí především pokládat a řešit ty závažné otázky, co nás všecky trápijú, abychom se tak kultivovali, neboť jen tak je to umění. A Jura na to, jako že s ňú súhlasí, ale že román, že to je dnes už mrtvá záležitost, ustrnulá forma vymyšlených umělostí, která to jako nedokáže, klást ty závažné otázky, protože je to taková ta fosílija plná vymyšlenosti, podvod, co nemože vyjádřit senzitivitu moderního a postmoderního člověka, zatímco nám mosí jít především o originál: o opravdovú hodnověrnú a pravdivú pravdu, která nese stigmata samotného božského řádu.

A teď do toho ešče abych psal o tom Janu Jandourkovi a jeho románu o páteru Vyklouzovi, co jede do pekla na pěkných kobylách. (Já vím, měl bych užívat hezky po našem Vyklúzovi, jenže to nezní tak pěkně. Já su totiž nestranný a mosím vám, jako Čechům, přiznat, že to vaše „ou“ není zas tak úplně hlúpé a že sú slova, která s tím „ou“ znějú mnohem lépe než s „ú“, jako třeba slova žrout, blboun nebo právě ten Vyklouz, protože to „ou“ daleko lépe pojmenovává, že z tej církve vyklúz.) Abyste tomu rozuměli, on se ten hlavní hrdina Jandourkovy knihy nemenuje Vyklouz, a ačkoliv je ta kniha fakt hodně podle autora, nemenuje se ani Jan Janďourek, ale nějak jinak, snad Pavel, ale to už jsem zapomněl. On je to takový mladý synek, co jako mnoho jiných měl v osmdesátých letech plné zuby bolševika, a tož si řékl, že mu to ukáže, a dal se na víru a šel na tu kněžskú vysokú, že se tam doví pravdu. Ne že by byl moc pobožný (a jestli je pobožný, tož to autor v tom románu fajnovo dobře maskuje), ale připadalo mu to jako taková boží recese, že jako bude knězem.

Jenže, hned jak tam přišél, tak hned uviděl, že tomu bolševikovi neutékl a že to, co ho sralo dřív, ho sralo aj tam, jako v tej boží církvi, neboť aj ta se skládá z posraných lidí a hlupáků a estébáků. A tak aj když se učil na kněza a aj když se později tím knězem stal, prožíval stejná muka, jako by jím nebyl. Možná by to ale vydržel a tým knězem zostal a snad by se časem stal aj biskupem, kdyby mu do toho nepřišla ta sametová revoluca, po které být knězem už nemělo toho cveka, protože to přestalo být recesú a provokacú. A navíc přišél na to, jak už to bývá u páterů Vyklouzů, že roby majú takovú tu fajnovú ďúrku mezi nohama, bez které naráz nemohl být, ať už církevní otcové říkali o celibátě, co chtěli, neboť pro mužského je docela fajn s robama nejen kamarádit, ale aj s nima spát a súložit. Což se zase nelíbilo církvi, protože ta to nemá ráda, a tak to ten Jandourkův hrdina zabalil, zahodil ornát, začal studovat politologiju nebo novinařinu nebo co, a stal se pravicovým novinářem, co píše o tom, jak pasažéry z padlých letadel žerú krokodýlové.

A obcoval s těma robama a bylo mu fajn. Kolik jich už bylo, těch rob, to už si nepamatuju. Prvá, kvůli kterej se stal Vyklúzem, byla nějaká Estera nebo snad Jana, ale už před ňú se mu postavil, když mu sáhla do vlasů snad nějaká Klára. A ta Jana s ním spala až do chvíle, než naletěla nějakému falešnému prorokovi inženýru Doubkovi z takovej falešnej sekty, co ju chtěl zasvěcovat nahatú, a tak mu utékla. Další robú byla nějaká Ivana, ale ta mu to dělala jen rukú, aj při výletě v Egyptě, protože ho měla ráda, ale byla přítelkyňú jeho kamaráda a byla mu věrná. A třetí roba se jmenovala Branka, a spala s každým ženatým, a měla za přítele aj známého tržního spisovatela, co se ale místo psaní dal taky k sektě inženýra Doubka a zblbnul z toho tak, že ho moseli odvézt na psychiatriju, kde však skončila aj ta Branka, protože letěla s humanitárnú pomocú do Čečny a letadlo unesli krvaví teroristi, co je všecky chtěli povraždit, ale už to nestihli, protože ruští vojáci je postříleli, jen ta Branka se pak z toho doma zcela později zcvokla. Takže na konci romána se vrací do děja zase ta Klára, co mu sahala do vlasů, že aby se to uzavřelo, a tak on v ní cítí toho Boha, jenže ať ho hledá, jak hledá, nenachází nic, tedy úplný hovno, jenže to hovno je fajnovější než u nás, co jsme odjakživa byli ateistové, protože to je hovno, „ze kterého se všecko rodí a všecko pochází“, jak ostatně Jandourek napsal už na první straně. Jak říká moja Růžena: „Vyslyšel-li by Bůh každého pastuchu, všecko by stádo přes léto zdechlo.“

Rád bych vám to popsal podrobněji, protože celý ten Jandourkův společenský román je sesumírován v boží víře, že když se pořádně opíše, co člověk prožil, hned je z toho tá zásadní výpověď o degeneraci a o podstatách. A také je v tom románu spústa zajímavých historek a postaviček tak, jak je tomu Jandourkovi přinésl život, a ten Jandourek je popisuje fakt zábavně a s ironijú.

Jenže jsem tu knížku četl už před třemi dny a bůh ví proč, nějak jsem si ju nedokázal zapamatovat. Moc se tomu divím, protože je napsaná fakt dobře: tak, jak se píše do novin a různých žurnálů, aby to bylo věcné, nezatěžovalo to čtenáře nějakým hlubokomyslným mudrováním a zároveň aby to bylo aj zábavné a poučné, ale co možu robit. Přece to nebudu číst znova.

Chtěl jsem si tedy o tom Jandourkovi alespoň povykládat s Horákem, co je kostelníkem v Jalubí, neboť ten toho ví o věcech víry a sexu nejvíc, jenže ten mi řékl: „Nejdůležitější je, že Staré Město postúpilo do první ligy!“

Tahá-li někdo za knoflík od šuplete, je jasné, že vzápětí upadne na zadek

Rozhovor s Ivo Medkem Kopaninským

Foto Veronika Doksanská

Ivo Medek Kopaninský (nar. 1936 v Domažlicích), výtvarník a restaurátor, poprvé samostatně vystavoval 1964 ve vídeňské Kleine Galerie. Od té doby uspořádal pětadvacet samostatných výstav v Čechách i zahraničí. Zabývá se především kolážemi, v posledních letech se věnuje stamp artu, kresbě a plastice. Žije na statku v Přední Kopanině.

Pane Medku, kde jste se narodil a v jakém prostředí jste vyrůstal?

Narodil jsem se v Domažlicích a vyrůstal na pražské periferii. Na Žižkově jsem vystudoval průmyslovou školu bytové tvorby, obor řezbařina, a v osmapadesátém roce šel na vojnu. Po vojně jsem čtyři roky pracoval v Národní galerii jako věšeč obrazů; na další čtyři roky jsem šel do Středočeské galerie. Já být dneska Knížákem, uspořádám v Národní galerii výstavu odvrácených stran obrazů. Za ta léta jsem se načetl takových nápisů a dedikací. Třeba na jedné Pruchově krajině zezadu stojí: „Milovanému příteli od milého přítele Jindřicha Pruchy, soudruhu ministru vnitra Rudolfu Barákovi, v dokonalé úctě věnuje Jan Zrzavý.“ Nebo Procházkovy strohé pokyny: „Nevěšet nad kamna a na slunce!“ Ty nápisy kromě lidí z galerie nikdo nikdy neviděl. Přitom jsou také pamětí doby.

Už před prací v galeriích jste se věnoval vlastní výtvarné práci. Inspiroval vás především surrealismus. Stýkal jste se už tehdy s českou Surrealistickou skupinou?

Se Surrealistickou skupinou jsem se prvně setkal až v sedmašedesátém roce. Doktor Procházka z Národní galerie viděl několik mých kreseb a prohlásil, že jde o čirý surrealismus. Tak jsem zašel do vědecké knihovny podívat se, o co jde. A protože mi definice s mojí tvorbou docela konvenovala, k surrealismu jsem se začal hlásit. Procházkova kolegyně, doktorka Macková, mi následně doporučila, abych napsal Effenbergerovi. Načež jsem se sešel se Standou Dvorským a Petrem Králem a oni řekli, že mě teda berou.

Jenže je tu otázka: Co je vlastně surrealismus? Nad čím je? Jestliže nad věcmi, pak nejsem a nikdy jsem nebyl surrealista. Já vnímám věci ze všech stran a přímo. Stačí se podívat na ty hromady harampádí po celém domě, ze kterých tu a tam vytáhnu nějaký motiv pro koláž. A je-li surrealismus nad lidmi, pak jsem surrealistou taky nikdy nebyl. Nemám potřebu se nad kohokoli vyvyšovat. Ostatně surrealismus je věcí značně paradoxní: Jmenuje-li se něco nad-realita a pracuje-li s pod-vědomím, je to nonsens. I přes to všechno mi ale nálepka „surrealista“ vyhovuje asi nejvíc.

Se Surrealistickou skupinou jste se ovšem po pár letech rozešel. Jaké pro to byly důvody?

Velmi rychle mi začaly lézt na nervy zákony jejich smečky: když hra, hrají si všichni; když vůdce rozhoduje, ostatní mlčí. Surrealisté si také mimořádně libovali a dodnes libují v nesmyslných šarvátkách a půtkách, ze kterých za dvacet let nějaký chytrák vytvoří dějiny. Ještě na konci děvětašedesátého bylo k vydání připraveno druhé číslo Analogonu. Všichni věděli, že během pár týdnů spadne klec. Schůzky v té době ovšem probíhaly takto: Někdo přinesl text, do kterého nacpal s pomocí slovníku co nejvíc cizích slov, takže se to vůbec nedalo číst. A pak se s ostatními o ta svoje učená slovíčka handrkoval. Švéb s Effenbergerem se tenkrát zrovna hádali o význam slova ludikativní. Jeden z nich to použil ve svém textu a druhý mu oponoval, že ve slovníku nic takového nenašel. Prý tam byl jen luddismus předáka Ludda (viz dějiny dělnického hnutí v Anglii). A přeli se tak dlouho, až prošvihli termín. Když si vezmete, že tenkrát nešlo o měsíce ani o týdny, ale skutečně o dny a hodiny, je to absurdní. Předpokládám, že tak je to s Analogonem i českým surrealismem dodnes.

Ještě než jste surrealisty opustil, jste ale přivedl do skupiny Jana Švankmajera, který jí dodnes šéfuje. Jak k tomu došlo?

Chodil jsem s Evou Švankmajerovou na průmyslovku. Takže přes ni jsem poznal Švankmajera a jeho tvorbu: tenkrát už měl natočený Byt a Rakvičkárnu - klasické surrealistické kusy, ve kterých nehrají lidé, ale věci a ty nápady jsou velmi originální. V pozdějších filmech, především v Alence, se už Švankmajer zoufale opakuje. Člověk přesně ví, co bude následovat v příští sekvenci: tahá-li někdo za knoflík od šuplete, je jasné, že vzápětí upadne na zadek. Na druhou stranu mě uchvátili Spiklenci slasti. Jenže ten nápad je dvacet, ne-li pětadvacet let starý.

Ve vaší tvorbě je rozpoznatelný vedle surrealismu i vliv dada: grotesknost, absurdita, provokativní humor. Čerpáte inspiraci i z tohoto směru?

Ten humorný rozměr je další z důvodů, proč jsem se rozešel se zdejší Surrealistickou skupinou: oni si sice dokáží dělat srandu ze všeho - a je to humor těžký, černý, řádně cynický -, jenom ne sami ze sebe. Surrealisté jsou tabu, posvátné krávy. A protože jsem tuto nedotknutelnost svojí tvorbou nerespektoval, musel jsem jít. Zatímco Švankmajera jsem do skupiny dostal někdy v osmašedesátém roce a trvalo to několik měsíců, on mě z ní už jako šéf dostal během dvaceti minut.

Ale abych se vrátil k otázce. Když jsem na konci padesátých let s výtvarným uměním začínal, ale i později v šedesátých letech, o nějakých dadaistech jsem neměl potuchy. Jestli tenkrát bylo v celé vědecké knihovně Národní galerie pět šest monografií na toto téma, bylo to moc. Podobně to bylo se surrealismem: věděl jsem, že Buñuel natočil vynikající snímek Andaluský pes, ale nebylo, kde bych jej mohl vidět. Až jednou ho v rámci přehlídky Buñuelových filmů ohlásili v Ponrepu. Letěl jsem tam, ale místo Andaluského psa dávali od Buñuela Robinsona Crusoe v dánské verzi. Překladatelka se navíc zpožďovala. Takže ve chvíli, kdy dáma skřehotala: „Ó vy malí rozkošní černí tvorečkové, ó vy milí brabenečkové,“ na plátně už dávno nebyla scéna, ve které Robinson pozoruje mravence na své ruce, nýbrž oheň, nad kterým černoši smažili Pátka. Pak jsem Andaluského psa viděl v Paříži, v zimě osmašedesátého, a to dokonce pětkrát po sobě.

V šedesátých letech se v českém výtvarném kontextu otevřel široký prostor i pro abstrakci. Neuvažoval jste o ní jako o vlastním výtvarném prostředku?

Přestože jsem se znal s Janem Koblasou nebo s Jiřím Valentou a prostředí abstraktních malířů mě v podstatě formovalo, měl jsem k nim blíž spíš lidsky než umělecky. V abstrakci je míň fantazie, a navíc: Čím se řídit, jak ji číst? Na druhou stranu s nikým jsem se nenaběhal tolik jako v šedesátých letech s Jirkou Valentou. On někde v Libni dlužil cikánce alimenty, a když jsme tam sedli do hospody, stihli jsme si dát akorát jedno pivo a už jsme museli úprkem na opačný konec čtvrti. Cikáni se totiž o Valentovi doslechli a táhli na putyku, kde seděl. Jenže když dorazili, Valenta byl dávno pryč. Takhle jsme si dali za večer šest sedm piv a proběhali celou Libeň. Občas jsme se k tomu v protisměru minuli s Hrabalem.

Ve vaší tvorbě převažuje koláž. Co vás ke kolážování přivedlo?

Nejspíš to bylo v šestapadesátém roce, když jsem otevřel týdeník Dikobraz; tam jsem se setkal s kolážistou Štěpánem: k volné lince přidával kousíčky nějakých xylografií. Bylo to velmi jednoduché. A tehdy mě napadlo, že s tím musí jít svést něco víc. Inspirují mě buď názvy děl, se kterými se setkám třeba na výstavě, nebo samotné obrazy. Nedávno jsem četl od fotografa Bennetonu článek, jmenoval se „Reklama je chcíplá mršina“ a autor v něm prohlašoval, jak sterilní jsou reklamy na auta. Ihned zvedám hozenou rukavici, listuji čtyřmi ročníky New Yorkeru, které se tu někde válely, a stranou dávám všechny auťáky. Ty reprodukce vozů zmuchlám, aby vypadaly jako havarované, a nakolážuji je na jednu hromadu. Ta bude mít tvar babylonské věže. Hrůzná perspektiva!

Jaké možnosti nabízí koláž oproti jiným médiím?

Mám-li pevnou představu o tom, co chci vyjádřit, pak je koláž to nejnešťastnější a nejpracnější řešení. Dneska už sice máme barevný xerox, techniku, která dokáže zvětšovat o 118 % nebo zrcadlově převrátit předlohu. Jenže to jsou vynálezy relativně mladé, ke kterým jsme se v šedesátých letech nemohli dostat. Tenkrát jsem vyráběl kolážované podklady pro animované filmy a vzpomínám si, co jen to dalo práce vyštrachat z tun časopisů a novin ty správné kusy papíru.

Co to bylo za filmy?

Většinou se jednalo o zdravotácké snímky, které si objednával Ústav hygieny. Můj první velkofilm se jmenoval Péče o nohy a jaký měl úspěch! V Moskvě dostal v dvaasedmdesátém roce zlatou. Ta ženština, když četla sylabus, podle kterého měl být film natočen, rozhodla, aby věc byla atraktivní, natočí se s Matuškou. V sylabu stálo: „Není vhodné, aby soustružníci nosili do práce tenisky, protože se jim skrz tenkou podrážku zapichují do nohou špony.“ Filmová představa byla tato: Matuška u soustruhu, po kolena ve šponách, a bude zpívat. Natočil se čtyřvteřinový záběr. A další záběr: Matuška stojí na lešení v holínkách a zpívá. V sylabu k tomu stálo: „Není vhodné, aby dělníci nosili do práce holínky, neboť se jim paří nohy a dělají plísně.“ Jenže těch pár vteřin s Matuškou spolklo devadesát procent rozpočtu a film měl mít dvacet minut. Paní režisérka nakonec zdrhla do ciziny a povolali mě. Tak jsem jim to celé nakolážoval: dělník si sundá holínku a mezi prsty mu vyraší žampiony.

Kdo je vám z českých kolážistů blízký?

Určitě Ivo Vodseďálek, mistr z Balón klubu. A paní Jíšová - přesto, že sama se za kolážistku vůbec nepovažuje.

V sedmdesátých letech jste nevystavoval, nicméně zakázaný autor jste nebyl. Jaký byl důvod?

Vystavovat jsem sice mohl, ale odmítal jsem to. Bylo jasné, že s první expozicí bych si stejně zavařil a zákaz by mě neminul. V té době jsem se navíc začal soustavně věnovat restaurování staré výzbroje, což mi zabíralo dost času. Ale na druhou stranu: celou tu normalizační éru jsem hojně vystavoval v zahraničí. Využíval jsem kontaktů, které jsem navázal ještě se Surrealistickou skupinou. Ale především: do ciziny po osmašedesátém zmizela spousta kamarádů, kteří se občas ozvali a pomohli mi něco vystavit.

Ty expozice v cizině přišly tamějším kurátorům náramně vhod. Ven jsem věci pokaždé nějak dostal, ale nazpátek už to šlo hůř. Někdy jsem nechtěl dvakrát riskovat tutéž cestu a koláže zůstávaly v galeriích. Častěji se ovšem kdesi „ztratily“. Někdy v pětasedmdesátém roce jsem se účastnil výstavy imaginativního umění v Bochumi. Po spřáteleném Němci jsem poslal koláže, výstava proběhla a Němec volá, že věci někam zmizely. Když jsem do galerie po letech přijel, doktor Spichman, tamější ředitel, mi povídá: „Zrovna jsem koupil vaše dvě věci. Po tisíci markách za kus.“ Samozřejmě že to byly koláže z bochumské výstavy. Těch věcí se mi takhle ztratilo několik stovek.

Kdy jste v Čechách začal znovu vystavovat?

Po devětaosmdesátém jsem vystavoval jen sporadicky. Tenkrát se chtěli najednou ukázat všichni, kteří minulých dvacet let nesměli, a vtrhli do všech galerií. Ta euforie po pár letech opadla. Na říjen a listopad letošního roku mi Alšova galerie v Českých Budějovicích nabídla velkou retrospektivní výstavu včetně katalogu se šedesáti reprodukcemi. Nedávno mi povídala paní Dvorská, manželka Standy Dvorského, že prý v Písku se chystá výstava českých a francouzských surrealistů, které bych se měl s kolegy z okruhu prvního Analogonu také účastnit. Kolegové to ale přede mnou tají, prozradila mi paní Dvorská. Prý se bojí, že bych na rozdíl od nich sedl za stůl a udělal spoustu nových věcí.

Připravil RADIM KOPÁČ

Básnivé pojetí estetiky

Aleš Haman

Nebývá zvykem, aby jubilant obdarovával druhé, ale v případě profesora Zdeňka Mathausera, filozofa a estetika, jenž v plné svěžesti letos slaví významné životní jubileum, tomu tak skutečně je. Nakladatelství Karolinum vydalo totiž jeho knížku, kterou můžeme považovat nejen za důstojnou reprezentaci autorovy osobnosti, nýbrž i za obohacení soudobého myšlení o estetice. Práce s výmluvným názvem **Estetika racionálního zření** není rozsáhlá (161 stran), shrnuje však dřívější autorovy úvahy a spojuje v ústrojný celek stati, jejichž základem byly v řadě případů referáty na vědeckých konferencích.

Sám název knihy naznačuje fenomenologické východisko, jež bylo v pozadí autorova myšlení už od dob vysokoškolských studií (dizertační práce Fenomenologie a dialektika ve filozofii výchovy). S uvolněním ideologických bariér se tyto filozofické afinity rozvinuly a nalezly uplatnění v řadě statí a referátů věnovaných problematice estetiky a umění. Zdeněk Mathauser patří u nás k zasvěceným znalcům díla Husserlova i Heideggerova. Stejně tak navazuje ve svém myšlení na podněty dalších myslitelů této linie, jeho je M. Merleau-Ponty či R. Ingarden. Reaguje také na dnes frekventované názory současných autorů, jako je Foucault, Lévinas, Derrida a d. Nelze ovšem opomenout ani vazbu k českému literárněvědnému strukturalismu Mukařovského a Jakobsona.

Z toho je zřejmé, jak široké zázemí má autorovo estetické myšlení a k jakým cílům - totiž k rozvinutí fenomenologické inspirace Mukařovského strukturálně sémiotické koncepce - směřuje. Přitom je třeba vidět, že filozofické uvažování se tu neuzavírá do houštiny abstraktních pojmů, nýbrž že často osciluje na hranici pojmovosti a názorné obraznosti. To dodává některým statím takřka básnickou povahu.

Platí to zejména o prvních dvou kapitolách, v nichž se autor zabývá otázkami hodnoty a vymezením umělecké situace. Metaforickou povahu má například hned název první kapitoly: Světelná kritéria hodnoty. Autor v ní rozvíjí koncepci uměleckého textu jako místa, kde lze uzřít estetickou hodnotu. Pohyb na hranici doslovného a metaforického chápání pojmu světla nabízí možnost, jak **osvětlit** (nikoli vysvětlit) působnost uměleckého díla.

Zajímavé jsou tu myšlenky o vynořování se předmětu našeho vědomí z „jednolitého toku jsoucna“. Mathauserovo uvažování se tu pozoruhodně setkává s pojetím francouzského estetika a literárního historika G. Genetta. Ten hovoří o attencionální aktivitě vědomí, pozornosti, která se upíná k předmětu, aniž by znala jeho praktickou funkci či určila jeho druhou totožnost. V této pozornosti k předmětu, jenž nás zaujme, aniž bychom věděli, „co to je“, vidí francouzský teoretik vlastně předpoklad primární estetické zkušenosti. Mathauserova slova znějí v tomto ohledu velmi podobně, když hovoří o vynořování jevu dosud jasně nevyčleněného jako předmět, resp. jako předmětný význam.

Zde se také nabízí odlišení této primární estetické zkušenosti od estetického soudu, jak je rozpracovává Genette. Mathauser pokračuje ve svém uvažování poněkud jiným směrem. Vychází z představy vzájemného vztahu intencionální aktivity subjektu a konstituovaného předmětu. Je-li tímto předmětem umělecký text, pak i on může být zdrojem vstřícné intencionality, která mu byla lidským vědomím propůjčena (i v tom se shoduje s Genettem, jenž vyzdvihuje intenciálnost jako podstatný rys uměleckého díla). Osvětlení, které se při setkání s dílem nabízí, chápe Mathauser jako hodnotové sebe-ukázání.

Další kapitolka nazvaná Jiskření podobně metaforickým způsobem rozvíjí myšlenku o střetání dvou estetik v uměleckých textech. Dokumentuje to na příkladu divácké přijetí herce ve filmu: *„(...)recepce filmového představení není jen divákovou transcendencí do filmového příběhu (...) v jeho vědomí vždycky zůstává i kus pozornosti pro herce sama, pro to, co o něm divák ví z jiných filmů nebo z jeho osobního života.“* Tu autor narazil vlastně na dvojí problematiku: jednak na problematiku herecké „intertextuality“, kdy divák nalézá v hercově realizaci role „citáty“ z jiných realizací, jednak na problematiku fakticity hercovy osobnosti. Obojí průvodní rysy divácké percepce, vnímání, přesahují rámec bezprostřední zkušenosti; je to záležitost znalostí, které dotvářejí celkovou recepci díla. Genette tu hovoří o „bočních“ informacích obohacujících estetickou zkušenost. Tyto myšlenky a jiskření dvou estetik můžeme přitom dát do souvislosti s Mathauserovými myšlenkami o autorovi „recepčním“ a životopisném. Chápeme-li tohoto autora jako „vepsaného“ do díla v podobě jeho stylizačního principu, pak biografický autor může být také onou „boční“ informací, jež může korektivně spolupůsobit při recepci díla.

Středem autorových úvah je však „umělecká situace“, jejíž model Zdeněk Mathauser rozpracoval už ve svých dřívějších pracích. Základem jeho pojetí je čtvercové schéma, jehož protilehlé strany tvoří ve směru vertikálním vztahy materiál (M) a referent (R) a věc (V) a znak (Z). Ve směru horizontálním vznikají vztahy M - V, resp. R - Z. Na průsečíku diagonál je umístěn subjekt (S). Diagonály vydělují ve čtverci čtveřici trojúhelníků: ten, jehož základnu tvoří vztah M - V, nazývá autor trojúhelníkem *geneze*; jeho protějšek tvoří trojúhelník nad základnou R - Z, tj. trojúhelník *semiózy*. Horizontálně se liší trojúhelník *ontologický* (základna M - R) a trojúhelník *morfologický* (základna V - Z). Důraz je položen na prostupování jednotlivých polí (geneze - semióza ve směru vertikálním a morfologie - ontologie ve směru horizotálním). V závěrečné kapitole je toto schéma doplněno ještě dalším, vnitřním čtvercem, kde se na jeho vrcholech materiál mění v kulturní materiál, referent v kulturní předmět, dílo-věc v artefakt a dílo-znak v estetický objekt.

Rozlišením díla-věci a díla-znaku navazuje autor na Mukařovského myšlenku o záměrnosti v umění (rozpracovanou Mukařovského žákem M. Jankovičem). Dílo-věc je pojato jako záležitost nezáměrná, spontánní, významově nesjednocená a jako takové je postaveno do protikladu k díluznaku, jež se vyznačuje maximální transparencí, čitelností a motivovaností. Tu se vynořují některé otázky týkající se konstitutivní povahy obou pólů morfologického pole. Lze se například ptát, zda dílo-věc nesplývá s přírodním předmětem a nestává se tedy součástí „materiálu“. Dílo jako lidský výtvor totiž v sobě nutně obsahuje ingardenovskou „propůjčenou“ intenci (na ni autor odkazuje jinde). Dílo-věc by pak bylo lidským artefaktem, jenž se stává nositelem významu, tedy znakem (ponechme při tom stranou otázku estetické intence, o níž píše např. Genette). Na druhé straně se lze ptát, zda by znak jakožto maximálně průhledný, čitelný a motivovaný nebyl vlastně obrazem referentu, a neodpovídal tedy znaku ikonickému. Polaritu by pak netvořilo dílo-věc (přírodní předmět) a dílo-znak, nýbrž artefakt jako expresivní index na jedné a estetický objekt (zde pojatý jako obraz) na straně druhé. Teprve spojení artefakt-estetický objekt by utvářelo pole umělecké znakovosti, jehož referentem by pak ovšem nebyla jednotlivina, nýbrž komplex zkušeností, univerzum živého světa.

Profesor Mathauser nalézá mezi póly oblasti morfologické a ontologické přechodové úrovně metareferenční a metaznakové, jimiž referenty i znaky přecházejí z roviny sémiotické do roviny genetické. Vzniká tu složitá souhra znaků a metaznaků a významových konotací. Tu vytváří autor velmi jemné diferenciace dokumentované na příkladech svědčících o širokém konkrétním zázemí teoretických názorů.

Velmi inspirativní na modelu umělecké situace je rozlišení dvou stránek aktivity subjektu na průsečíku jednotlivých polí. Ve směru vertikálním vystupuje subjekt jako aktivní významotvorný činitel, tj. jako zdroj významových intencí díla; ve směru horizontálním se ze subjektu stává recipient pasivně se oddávající působení vzájemné souvztažnosti pole morfologického a ontologického. Tu se také vyžadují ikonické rysy díla-znaku, neboť autor své názory dokládá příklady z oblasti literární fikce.

I tady se ovšem nevyhneme některým otázkám souvisejícím s povahou morfologického a ontologického. Není pochyb o tom, že dílo-znak při své „průhlednosti“ umožňuje příjemci „vstoupit“ do obrazu, tím spíše, je-li zakódován na základě tělesné smyslové orientace člověka ve světě („starost“ o hrdinu, o níž autor hovoří, pak není ničím jiným než zrušením estetické distance umožňující afektivní participaci na fikci). Přitom ovšem se divák nebo čtenář nevzdává ani své aktivity geneticko-sémiotické reflektující významovou intencionalitu utvářenou dílem.

Ivo Medek Kopaninský, koláž

Tu můžeme hovořit o dialektice obou postojů, řídící se povahou díla. U děl, která zdůrazňují geneticko-sémiotické hledisko před hlediskem ontologicko-morfologickým (stručně řečeno hledisko poetické před mimetickým), vystupuje do popředí spíše sám artefakt jako výraz kreativity „světa v subjektu“. V opačném případě se vysunuje do popředí mimetická stránka díla (estetický objekt) a subjekt vstupuje do jeho významové výstavby („subjekt ve světě“).

Dialektický vztah obraznosti a „věcnosti“, vystupující na pozadí symbolické povahy uměleckého sdělení, v sobě skrývá i možnost nahlížet na umění z poněkud jiné perspektivy, než z jaké ho vidí moderna a její teoretikové. Ti preferují deformační a destrukturační modus uměleckého ztvárnění, jenž má osvobodit umění od ideologické ilustrativnosti. Mimetický modus umění byl jimi diskvalifikován, stal se kýčem. Mathauserovo pojetí naznačuje, že mimetičnost nelze vyloučit z umění, že je to jeden z jeho základních modů. Existují ovšem období, kdy umění se uzavírá, řečeno Mathauserovou terminologií, do pole „morfologie“, zvýrazňujíc poetický způsob utváření díla jako expresivního symbolu - takovým obdobím uměleckého manýrismu je i dnešní postmoderna. Existují však též období, kdy se umění otvírá „ontologii“, kdy se jako produktivní modus ukazuje mimetičnost.

S tím souvisí též pozornost, jakou autor věnoval polemice s alegorickým, ideově ilustrativním pojetím umění (jde v podstatě o hegelovské rozpolcení na obsah a formu). Proti tomuto pojetí zastává Zdeněk Mathauser koncepci uměleckého díla jako symbolu (už Gadamer ve známém hermeneutickém díle stavěl symbol proti alegorii). Symbol jako organická jednota označujícího a označovaného je tou podobou díla, která umožňuje vidět „skrze“ ně, skrze smysl, jenž se v něm děje, estetickou hodnotu. Umělecký symbol se tak stává branou k dohlédnutí neviditelného smyslu - hodnoty - v aktu racionálního zření umožněného „přilnutím k dílu“.

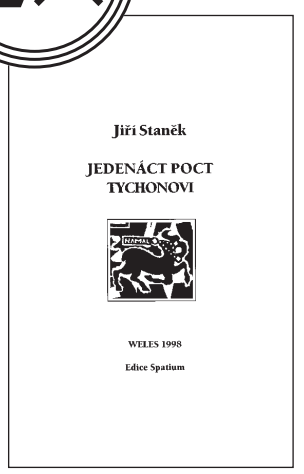
V souvislosti s tím polemizuje autor také s názory R. Kalivody o „prázdnotě“ estetična, které se stává průhlednou složkou organizující hodnoty mimoestetické. Profesor Mathauser namítá, že estetično není pouze vztahově uspořádaná síť mimetického. Zastává názor, že estetično je významové pole sousedící s hodnotami mimoestetickými, ale nereprodukovatelné na ně.

Knížka o estetice racionálního zření se vyrovnává také s poetikou postmoderny. Autor ji v podstatě bere jako úkaz duchovního přelomu paradigmat lidského vědění. Myšlenky postmoderní filozofie přijímá, i když ve svých formulacích se spokojuje spíše s charakteristikami příznačných rysů, než aby k nim zaujímal stanovisko. Dochází i zde někdy k určitému napětí - například v otázce subjektu: Pro tvůrce modelu umělecké situace je subjekt centrem, jímž probíhají geneticko-sémiotické i morfologicko-ontologické impulzy (intence); dekonstrukce však myšlenku subjektu jako centra odmítá, subjekt v jejím pojetí pozbývá zdrojové stability.

V pohledu estetika postmoderna nabývá rysů přechodnosti, kdy zpochybnění jistot má vyprovokovat hledání nových vzorců myšlení i cítění. Schopnost přijímat i tyto soudobé rysy duchovního života svědčí o autorově obdivuhodné myšlenkové svěžesti.

Je řada dalších podnětů i otázek, které Mathauserova knížka nastoluje. Jejich šíře svědčí o mimořádném přínosu, jaký pro estetické myšlení u nás znamená nejen svým teoretickým záběrem, nýbrž i schopností dodat teoretickému uvažování básnický půvab.

DVAKRÁT 2x



Jiří Staněk: Jedenáct poct Tychonovi

Měsíční bledost perel

Jedenáct poct Tychonovi je menší soubor básní, z nichž poslední je datovaná 7. únorem 1977. Texty jsou vytištěné na tvrdém papíru formátu A4, doplněné linoryty Zdeňka Bugáně - pěkný bibliofilský kousek (vydaný nakladatelstvím Weles 1988), pěkný nejenom výtvarně, ale i, jak by to mělo být, básnicky.

Básně Jiřího Staňka jsou inspirovány renesančním hvězdářem dánského původu, působícím na dvoře Rudolfa II., Tychonem de Brahe. Ale o životopis tu nejde, nejde ani o samotného Tychona - ten je „vypůjčený“ k tomu, aby nad ním Staněk přemítal o samotě, která je údělem poetů a nočních pozorovatelů vzdálených světů, aby se chytal nočních stínů a rozjímal s nimi nad záhadami odloučení a konečnosti, nad vzdálenostmi měřitelnými i propastně neuchopitelnými.

Jedenáct poct je především o samotě; o osamělém muži, který si miluje svoje hvězdy; o básníku, pokud poezie v širším slova smyslu nemusí být ze slov; o stárnoucím člověku („*Říkával: / jsem už stár na Venuši, / a nahé pozoroval jenom hvězdy.*“), uchovávajícím si duši chlapce („*Miloval hvězdy. Ostýchavě a chlapecky.*“). Verše jsou ztišené do měkké, laskavé melancholie, tu do obrazu noci zatažené hustým sněžením po půlnoční mši, tu do hvězdnaté noci s vůní vadnoucích bezů či do krajiny s kvetoucími kaštany, které jsou „*tak smírně tiché, / že se při procházce / lekal častokrát / svého vlastního stínu*“.

Dům, ten musí být „*trošičku stranou*“ od lidského hemžení - „*chodívaly tudy za nocí / jen stráže, / taktující si halapartnou / do kroku, vojensky řízného*“. I v krčmě sedí a popíjí básník-Tycho „*celý máz burgundského*“ sám: „*statně, / podoben dubu samotáři*“. Je klid, především klid a po ještě větším klidu se touží: „*Záviděl chrličům / jejich rozšklebenou nehybnost.*“ Klid, potřebný pro zadumané, posmutnělé zahledění na hvězdnou oblohu, která ze všeho nejvíc Tychona spojuje se světem lidí. Ostrost bolesti je jen ozvěnou, jen odrazem vrhaným do Tychonových představ, neboť jeho se to přímo už netýká. (Hvězdy jsou „*zlaté snubní prsteny / naházené do vody / zklamanými v křečovitém pláči. // Stával zadumaně.*“) Ano, Tychona se to přímo netýká, protože Tycho miluje (jen?) hvězdy, kvůli nimž se vzdaluje lidem i tehdy, když by nemusel („*Jen ty jsi chyběl, Tychone! / Pro své hvězdy.*“). Jsou to hvězdy, které mu zastupují ženu („*naslouchadlo dalekohledu, / přivrácené do nahoty noci*“, „*nahé pozoroval jenom hvězdy. / Věděly to / a přece se nesnažily utéct.*“). Jsou to hvězdy, které mu „*připomínaly oči jeho mámy*“ a které ho spojují s ní, mrtvou a tedy <u>stejně</u> samotnou jako Tycho. („*Maminko. Ty tam tak sama. / Já tady tak sám. / Zdali ti někdo alespoň narovná / kříž vychýlený větrem? // Jedinou útěchou je, / že hvězdy / svítí tobě i mně / se stejnou upřímností.*“) Tak se tu, tentokrát jemně a nedrásavě, takže to sotvakoho může pobouřit, objevuje jeden z charakteristických Staňkových motivů - archetypální propojení matky a sexu.

Napsala-li jsem, že Staňkovy básně jsou ztišené, není to metafora příliš odtažitá: básně jsou prolnuté motivy hudby a zvuků - už v úvodu je dalekohled pocítěn jako „*naslouchadlo*“. A dál „*pergameny šustí / jako dubové háje*“, brk z labutě je brk z „*trubače andělského*“, zní „*žabí koncert: to nepřestajné ladění. / Výkřiky lysek z neklidného spánku*“ a příště zas „*chorálem zvonů půlnoc*“; a jinde kráčejí ony stráže, které si halapartnou <u>taktují</u> do kroku.

Nejvíce však Staněk asi upoutává svými odlehčenými, líbeznými obrazy („*Třepotavý lišaj svíčky. / Pergameny šustí / jako dubové háje / když na deštném koni / vjíždí necestou vítr.*“) - jako bychom nahlíželi do starých vzácných tisků a vychutnávali tajemné i poněkud pikantní odstíny zručně míchaných barev. Přitom však verše nezapomínají vyvolávat pocit, že autor ví nebo alespoň tuší, že za tím vším je věčná temnota, kterou se básníci a malíři snaží dočasně překrýt pestrým divadlem svých obrazů. A že ty obrazy jsou příliš krásné na to, aby mohly být skutečné.

Staňkovi bylo v době, kdy pocty Tychonovi napsal, 20 let. Přesto se nedají označit za „pouhé“ juvenilie. Staněk je svůj a možná i více „při sobě“, více nerozbíhavý, nechrlící a neexhibující jako v některých textech mladšího data.

VĚRA ROSÍ

Hold nejen rudolfínskému hvězdáři

Když někdy kolem roku 1985 přišla z nakladatelství Mladá fronta nabídka sestavit almanach Zeleného peří s dotazem, projevuje-li se v tomto klubovém pořadu „nezavedené poezie“ nějaká stálejší básnická komunita, bez váhání jsem přitakal. Jméno Jiřího Staňka (1957) mne napadlo mezi prvními, z archivu tenkrát už více než stokrát reprízovaného text-appealu počal jsem lovit jednotlivé vlny jeho básnických cyklů, jak mi je přihrával od roku 1978, kdy se - z Bratislavy, kde studoval farmacii - ozval poprvé. Je neuvěřitelné, že Jedenáct poct Tychonovi (nakladatelství Weles, Vendryně 1998, náklad 100 výtisků) bylo v té době už napsáno a že je stvořil skutečný básník, dnes graduovaný půl tuctem sbírek. Pro literární situaci přelomu sedmdesátých a osmdesátých let „normální“ úkaz, jak ostatně vyplývá z pojmosloví tzv. normalizace. Ta právě své nejmladší generaci připravila nejstudenější sprchu, jakou v tomto století možno zaznamenat. Vždyť jenom ve sporadicky vymezených letech po vypuknutí první války světové nebylo básnických startů, bohatě si je nastupující generace vychutnala pak po roce 1918. I ve druhé světové zaštítěni jmény uznávaných Mistrů pod křídly nakladatelských domů předestřeli mladí svůj svět v celém spektru od Blatného po Koláře, včetně Ortena. Mizérie padesátých let vzala na vědomí alespoň ty, kdož se co začínající rozhodli pro rudé zítřky. Regulérní publikační start upřela hrstka „věčných mladíků“ však těm, kteří se drali na své generační světlo boží a dávno už měli za sebou juvenilie i první vážnější básnické počiny. Mrazivý van nezájmu stihl potenciální debutanty ze strany těch, co se usadili do teplých křesel schvalovatelů v redakcích. Kulturní, neřkuli přímo literární časopisy a revue byly na dlouhá léta jen fikcí, čas od času jen uměle zhmotňovanou pečlivě redigovanými tiskovinami se svazáckým razítkem. Jako by sýsovsko-peterkovská generace zapomněla, že právě ona vstupovala do literatury před rokem 1968 díky celému arzenálu publikačních možností - i s undergroundově laděnou revuí Divoké víno. V této nenormálně normální situaci tedy vznikaly cykly Staňkovy, Kasalovy, do fabrického světa emigrovala čerstvě odmaturovavší Svatava Antošová.

Proč právě Tycho z pera adepta věd lékárnických? V disciplínách sociologie literatury bychom na to našli řadu odpovědí. Už v základní tezi, že sociální skutečnost působí na dílo a ono zpětně reaguje na ni. Také téma „sociálního Já“ a jeho ztotožnění s autorskou projekcí nějaké zástupné osobnosti - v našem případě dánského astronoma na dvoře Rudolfa II., rozmlouvajícího s hvězdami - lze promítnout do inspiračního podhoubí cyklu. Rodil se - možná víc intuitivně s vědomým zacílením - jako důkaz možnosti postoje suverénní osobnosti, nezávislé vůči autoritám. V každém případě je Jedenáct poct elaborátem svou formou a hlavně imaginací neobyčejně zralým, vyjevujícím v pozoruhodně hutné syntéze princip Staňkovy poetiky. Charakterizoval jsem ji pět let poté v předmluvě k almanachu ZP: „Básně Jiřího Staňka jedním pólem střelky míří do holanovského zásvětí, druhým jsou vtahovány - někdy jakoby proti autorově vůli - do znovu a znovu ožívajících vjemů věku, kdy v životě básníka jde o všechno, do věku lásek nejosudověji rozžívaných a zadírajících posléze vzpomínkami do přítomného času.“

Ani po patnácti letech k tomu není co dodat. Nese-li dnešní střední básnická vrstva stále ještě stigma své nedobrovolné publikační klauzury, má právě v Jiřím Staňkovi svědka, podávajícího korunní důkaz, že poezii jakkoli přehlíženou, potlačovanou, vykazovanou z rezonujících pozic generační střídy nelze umlčet nebo znemožnit. V době, kdy se zdálo, že dvacetiletému básníkovi hrozí propad v bezčasí, kdy měl po ruce jen kopírovací papír pro rozšiřování své poezie, zrodil se tychonovský cyklus jako smysluplné gesto odpovědi. Je dobré, že si je můžeme plně vychutnat i téměř po čtvrtstoletí.

MIREK KOVÁŘÍK

Jedním okem tam, druhým ven

Černá kočka, bílý kocour

Někdejší absolvent FAMU Emir Kusturica sice poté, co byl jeho veleúspěšný snímek Underground odmítnutý v bývalé Jugoslávii, vyhrožoval, že už nikdy nenatočí ani metr filmu, ale tento režisérský slib dokázal splnit snad jen František Vláčil (bohužel). Kusturica se po třech letech opět vrátil k natáčení, tentokrát v koprodukci Francie / Německo / Jugoslávie. Jeho komedie Černá kočka, bílý kocour (Crna mačka, beli maćor, 1998) je z prostředí cikánské svatby, na které nechybí mrtvý, bláznivé honičky i opravdová láska. Jenže kdyby to bylo takhle, bylo by to příliš jednoduché pro pokračovatele režisérské linie Fellini - Jakubisko.

Podvodník Matko Destanov postoupí místo dluhu překupníku Dadanovi svého sedmnáctiletého syna Zareho, aby si vzal Dadanovu sestru Afroditu, která je liliputka. Jenže Zare miluje servírku Idu a ani Afrodita netouží po sedmnáctiletém chlapci. Takže se do toho vloží Zareho dědeček, který v den svatby umře, aby překazil obřad. Dadan a Matko schovají dědu na půdu a obloží ho ledem. Do toho přijede dědečkův přítel Grga, jehož vnuk se zamiluje do trpaslice Afrodity, takže všechno míří k happy endu. Poněkud zamotaný děj ještě zkomplikuje Grgova smrt, aby oba starci ráno vstali na půdě z mrtvých.

Spojení nadpřirozena s realitou má ve filmech Emira Kusturici svoji tradici (namátkou vzpomeňme telekinetika v Domu k pověšení, který pohybuje vidličkou pomocí mysli). Přesto je tento film něčím novým v režisérově tvorbě „magického realismu“. Hlavně to, že se jedná o čistou komedii. Sice hodně brutální, ve které se přivazují zabití bulharští celníci na šraňky a varietní umělkyně jménem Černý obelisk vytahují přibité hřebíky zadnicí, ale o to víc zajímavou. Například Dadan Karambolo je prototyp zbohatlého mafiána, který je schopen vraždit pro cokoliv, šňupe kokain a jezdí v mercedesu, z jehož okénka střílí samopalem. Pokud by figuroval v jiném filmu, byl by to nemilosrdný vrah, tady se postupem času stává karikaturou sebe sama, aby na konci filmu propadl do vlastních výkalů v kadibudce. Vedle těchto reálných věcí běhá trpaslice Afrodita po lese ukrytá v pařezu, přičemž ztrácí střevíček, a upírský boss Grga má dvě řady zubů - normální a zlaté. Tento střet připomíná současnou mentalitu balkánských zemí se vším podstatným: oblíbený Dadanův techno hit „Pitbull terier“ se tu doplňuje s tradiční svatbou se všemi zvyklostmi. Nejjasněji to ukazuje občasný záběr na odstavený trabant, jehož bakelit ožírá se zjevnou chutí prase...

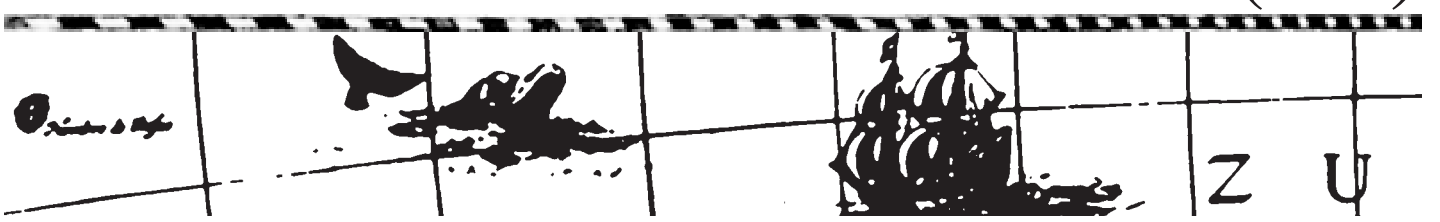
foto z filmu

Celkem sedmkrát se ve filmu objeví černá kočka a bílý kocour, jakýsi symbol spojení tmavých a bílých obyvatel na břehu Dunaje, zároveň i ohlašovatelé dějových zvratů. Nakonec se obě kočky stanou svatebními svědky mladíka Zareho a Idy, kteří utíkají z vesnice na německý parník, který je odveze do „země zaslíbené“. Pryč z místa, kde se jim kladly překážky, finančně zajištěni zmrtvýchvstalým dědečkem. Útěk od hybridu tradice s tím nejmodernějším, útěk od vyšinutého k normálnímu. Vymře si to tam samo, tam dole na jihu, i na severu, východu a západu. Protože taková tradice se samopalem je dost blbost i pro případného etnologa.

Kusturica natočil svůj film částečně s neherci (herec je například představitel Dadana nebo Idy), takže cikánská svatba je ryzejší, dechovka rytmičtější a lidé veselejší než třeba v pohádce „Nevěsta s nejkrásnějšíma očima“ blahé paměti. Pokud se někdo pohoršuje nad zde uvedeným výrazem cikánská svatba, omlouvám se, ale nenacházím výstižnější označení pro mumraj v tomto filmu zpodobněný.

MICHAL JAREŠ

PACIFIC-LETTER (5)



Potřebují malé národy bojeschopnou armádu?

Dvacátého pátého dubna, ve výroční den bitvy v Gallipoli, se slavil v Austrálii a na Novém Zélandu ANZAC day, národní svátek, kdy se vzpomíná padlých vojáků ve všech válkách za národní obranu. Národní obrana je tu pojata v širším měřítku, jsou vzpomenuty i války, které obě země vedly v zájmu Commonwealthu, jako búrská válka, první světová či války na obranu svých spojenců, jako byla válka v Koreji a ve Vietnamu.

Letos se tradičního kladení věnců zúčastnil rekordní počet jak válečných veteránů, tak i diváků. Ministerská předsedkyně Nového Zélandu Clarková i ministerský předseda Austrálie Howard se společně zúčastnili tradiční oslavy v Turecku na gallipolském poloostrově. Vztahy mezi nimi ale nejsou tak harmonické, jak se v průběhu slavnosti zdálo. V současnosti totiž probíhá ostrá debata o tom, do jaké míry Nový Zéland vlastní obranu potřebuje. Helena Clarková rozhodla proti nákupu moderných stíhaček, které nabídly Novému Zélandu Spojené státy. Momentálně letectvo vlastní jen obstarožní stíhačky, za jejichž údržbu se vynaloží víc peněz, než by stály stíhačky nové. Americká nabídka byla velmi výhodná a byla učiněna loni. Konzervativní vláda ji přijala, dokonce o půjčce podepsala smlouvu. Nová, labouristická vláda smlouvu zrušila bez ohledu na mnohamilionovou pokutu, kterou bude muset zaplatit za zrušení smlouvy. Vojenští odborníci vládu varovali, pokud se nové stíhačky nekoupí, znamená to de facto zánik novozélandského letectva. Naše armáda tak přestane být bojeschopná, nehledě na to, že letectvo rovněž hlídá pobřežní vody před komerčními piráty. Ministerská předsedkyně se ovšem na věc dívá jinak: letectvo nepotřebujeme, nemáme prý žádné nepřátele a miliardu dolarů na obnovu letectva také ne.

Jestli máme či nemáme miliardu dolarů na vojenské výdaje, záleží samozřejmě na tom, z jakého úhlu se na věci díváme. Helena Clarková a její pravá ruka, ministr financí Michael Cullen, chtějí tyto peníze utratit v rámci velkolepých výdajů na vylepšení státu veřejného blahobytu, na zvýšení podpory v nezaměstnanosti a státních výdajů na zdravotní péči a školství. Argument, že Nový Zéland nemá žádné nepřátele a že výdaje na armádu jsou peníze vyhozené zbytečně, se vcelku zalíbil celé zemi, ne už tak tradičním spojencům, USA a Austrálii. Především Australané otevřeně obvinili Clarkovou, že se Nový Zéland zadarmo veze na úkor jejich země, že spoléhá na to, že v případě válečného konfliktu ho bude Austrálie hájit. Tento postoj nynější labouristické vlády k národní obraně však není ničím novým, první hřebík do rakve spojenectví ANZUS zatloukla labouristická vláda premiéra Langeho už v osmdesátých letech.

Vojenský pakt ANZUS (Australia, New Zealand, USA) byl uzavřen v roce 1951. Druhá světová válka, ve které všechny tři země utrpěly ztráty, byla ještě v živé paměti. Pro Nový Zéland to byla první válka, kdy se válčilo v pacifické oblasti, kdy se Nový Zéland účastnil války nejen v zájmu Velké Británie, ale i v zájmu své vlastní obrany. Japonci bombardovali mnohokrát Darwin v severní Austrálii a jejich ponorky pronikly až do sydneyského přístavu. Odtud byl na Nový Zéland jen skok. Austrálie ani Nový Zéland by bývaly nemohly samy Japonsku vzdorovat, byli to tedy Američané, kdo obě země zachránili. Moji australští přátelé dnes vzpomínají na den začátku války, kdy se podívali doma z okna a kam oko dohlédlo, se táhly vojenské stany Američanů, které vyrostly přes noc na předměstích ohrožených měst. ANZUS byl tedy uzavřen v duchu vzájemného porozumění, že tyto tři země musí spolupracovat, aby se v pacifické oblasti udržel mír. Po padesátá i šedesátá léta, kdy vládla zemi generace, která prožila válku, byly vztahy mezi těmito třemi zeměmi mimořádně přátelské, spojoval je duch kamarádské soudržnosti a vzájemné vděčnosti. V nemalé míře také hrálo úlohu vědomí japonské hrozby a nenávist k Japoncům, kteří se za války chovali neobyčejně krutě k válečným zajatcům. (Stačí jen připomenout neslavný most přes řeku Kwai, součást barmské železniční trati, kterou v džungli stavěli jak australští, tak novozélandští zajatci. Na každý jednotlivý pražec té trati padl prý jeden život válečného zajatce.) Hloubka nenávisti válečných veteránů vyšla najevo, když před několika lety zemřel japonský císař Hirohito. On byl vrchním velitelem japonských vojenských sil za druhé světové války. Nový Zéland, jako jedna z důležitých zemí pacifické oblasti, vysílal na jeho pohřeb státní delegaci. Spolek veteránů proti vyslání delegace podal oficiální protest, ve kterém se pravilo, že pohřeb masového vraha Novozélanďanů si nezaslouží žádné státní pocty. Pro vládu to byla horká chvilka. Od války se situace změnila, Japonsko je teď vedle USA nejbohatší zemí Pacifiku a důležitým obchodním partnerem Nového Zélandu. Vláda to nakonec vyřešila tak, že sice poslala vládní delegaci, ale proti původnímu záměru byla složena jen z nevýznamných činitelů.

Další nápadná změna nastala ve vztahu k USA. Od osmdesátých let vládnou Novému Zélandu lidé, kteří vyrůstali anebo se narodili až po druhé světové válce. Ti mají malé pochopení pro spojenectví s Amerikou. Antiamerikanismus je tu rozšířenou chorobou a trpí jím i nynější předsedkyně vlády. Marně přemýšlím, kde se bere tato zášť k nejúspěšnější zemi světa, zemi, která je stejně štědrá, jako je bohatá.

Jak už bylo řečeno, první ránu spojenectví s Amerikou zasadila v roce 1984 labouristická vláda premiéra Langeho. Lange vyhlásil, že Nový Zéland je beznukleární zóna a že nedovolí přístup do novozélandských přístavů žádným lodím, které mají na palubě nukleární zbraně či jsou poháněny nukleární energií. Do té chvíle panovala džentlmenská dohoda mezi americkou a novozélandskou vládou: Američané nikdy neposlali k našim břehům nic, co by mělo na palubě něco radiaktivního, ale na druhé straně požadovali, aby se jich novozélandská vláda nikdy přímo nezeptala, co na svých lodích vozí. V Langeho vládě však džentlmeni chyběly, a když Amerika jako každý rok vyslala k novozélandským břehům obligátní fregatu, Lange se jich tentokrát zeptal, zda loď nemá na palubě nukleární zbraně. Američané vždy velmi pečlivě vybrali nejhorší a nejstarší loď z celého loďstva, aby bylo každému na první pohled patrné, že je atomové energie prostá. Ale na přímou výzvu Langeho jim nezbylo než odpovědět, že z principu nejsou ochotni prohlásit o žádné lodi, zda má či nemá na palubě nukleární zbraně, už z toho důvodu, aby jejich nepřátelé nedostávali zadarmo informaci, kterou si špioni musí horko těžko zjišťovat. V těch dobách ještě bylo zřejmé, že oním nepřítelem je Sovětský svaz.

Američané očekávali, že Lange to v té chvíli vzdá, že se nebude nadále ptát a že tak nerozbije spojenectví, které ho prakticky nic nestálo, a přitom zaručovalo Novému Zélandu stoprocentní bezpečnost. (Na rozdíl od Rusů, kteří si dali vyplatit od československé vlády každý rubl, který za takzvanou ochranu utratili, Američané si všechny výdaje spojené s ANZUSEM hradili sami.)

Je nabíledni, že válečné lodě musí čas od času navštívit přístavy v zemi, jejíž území hlídají - aby doplnily pohonné látky, potraviny a čerstvou zeleninu. Novozélanďané až do sedmdesátých let si byli vědomi svého dluhu vůči Američanům i prosté zdvořilosti vůči přátelům, a když válečná loď v nějakém přístavu zakotvila, občané námořníky vítali, hostili, zvali do rodin a všemožně jim dávali najevo, jak si jejich spojenectví váží.

Ještě dnes si pamatuji na tu poslední americkou loď, fregatu Schofield, která zakotvila v Port Chalmersu v první polovině osmdesátých let. V té době už bylo novozélandské mínění značně polarizované. Policie se obávala výtržnosti, postavila v přístavu dvě barikády, jednu pro nás a druhou pro ty, kteří přišli urazit posádku a dát průchod svým protiamerickým citům. Nás bylo deset, jich dva tisíce.

Krátce poté Lange odeslal americkému vyslanci ve Wellingtonu depeši s otázkou, zda americké lodě, které hodlají navštívit novozélandské přístavy, nemají na palubě nukleární zbraně. Americký vyslanec odpověděl, že v budoucnosti žádné americké lodě nevozélandské přístavy navštívit nehodlají. Pakt ANZUS, i když oficiálně nebyl zrušen, byl od té chvíle pohřben. Dnes se Američané nenamáhají ani konzultovat s Novým Zélandem otázky společné bezpečnosti v Pacifiku, vztahy jsou na bodě mrazu.

Spojenectví s Austrálií je narušeno také, i když v menší míře. I Austrálie začíná jevit známky únavy, protože finanční břemeno tohoto vojenského spojenectví spočívá hlavně na ní. Nový Zéland rok od roku věnuje na vojenské výdaje menší procento svého rozpočtu než jeho spojenci. Přitom pacifická oblast už zdaleka není tak mírumilovná, jako bývala. Australský premiér John Howard začátkem dubna prohlásil, že podle jeho mínění je dnes pacifická oblast daleko méně stabilní, než byla před deseti dvaceti lety, a to je důvod, proč Austrálie zvyšuje počty svých vojáků a celý válečný rozpočet. Ohnisek neklidu je několik, nejhrozivější z nich je Indonésie, kde existuje několik separatistických skupin a každá z nich se snaží o násilný převrat, který by znamenal krvavou občanskou válku. Východní Timor sám je sud střelného prachu, který si vyžaduje neustálou přítomnost australských a novozélandských vojenských jednotek. Neméně znepokojivé napětí panuje mezi Čínou a Tchaj-wanem. Nedávné volby v Tchaj-wanu přilily olej do ohně, když vyhrála strana nepokrytě požadující pro Tchaj-wan status samostatné a nezávislé země. Blíže k Novému Zélandu je zejména Papua - Nová Guinea, kde novozélandské jednotky v minulosti musely několikrát zasáhnout, aby zabránily občanské válce, a také Šalamounovy ostrovy, kde ostrov Guadalcanal je sídlem vzbouřenců proti vládě.

Jak jsem už podotkla, při oslavách ANZAC bylo také vzpomenuto padlých v búrské válce, první válce, kde australské a novozélandské jednotky bojovaly bok po boku. Osud dvou jihoafrických zemí, Zimbabwe, tj. bývalé Rhodesie, a Jižní Afriky, za jejichž svobodu Novozélanďané prolili krev, jim rozhodně není lhostejný, i když tyto země nenáleží do pacifické oblasti. Tyto dvě země, stejně jako Nový Zéland, byly britské kolonie zrozené v minulém století a musely těžce zápasit o svou existenci. Stále ještě jsou členy Commonwealthu. Na události v Zimbabwe je momentálně pozornost Novozélanďanů soustředěna. Není pochyby, že Mugabe tam praktikuje svou variantu třídního boje a situace je tak vážná, že Helena Clarková nabídla bílým farmářům možnost ihned emigrovat na Nový Zéland, aniž by museli čekat na víza. Taková možnost nebyla dosud nabídnuta žádné skupině emigrantů. Novozélandský rozhlas vysílal rozhovor s farmářem Robinem Greevesem, jehož souseda Martina Olbse tzv. váleční veteráni zavraždili a jeho farmu zapálili. Váleční veteráni jsou povětšinou nezletilí výrostci, kteří před dvaceti lety, kdy měli údajně bojovat v občanské válce na straně Mugabeho, nebyli ještě na světě. Na pobídku samotného Mugabeho ničí farmy a terorizují jak bílé farmáře, tak černé dělníky, kteří na farmách pracují. Mugabe prohlásil, že bílí farmáři jsou nepřátelé státu, a odmítl své veterány z obsazených farem odvolat, přestože nejvyšší soud Zimbabwe rozhodl, že okupace farem je nezákonná. Policie na nátlak Mugabeho odmítá zasahovat a 70 000 bílých farmářů, kteří v zemi po vyhlášení nezávislosti zůstali, se ocitlo v situaci, kdy je nechrání zákon země a jakékoli násilí vůči nim se děje se souhlasem vlády. Jsou to tíž farmáři, které Mugabe před dvaceti lety prosil, aby ze země neodcházeli, protože si byl vědom, že bez nich by se Zimbabwe hospodářsky zhroutilo. Tenkrát je ujistil, že budou naprosto bezpeční, že jim nikdo nezkřiví ani vlásek na hlavě.

Mugabeho záměr je průhledný, chce rozpoutat v zemi anarchii, aby mohl vyhlásit mimořádný stav, a aby tak nedošlo k volbám, které by prohrál. Většina černých obyvatel ho nenávidí stejně jako běloši. Jak černý vedoucí opoziční strany prohlásil, toto není žádný spor mezi dvěma rasami: z čtrnácti dosavadních obětí veteránů bylo dvanáct černochů. Rhodesie byla před dvaceti lety druhou nejbohatší zemí Afriky, s plnou zaměstnaností a minimální inflací. Dvacet let vlády Mugabeho marxistické strany zemi zruinovalo, nezaměstnanost dosáhla padesáti procent a inflace je rovněž padesátiprocentní. Mimo to jsou v zemi chronické nedostatky, tak typické pro marxistické režimy. Nejvážnější situace je v zásobování pohonnými hmotami - ty prostě došly, takže nemůže být sklizen tabák, který je hlavním zdrojem příjmů. Země je na pokraji bankrotu. Mezinárodní měnový fond zastavil půjčku Mugabeho vládě, protože zjistil, že většinu peněz nevydává na pomoc hospodářství, ale na válku v Kongu.

Jsou to bílí farmáři, kdo založili prosperitu Rhodesie. Farmy černochů, které vznikly přerozdělením půdy po vyhlášení nezávislosti, většinou zkrachovaly. Zajímavá je otázka, kdo má nárok na půdu v Zimbabwe. Mnoho dnešních černých obyvatel se přistěhovalo do Rhodesie až v tomto století, neboť tato bohatá země skýtala lepší životní úroveň a pracovní podmínky než většina ostatních afrických zemí. Nejsou to tedy potomci původních kmenů, kteří tuto část obývali před tím, než Cecil Rhodes Rhodesii založil. Rhodes ovšem půdu od kmenů řádně zakoupil za tehdejší tržní ceny. Je teď v módě legalitu těchto koupí popírat s tím, že koloniální mocnost na ně neměla právo. Tento argument použil Mugabe po vyhlášení nezávislosti a začal s pomocí britských peněz přerozdělovat půdu těch bílých farmářů, kteří tehdy Rhodesii opustili. Polovinu takto přerozdělených farem Mugabe ihned daroval svým příbuzným a svým oblíbencům, následkem čehož Británie odmítla další peníze na přerozdělování farem poskytovat.

V únoru tohoto roku se rozhodl po dvaceti letech v přerozdělování půdy pokračovat, a to tak, že chtěl konfiskovat bez náhrady půdu bílých farmářů, kteří v zemi zůstali. Protože ústava Zimbabwe přerozdělování bez náhrady zakazuje, vyhlásil referendum a počítal najisto s tím, že dostane mandát k tomu, aby ústavu změnil. V tom se ale zmýlil: výsledek referenda byl 55 % proti přerozdělování. Protože v zemi žije 11,5 milionu obyvatel a z toho ani ne 100 tisíc tvoří běloši, byli to hlavně černí obyvatelé, kdo jeho návrh odmítli. Je jim jasné, jaké katastrofální důsledky by přerozdělování mělo pro ekonomiku celé země. Mugabe tedy sám změnil zákon, referenda nedbaje. Vůbec se chová tak, jako by v nejbližší době připravoval puč. Všechna důležitá místa ve státní správě právě obsadil vojenskými činiteli, kteří jsou mu oddaní.

Bílí farmáři, britská vláda a světová veřejnost očekávali mnoho od předvelikonoční schůzky prezidentů zemí na jihu Afriky, Namibie, Mosambiku, Jihoafrické republiky atd. Tiskem i televizí probleskovaly zprávy, že afričtí vedoucí činitelé jsou velmi nešťastní z nedávných událostí v Zimbabwe a že utvoří nátlak na Mugabeho, aby odvrátil anarchii a nastolil vládu práva. Samozřejmě že nic z toho se nestalo. Jihoafričtí vůdci a především Thabo Mbeki, stejně jako Mugabe, byli ještě jako vzbouřenci vyškoleni v Sovětském svazu, mají tedy stejné ideologické kořeny. Podpořili Mugabeho v plném rozsahu a jako on přikládají vinu za všechny neduhy v Zimbabwe bývalé britské koloniální správě. Vystupování nynějšího prezidenta Jižní Afriky bylo sledováno s velkou pozorností. Jižní Afrika má podobné problémy jako Zimbabwe, půdu rovněž vlastní řada bílých farmářů, kteří zemi přinesli prosperitu. To, že Mbeki podpořil Mugabeho na sto procent, se nepovažuje za dobré znamení. Můžeme jen doufat, že po smrti Nelsona Mandely Jižní Afriku nečeká podobná cesta k chudobě a anarchii jako Zimbabwe.

JINDRA TICHÁ
Dunedin, Nový Zéland

Retrospektivně analytické večery Tvaru

Mladá slovenská próza 90. let

Miroslav Zelinský

Bez velkých spekulací o pojmu *mladá* vymezuji svůj krátký přehled slovenské prózy posledního desetiletí výběrem autorů, jejichž datum narození se pohybuje mezi léty „budování socialismu“ a érou „socialismu rozvinutého“. Na přesnější vymezení musím rezignovat proto, abych do výkladu mohl zařadit jeden výjimečný zjev, ale o tom až za chvíli.

Ne že by se nedalo mluvit také o starších autorech, jejich reflexe českým prostředím však není zas tak torzovitá jako u jejich mladších kolegů. Jména Jaroslavy Blažkové, Dušana Duška, Lajose Grendela, Dušana Mitany, Jána Johanidese, Pavla Vilikovského aj. rozhodně i dnes patří k těm, která výrazně reprezentují moderní slovenskou prózu, nepíšu však svým příspěvkem kapitolu do dějin slovenské literatury, jen se pokouším představit jeden určitý autorský okruh.

Ještě než začnu s vlastními uměleckými texty, chci přiblížit jeden důležitý fenomén slovenské literární scény. Čtenář slovenské prózy druhé poloviny naší poslední dekády má totiž v určitém smyslu docela ulehčenou situaci. V roce 1996 vyhlásil šéf levického nakladatelství L. C. A. (Literature & Culture Agency) Koloman Kertész Bagala, pro své okolí prostě Kali, soutěž o nejlepší slovenskou povídku daného roku. Totéž udělal pro rok 1997, 1999 a pro rok letošní. Anonymního „klání“ se v prvním roce zúčastnilo přes osm stovek autorů, druhý ročník měl účastníků přes 600 a v posledních dvou ročnících se porota potýkala vždy s více než tisícovkou prací. To jsou čísla docela úctyhodná a skoro statisticky relevantní. Nechejme ovšem statistiku a pouze konstatujme, že součástí podmínek soutěže je (kromě docela vysokých finančních odměn) také publikace oceněných příspěvků ve sbornících, vítěz pak může vydat v Kaliho nakladatelství knihu. Naprostá většina jmen, která vám představím, jsou nějakým způsobem se soutěží a s nakladatelstvím L. C. A. spojena. A naopak, vyřknu teď skoro reklamní slogan, kdo chce znát, co podstatného se děje ve slovenské próze, ať sleduje ediční aktivity Kaliho Bagaly a jeho nakladatelství L. C. A. (veškeré informace a navíc rubrika Blbosti na webové adrese www.lca.sk).

Začnu nejjednodušším možným způsobem, abecedně prvním autorem. Opustím-li v dalším průběhu tento princip, bude to způsobeno inspiracemi slovenské prózy, nikoliv proto, že bych neuměl abecedu (ta slovenská se od české příliš neliší, my nemáme vokáň, měkké ľ a dlouhé ŕ, oni zase to zpropadené ř).

Tedy: **Balla**, křestním jménem, které však v literární komunikaci neužívá, Vladimír (nar. 1967). Dvě prozaické knihy, ověnčené na Slovensku superlativy a přijaté i čtenářsky (*Leptokaria,* nakl. Drewo a srd, Banská Bystrica 1996, *Outsideria,* 1997, tamtéž), jsou variací na jedno téma, synonymickou variací na jednu strunu, ovšem variací virtuózní a mistrovskou. Struna, na kterou se hraje, zní osamělostí, periferností, outsiderstvím. Krutě a nemilosrdně sebezpytavý a analyzující je Ballův vypravěč, pozoruje lidské tělo v procesu vivisekce, hraje si se čtenářem. Kontury tohoto procesu od první knihy ke druhé zjasněly, vystoupily nepřehlédnutelně ostře a o to bolestněji. Ambivalentní je podoba a role „hrdiny“, na jedné straně chladně kalkulujícího a analyzujícího i v okamžicích tělesného vytržení, na straně druhé intenzivně si uvědomujícího okamžiky rozkoše, přesněji extáze. Jako by Ballovy prózy zaznamenávaly lidské situace v takovém okamžiku, který je srovnatelný s ději, které měřicí přístroje zapisují při střetu žhavého magmatu s vodou za sopečné erupce na dně moře.

Ballovy prózy, ve shodě s titulem té druhé, jsou zprávou o *„extrémní osamělosti“* (F. Matejov), kdy, řečeno s autorem, *„už jeden je priveľa“*, jsou zprávou o uskutečněném pokusu o odchod do ústraní ve smyslu krajní meze, z které lze ještě sebe samého pozorovat. A je-li tedy pozorovatelské stanoviště na okraji, musí se nutně i pozorovaný objekt jevit z tohoto úhlu pohledu zakřiven, nikoliv však nutně pokřiven. Nezapomeneme-li na to, že naše pozorovatelna stojí na okraji, pak nás nemohou ani výsledky našich observací vyděsit. A to ani v případě, který je porušením jednoho z klíčových tabu - rezignace na existenci jakéhokoliv tajemství ve sféře vzájemného lidského sbližování, ve sféře erotiky, ba co víc, rezignace na nostalgii za ztrátou tohoto tajemství.

Gestem, které nás je schopno vrátit zpět do prostoru přirozeného světa, je, možná paradoxně, rouhavost celého procesu. Balla je skutečně velký blasfemik, kterého rehabilituje až čtenářské uvědomění si samotného aktu tvorby jako činnosti, jež primárně osvobozuje, byť by bylo pořadí hodnot dočasně přehozeno. Proto je tak velký důraz kladen na kreativitu jazyka, práci se syžetem, kompozicí, zrcadlením postav. Až manýristická artistnost výrazu střídající se s nízkou vulgaritou je paralelní s úrovní tematickou, mluvní proud je střídán s filozofickou úvahou, metatextovost se sugescí autenticity.

Jazyková a tvarová výlučnost staví vedle Bally jednoznačně **Tomáše Horvátha** (nar. 1971), fenomenální zjev slovenské slovesné kultury. Literární historik (odevzdal 400stránkovou dizertační práci o strategiích literární historiografie při psaní dějin literatury), prozaik (*Akozmia,* Kaligram, Bratislava 1992; *Niekoľko náhlych konfigurácií,* L. C. A., Levice 1997; *Zverstvo,* L. C. A., Levice 2000), dramatik (*Vražda marionet,* L. C. A., Levice 1999), esejista. Charakterizuje jej uhranutí textem nejen jako způsobem vyjádření, způsobem zmocňování se světa, textem jako komunikačním médiem, ale také jako nejvlastnějším způsobem existence. A nejde jen o texty primární, ať už beletristické či odborné, ale také o jejich sekundární bytí v metatextech. Recipient, obzvláště ten, který je z nejrůznějších důvodů nucen vydávat o své četbě písemnou zprávu, musí být připraven popasovat se i s výroky, které jsou výrazem důslednosti autorových textových her. V posledním odstavci autorského medailonu v závěru povídkového souboru *Zverstvo* si totiž může přečíst: *„Horváth je v súčasnosti šedou eminenciou vydavateľstva L. C. A. Levice, kde ako boss koná výlučne prostredníctvom svojho consiglieriho Karla Kertésza Bagalu. Osobný priateľ princa Charlesa a člen golfového klubu Milouša Kňažka. Vedený v katalógu spolupracovníkov Štátnej bezpečnosti pod krycím menom »Štrukturalista«. Neznáša čurákov literárnych kritikov.“* Jeho povídky charakterizuje dekonstruktivní přístup ke všem kategoriím komunikačního procesu. Rozkládá a převrací funkce vypravěče, postav a artikulovaného čtenáře. Nic není svaté, všechno lze zesměšnit - hodnoty, textotvorné postupy, očekávanou reakci kritiky a čtenářů. Dalším znakem jeho próz je obrovský tematický rozptyl, až na odiv stavěná heterogeničnost s množstvím témat, výpovědních perspektiv, jazyků (i čeština různých stylových vrstev), - čteme vše, od sci-fi přes existenciální analýzu, detektivku, variaci na gogolovské povídky. Horváthova poetika se neobejde bez citátů: ze Saussura, Laurence Sterna, R. L. Stevensona, Gombrowicze, Linhartové, a samozřejmě také ze sebe samého. Všechny jeho přístupy a postupy však s ironií až rouhačskou říkají jednu, byť omezenou a úzkou, ale přece jen pravdu: svět je jen text, mohu s ním dělat jen to, že ho přečtu nebo sám napíšu. I přes ostentativní gesto tvořenosti, umělosti takového světa prosvítá v druhém plánu obava před odlidštěností vztahů, strach z osamělosti, lhostejnosti, varování před nezájmem o kontakt, komunikaci.

Vyslovil jsem v souvislosti s Horváthem slovo sci-fi a od něho je již jen kousek ke cyber-punku. A opět jsme u dalšího velmi mladého autora, **Michala Hvoreckého** (nar. 1976). Debutoval v r. 1998 souborem povídek *Silný pocit čistoty* (L. C. A., Levice). Jejich příběhy se odehrávají v blízké, někdy až mrazivě blízké budoucnosti (např. Berlín po sjednocení Evropy - *Deti nových adaptácií*), která ovšem nenabízí nic, co by, byť náznakem, korespondovalo s vizemi politických stran a bruselských kanceláří. Hvoreckého hrdinové, uvažující současně, jsou konfrontováni s prostředím, situacemi, které mnoho společného s naší realitou nemají. Všechny však charakterizuje násilí, brutalita, odcizení. Jednotlivé příběhy jsou rytmovány častými enumeracemi, které se vztahují k charakteristice postavy nebo prostředí. Tyto enumerace stojí za zmínku - jsou z oblastí, které velmi dobře dokumentují slovník dnešní nejmladší generace: oblečení a další propriety „skejťáků“, názvy drog, pojmy z oblasti internetových a obecněji počítačových „surfařů“. K tomu se do jistého protikladu vztahuje znalost pojmosloví literárněteoretického a politického žargonu, respektive žargonu novinové publicistiky referující o politickém dění. Příběhy jsou často ostře, dramaticky až drasticky pointovány. Např. mladý skejťák Christián ve zdánlivě náhlém pohnutí mysli zabíjí brutálně a sadisticky děvče, které mu nadbíhá, a svůj čin následně politizuje a stává se mediální hvězdou; obyvatel mrakodrapu shazuje do propasti z třístého patra vraha své ženy, který zabíjel pro kadeře vlasů do výkupu. Právě drastičnost, brutalita, často ve spojení se sexem (zneužívání mentálně postiženého chlapce znuděnou a „nové“ zážitky hledající berlínskou klientelou) představeného světa mohou být případným tvrdým oříškem při četbě. Co nám ji může ospravedlnit? Na strukturní úrovni její velmi precizní, pointované a funkční použití. Autor o ní velmi dobře ví, implicitně ji reflektuje dvojí jazykovou úrovni textů, pro jeho postavy je to pak často jediná zkušenost, kterou mají. Na vyšší úrovni smyslu, na které se ovšem ta první velmi intenzivně podílí, to pak, zdánlivě paradoxně, je fakt, že do pečlivě promyšlené stavby takového světa, takových světů neproniká paprsek naděje. Ten by totiž zákonitě musel být neorganický, z logiky situace a příběhu prostě nemůže vyplývat jiná naděje než prosté uspokojení z faktu přežití u obětí a strach z téhož u těch druhých. Vědomí, že takové by to opravdu mohlo být, že takové to už je, jen v jiných kulisách a s jinými rekvizitami, a možná ještě přesněji, takové to totiž vždy bylo, z tohoto uvědomění mohou pramenit dva typy reakcí, kdy literatura vykračuje ze svých tradičních rolí a přesahuje z představeného světa do sféry světa žitého. Tou první reakcí, častější, přirozenější, ale neodpovídající, je pohoršení nad textem a následně nad autorem, jeho cynismem už v tak mladém věku. Reakcí druhou, náročnější, je také pohoršení, ale nad běsy světa a především těmi vlastními, které neseme v sobě a které z tohoto světa dělají místy a občas skoro neobyvatelný prostor, zatím uzavřený do obývacích pokojů nebo zvenčí pečlivě střežených hranic lokálních válečných konfliktů. Hvorecký je „mladý rozhněvaný muž“, jak to v krátkém doslovu pojmenoval Kornel Földvári, a takovým vždy bylo nejprve vyčítáno leccos, a později často dáváno za pravdu.

Ve Tvaru č. 9/2000 jste mohli číst obsáhlou recenzi Jakuba Grombíře na poslední knihu **Viliama Klimáčka** (nar. 1958, básník, prozaik a především umělecký vedoucí a dvorní dramatik bratislavského alternativního divadla GUnaGU), román *Váňa Krutov*. Myslím si, že můj předchůdce v RAVTu knihu trochu nadhodnotil. Osobně bych autorovi vytkl přílišnou schematičnost a především to, co Grombíř oceňuje - takřka neproniknutelnou provázanost na bratislavské prostředí, kdy za každou postavou je konkrétní osoba. Rád bych připomněl jinou autorovu knihu, novelu *Panic v podzemí* (L. C. A., Levice 1997). V této fantaskní próze se na pozadí historických událostí od r. 1956 až do současnosti a mírně vzdálené budoucnosti odehrává příběh hrdiny, který se shodou přírodních okolností narodil s velmi vyvinutým sexuálním pudem, ale zároveň je poznamenán tím, že místo ochlupení zarůstá peřím. Také rodinné zázemí je, mírně řečeno, nestandardní. Viktor pochází ze třinácti dětí, předchozích jedenáct sester emigrovalo do Argentiny, dvanáctá zůstala doma a pomáhá otci, proslavenému lihovarníkovi, s výrobou speciální višňovky. Ta je také v hrdinově interpretaci pravou příčinou invaze spojeneckých vojsk v srpnu 1968, protože rozkvět této karpatské likérky a zahraniční úspěch likéru připravil všechny okolní státy o podstatnou část daňových příjmů z alkoholu. „Přepisována“ a travestována je nejen moderní slovenská historie, ale také tradiční křesťanská mytologie.

Dosud jsem se, laskavý čtenáři, pohyboval, a bylo to možná zřejmé, mladou slovenskou prózou po sinusoidě, kde proměnnými byl vztah představeného světa k realitě a míra reflektované textovosti. V prózách, o kterých jsem mluvil, hodnoty vyjadřující distanci mezi světem tak, jak jej známe z vlastní zkušenosti a jak jej stvořila autorská imaginace, postupně narůstaly (Balla - Horváth), aby se ocitly na svém vrcholu (Hvorecký) a začaly pomalu klesat (Klimáček). Tento trochu zjednodušený model však má, podle mého názoru, své

Václav Pankovčín
Koniec sveta a rozbité vajce

Ležím na zemi v garsónke na Račianskej ulici v Bratislave a čítam. Pred chvíľou som dostal list od Idy z Ameriky. Píše, že tam, v štáte Columbia, majú veľkú zimu. O chvíľu jej odpíšem, že u nás je zima veľmi čudná: keď som sa ráno o ôsmej zobudil, vonku bola tma. Nízke mraky sa rýchlo hnali po oblohe, blýskalo sa a hrmelo, čo je v januári dosť nezvyčajné. Potom začali padať snehové krúpy, ako keď, Ida, rozdrvíš polystyrén. Zdvihol sa prudký horúci vietor, ktorý so sebou niesol list banánovníka, hoci v Bratislave banánovníky nie sú, veď vieš, Ida. Razom sa oteplilo. Ortuť v teplomeri na okne vystúpila na devätnásť stupňov. Zo správ som sa dozvedel, že Nemecko zasiahla vichrica. Narobila veľké škody. Akýsi jasnovidec predpovedal na tento mesiac veľké celosvetové katastrofy. Dátum mu nevyšiel, ale predpovede sa plnia. Ozaj, už vieš o tom, že M. B. má rakovinu? Pozdravuje Ťa suseda, čo behá po baráku od dverí k dverám a hlása, že koniec sveta sa blíži. Dal som jej deväť vajec, čo prišli v balíku. Jedno bolo rozbité.

Z knihy Bude to pekný pohreb

opodstatnění a budu v něm tedy i nadále pokračovat.

Sestupme tedy na pomyslné křivce ještě níže, k textům nadaným spíše magičností, která jen lehce prosvítá za reálným a realistickým obrazem skutečnosti.

Pavel Rankov (nar. 1964) je další autor bohatého slovenského prozaického portfolia. Debutoval povídkovým souborem *S odstupom času* (L. C. A., Levice 1995). Bezmála dvě desítky krátkých próz nesou ve svém souhrnu výrazné stopy literárního talentu. Už tradičně toto hodnocení znamená autorovu schopnost předestřít dostatečně dramatickou zápletku, stvořit postavy „věrohodné“ a zasadit je do sugestivního prostředí a atmosféry. Toto vše Rankov umí až marnotratně a je si toho vědom, může si proto dovolit udělat onen pověstný další krok, který jeho texty vyzvedne nad standardní produkci. Příběh může např. absentovat ve své celistvosti, když z napjaté atmosféry ve vlakovém kupé před vjezdem do tunelu nic nakonec nevyplyne a vše se zpochybní prozrazením, že jde o dávný, nerekonstruovatelný pocit malého dítěte (*Tunel*). Expozice jiného příběhu (*Zobudilo ho...*) je plná tušeného dramatismu, vězeň procitá do nového dne a zjišťuje, že z jeho okolí všichni zmizeli, dveře jsou otevřené, brána z pevnosti také. Vydává se opatrně na cestu, která se sice postupně syžetově komplikuje, ale náhle překvapivě končí autorským gestem přerušovaných a nedopovídaných vět, tří teček, „fyzickým“ koncem povídky. Nemotivovaná schválnost? Nemyslím, spíše odkaz k nevěrohodnosti jakýchkoliv zpráv, apel na nejednoznačnost, neúplnost našeho prožívání světa a tím i nemožnost bezezbytku naplnit komunikační akt prostě také proto, že už se nechce, nemůže, nesmí... Jinde se pointování děje skrze vůli k absenci pointy, hlavně tam, kde se pointa dere sama z logiky příběhu, všichni tuší, o co jde, ale hrdina udělá prudký protipohyb a konec se láme v prudké a strmé křivce netušeným směrem, otevírá se úplně jiná, dosud netušená potencialita (...a bude sa mi snívať niečo príjemné). A ještě jinde se stvoří svět s prostupnou hranicí mezi tím, čemu lze ještě věřit, a tím, co je už za linií ověřitelného, v logice příběhu však mnohem reálnějšího. Literární inspirace (J. London, J. L. Borghes, I. Štrpka, D. Mitana) jsou dobře čitelné, svébytnost stvořených světů a stylistický um jsou však natolik silné, že máme co do činění s dalším členem řady, nikoliv zmnožujícím opisováním. Rankovovy příběhy varují před přílišným spoléháním na rozum jako jediného možného a uznávaného arbitra našich nutkavých otázek a obsesí. A při tom všem ještě baví.

Magičnost prostorů i dějů jsou také vlastnosti próz předčasně zemřelého **Václava Pankovčína** (1968-1999). Z jeho díla bych připomněl především krátký román *Tri ženy pod orechom* (L. C. A., Levice 1996) a soubor povídek *Bude to pekný pohreb* (tamtéž 1997). Autor vystavěl svůj prozaický svět na ukotvenosti v prostředí, které je pro slovenskou kulturu velmi příznakové, ve venkovu, a ještě hodně vzdáleném od Bratislavy, ve východním Slovensku. Návrat k vesnici jako tematickému a etickému východisku začal ve slovenské próze v 60. letech a největší produktivnosti dosáhl u takových autorů, jakými byli a jsou Dominik Tatarka, Ladislav Ťažký, Jozef Puškáš, Peter Jaroš aj. Vesnice je pro Pankovčína prostorem návratu do dětství, ovšem bez očekávané idyličnosti. Morální síla schopnosti návratu je ukryta právě v kritickém postoji, ve faktu, že vím, kam se vracím a co mě tam čeká. Magičnost funguje v Pankovčínových textech jako droga - provází ji rozšířené vědomí, zvýšená citlivost, projevuje se rušením časových a prostorových zákonitostí. Zážitek setkání s prostorem dětství, s lidmi, kteří žili jeho minulost, i s těmi, kteří jsou v něm aktuálně přítomni, má iniciační charakter. Stává se impulzem ke změně vlastního života, k důležitému životnímu kroku, k přijetí zásadního rozhodnutí.

Sestoupím-li po zmíněné křivce až na dno, kdy východiskem k pozorování skutečnosti je její realistický statut, nemohu nevzpomenout autorskou dvojici **Dušan Taragel** (nar. 1961) - **Peter Pišťanek** (nar. 1960) a jejich povídkový soubor *Sekerou & nožom* (L. C. A., Levice 1999). Spojují se v něm dva autorské přístupy, které lze krátce představit na samostatných dílech členů skupiny vyznávající „tvůrčí dogma“ SOLSKRP (Slovenská obrodená lyrizovaná sociálno-kritická realistická próza). Na jedné straně je to dnes už slavný (a zfilmovaný) Pišťankův román *Rivers of Babylon* (Archa, Bratislava 1991), komiksově brutální obraz mocenského vzestupu sociálně, mentálně i mravně retardovaného kotelníka Rácze. Druhou stranu tvoří také bestselerové dílo, Taragelovy *Rozprávky pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov* (L. C. A., Levice 1998). Jde o krátké prózy, které mají s pohádkovým žánrem společné jen didaktické vyústění, a to ještě per negationem. Děti v nich páchají nejrůznější (a jinak běžná) alotria a jsou za ně tvrdě až brutálně trestány.

Obrazovou, nikoliv však vnějškovou spojnicí všech tří děl je jejich ilustrátor, komiksový kreslíř Jozef Gertli - Danglár. Komiksové postupy lze totiž v povídkovém souboru *Sekerou & nožom* najít i na textové úrovni: proměnlivá perspektiva, nadsázka při vytváření charakterů i dějů, realistická až hyperrealistická kresba prostředí i postav. Tématem povídek jsou konfrontace hrdinů s okolím, běžné pracovní i rodinné situace a konflikty. Jejich průběhy však dostávají pod tlakem autorské hyperboly deformovanou podobu. Smějeme se sami sobě v pokřivených zrcadlech vybuchlých vášní. Autoři nemají valného slitování ani se svými smutnými hrdiny, opilci a omezenými hrubiány a nemají ho ani se čtenářem.

A dostávám se k autorovi, kvůli kterému jsem nemohl na počátku této úvahy přesněji vymezit věkové rozpětí zúčastněných - **Samuel Tále.** Podepsaná tímto pseudonymem vyšla letos u Bagaly (kde jinde) *Kniha o cintoríne.* Téma i vypravěčská strategie jsou jednoduché - mentálně mírně zaostalý čtyřiačtyřicetiletý Samko vypráví, jak se mu jako sběrači starého papíru žilo v Komárně za komunistů a co jej potkává v době porevoluční a po vzniku samostatného Slovenska. Důvěryhodnost textu a jeho výpovědní síla jsou v odrazech pokřiveného zrcadla, nastaveného minulé době s lidskými tragédiemi. Tímto zrcadlem je právě Samko Tále. Důležité věci se stávají z toho úhlu pohledu nedůležitými a naopak. Dětský svět, protože Samko zůstal velkým dítětem, je z rodu Goldingova Pána much nebo Kunderova ostrova dětí z Knihy smíchu a zapomnění. Svět zdeformovaný jednoduchostí, bez přechodových zón, bez hierarchie hříchu, svět omezeného vidění, svět odečtený ze slov, gest a činů okolí. Počáteční úsměv z groteskních situací a figurek před- i polistopadového Komárna čtenáři pomalu tuhne na rtech, nastavené zrcadlo je sice křivé, ale doba, kterou odráží, mnoho dalších úsměvů nevyvolává. Spíše hořkost, smutek a vztek. A intonací nevěřícnosti vyslovenou otázku: Opravdu to takové bylo?

Představil jsem některé tendence, a ještě spíše jen některé autory a jejich díla, která dnes tvoří část mladé slovenské prózy. Bez nároku na úplnost, jen s omezeným čtenářským záběrem. Na závěr bych rád zkřížil a doplnil svůj pohled s pohledem německé slovakistky a bohemistky Ute Raßlofové, která charakterizovala část mladé slovenské prózy poetikou coolness, tedy poetikou chladnosti, chladu (Rak, 1999, č. 5, s. 24-32): „Pod pojmom coolness alebo chladnosť rozumiem výrazovú vlastnosť textov, ktorá sa do nich vpisuje rôznymi stratégiami. Coolness sa dá doložiť uprednostňovaním určitých tém alebo motívov, postojom rozprávača alebo priamo v jazyku. Chlad. Prejavuje sa napr. v opustení reálneho sveta a referenciality, v hromadnom výskyte drastických, do krutosti alebo do groteskności vystupňovaných situácií a v indiferentnosti konajúcich postáv alebo rozprávajúcich subjektov voči týmto scénam.“ Jako doklady pro své pojetí použila mj. úryvky z děl Bally, Horvátha a Hvoreckého.

Postavil bych vedle coolness poetiky poetiku účastenství, sympathy. Shodou okolností mluví Ute Raßlofová o svých autorech v pořadí, které jsem zvolil i já. Na mé křivce se pak autoři účastenství - sympathy ocitají na opačném konci. Řadím sem totiž především Pankovčína a Táleho. Jejich přístup k postavám je vlastně stejně tvrdý jako při coolness způsobu výpovědi. Jsou vystaveny ranám osudu, ale prožívají je zúčastněně, jejich osobní, intimní angažmá se v textu přiznává a reflektuje. Jen, a to už je jistě nemístná sugesce, zdá se mi, jsou představitelé „poetiky sympathy“ v defenzívě. Václav Pankovčín zemřel, Táleho výpovědní stylizace se nedá opakovat. Snad to o ničem nesvědčí.

Dušan Taragel – Peter Pišťanek
Ako sa Ďuro obesil

Jedného rána Ďuro vstal, pretiahol si údy a započúval sa do každodenných ranných zvukov.

Kdesi pri maštalích otec hrešili Ďurovho brata Miša:

„Naničhodník akýsi, kedy pokosíš ostatné lány?“

„Otec, nebudem kosiť!“

„Akože, nebudem kosiť?“

„No tak, už nebudem! Kebyže vstúpite do družstva, nemáte žiadnu starosť s kosením! Takto si koste sami!“

„Ty darmožráč! Čo si myslíš, za čo ťa budem kŕmiť? Za tých mizerných dvadsať hektárov, čo si pokosil včera?“

„Majte si ma!“

PLESK! ozvala sa rana.

„Nebite, otec! Zlostný bývam, aj zabijem!“

PLESK! ozvala sa druhá.

„Tu máš, ty odroň, aby ti hlava na stranu nepadala!“

„A tu máte vy, vy starý kokot, aby vám neovísali gamby!“

BUM!

Ďura si zapchal uši mozoľnatými prstami. Veru nie, už dlhšie to nebude znášať! Radšej sa obesí.

Vhupol do gatí a vyšiel von, že si v stodole kus motúza pohľadá.

„Ľaľa ho!“ volali na neho otec a dvíhali sa z blata. „Kdeže ideš?“

„Obesiť sa! Už nebudem viac počúvať tie večné spory.“

„No, no,“ odtušili otec. „Škoda. Myslel som, že nám so žatvou pomôžeš.“

„Otec, seriem vám na vašu žatvu. Vravím, že sa obesím, tak sa obesím. Len čo nájdem povraz!“

„V stodole visí,“ zamrmlali otec. „Ešte po tvojom bratovi Štefanovi, čo sa bol minulý rok... hádam ťa udrží.“

Starec žmurkli na Ďura: „A čo keby si sa to... až po žatve?“

„Nie, otec, už dnes,“ zaťal sa Ďuro. „Nebudem ďalej čakať!“

„Nuž, rob si, ako myslíš, ja ťa tu nebudem držať. Aspoň mater bude môcť spraviť kaše menej...“ zachytráčili si starý sedliak.

„Čože?“ zháčil sa Ďuro. „Kaša bude dnes?“

Kaša vždy bývala jeho obľúbeným jedlom.

Zadumal sa tuho. Žeby sa až po obede? Nie! Táto vec neznesie odkladu.

„Ibaže by...“ zamyslel sa hlasno.

„No, čo?“ spýtali sa.

„Ibaže by ste vstúpili do družstva!“

V ústach mu vyschlo a s napätím sa zahľadel do otcovej širokej prostej tváre.

„Tak to sa, milý synu, radšej obes!“

Otec sa odvrátili a strmo kráčali k stajniam.

Ďuro sa pevne chytil lievča. Rukou si otrel znoj z čela.

Vošiel do stodoly, kde z krovu visel povraz po jeho obesivších sa bratoch. Kedysi bol dlhý, jeho koniec visel zo dva metre nad zemou, skrátil sa však stálym odrezávaním viselcov. Ostal len krátky kúsok, hompáľajáci sa pod povalou.

Ďuro si pristavil rebrík, usúkal slučku, vložil do nej hlavu a o chvíľu sa už hompáľal s vyplazeným jazykom.

Z knihy Sekerou & nožom

HardTVAR (69)

V Lidových novinách (27. 5., příloha Orientace) vyšel obsáhlý polemický článek z pera Markéty Kořené, nazvaný Komunistický manifest se mně líbí. Jde o vášnivou obhajobu tvůrce Edisona, který je autorkou označen při stém výročí jeho narození za „největšího českého básníka 20. století“. Umělec je opět stavěn na piedestal, z něhož prý byl po roce 1989 svržen, jelikož podle slov pisatelky za „národní básníky byli prohlášeni autoři menší, ale politicky naprosto spolehliví“. To všechno kvůli tomu, že v tzv. nešťastné popřevratové generaci vládnou kondelíkovská kritéria, která však naštěstí nejsou dlouhodobě udržitelná. Proto prý „ani sto padesát kádrováků převlečených za znalce literatury Vítězslava Nezvala o výsadní místo na českém parnasu nepřipraví. Sbohem a šáteček, 20. století právě končí. Pokud z něho něco zbude, pak poezie tohoto génia české řeči.“

Co s tím? Pisatelka se asi ke své škodě pohybuje v prostředí samých kondelíků a kádrováků, zatímco mezi soudnými lidmi není o Nezvalově významu či velikosti sebemenších pochybností. I když toho snad z české poezie přežije víc! Držme se však raději rozmanitých skutečností z inkriminovaného článku a kolem něho. Básník má výročí - „A nic, hanebné ticho,“ úpí Kořená. Leč není ticho jako ticho, Tvar a Host básníkovo výročí připomněly. A knihy zpravidla nehlomozí, ani právě vydané nádherné faksimile Nezvalovy sbírky Praha s prsty deště, jímž se může honosit pražské nakladatelství Akropolis; to v tiráži výslovně uvádí, že jde o výroční poctu Nezvalovi. Není takové pietní vydání někdy víc než plané žvásty žurnalistů? Ani další úsudek pisatelčin nás nesvádí k pesimismu. Rozhodně nemáme sto padesát kádrováků, ale mnohem méně: je jich pár na Filozofické fakultě UK, pár v tzv. Revolverce, pár se jich ještě někde najde. O to víc a o to halasněji se vydávají za znalce literatury a lidu zvěstují, že Jirous je víc než Nezval. Ale třeba si to vážně myslí...

Údiv a úžas zvláště u těch neotrlých, kdo nejsou obeznámeni s moresami Lidových novin, však může vyvolat i něco jiného. Praví se v redakčním podtitulku článku, že „každý velký básník je vlastně komunista“ - a někdo tomu může přitakat, jiný to bude vehementně popírat. Jenomže v celém příspěvku nic takového není řečeno! Naopak tu čteme pravý opak: „Ideál harmonického společenství (...) není výsadou komunismu, sice by byl každý básník komunistou.“ Který redakční pazneht připlácává článkům bulvární přílepky, jež jsou v rozporu s tvrzením autorů? To pak může mít Andrej Stankovič nastokrát pravdu v polemice s Hřebejkem, stejně ze sebe neodstraní odér, že píše jménem Lidových novin...

Pak je tu ještě jedna příznačná kuriozita. Autorka se hned v první větě svého článku takřkajíc malinko zmýlila: K. H. Mácha se vskutku nenarodil roku 1836, ač se nám to pokouší namluvit. Věřme, že jde jen o lapsus a že si Markéta Kořená jistě medle doplní maturitní vědomosti. To se však v redakci LN nenašel jiný či jediný maturant, který by tuto skandální chybu rozpoznal? Vladimír Just sice svého času výstižně konstatoval, že za panování Pavla Šafra se v deníku činí samí předskokani (vyjádřil to kulantněji), ale člověk stejně žasne. Dokud se nedočte, že vedoucím přílohy Orientace je nechvalně známý Tomáš Zahradníček, který svého času vychválil Vladimíra Bretta. Kondelík vychválil kádrováka. Proč by měl něco vědět o Máchovi či o Nezvalovi?

VLADIMÍR NOVOTNÝ

Ivo Medek Kopaninský, koláž

Z literárního archivu PNP

Zpráva Jiřího Taufera
o činnosti HSTD v roce 1962

Nedlouho po skončení II. sjezdu SČSS se začaly veřejně v rámci této spisovatelské organizace projednávat cenzurní zásahy, jimiž byly postiženy příspěvky v jednotlivých literárních periodikách i vydávané knižní publikace. Tato jednání, mající podobu protestů, vrcholila především v letech 1957 a 1958. Po určitém útlumu na samém konci 50. let, v roce 1959, se na počátku 60. let opět tato záležitost projednávala. Jedním z výstupů se stala zpráva Jiřího Taufera nazvaná O tvůrčí svobodě a odpovědnosti spisovatele, kterou připravil jako *„úvodní slovo k tomuto tématu, pronesené na schůzi skupiny básníků a dramatiků ZO KSČ Svazu čs. spisovatelů dne 7. února 1962“*. **Tauferův projev, v němž jeho autor protestuje proti existenci cenzury, byl tedy určen pro členy stranické skupiny předsednictva ÚV SČSS a s obvyklým označením „Důvěrné“ byl rozmnožen cyklostylem.**

Milí soudruzi,

na poslední schůzi jste si mne vybrali, abych vedl rozpravu, na jejímž tématu jsme se všichni dohodli, pokládajíce je za důležité. Máme se zabývat činností, kterou provozuje už několik let HSTD, jejíž úředníci - jak všichni víme - se velmi ohražují, je-li činnost tohoto úřadu označována za cenzuru. A přece nynější praxe HSTD není nic jiného než předběžná censura. Je lhostejno, pod jaká jména se zahalují zjevy - důležitá je jedině jejich podstata. Dovolte, abych uvedl svou řeč - přiznám se, nepříliš urovnanou - mottem z Marxe: „Censura je oficiální kritika - její normy jsou kritické normy, a ty by se tedy neměly vymykat kritice, jíž se stavějí na roveň.“

(...)

Vzpomínám si, jak na předposlední naší schůzi s. Stehlík mluvil o svých zážitcích z terénu a zvlášť mi utkvělo v paměti, jak se nám svěřil, že měl chuť napsat hru na určité téma, ale rozmyslel si to, protože si uvědomil, že by neprošlo. Dospěl k jistému poznatku, poznatku velmi bolestnému, zaujal k němu jako umělec jistý postoj, postoj jistě ne bezpartijní - ale pokus o vyjádření poznaného považoval předem za marný a ztracený. To je ovšem symptom nebezpečí, jen jeden symptom a jen jedno určité nebezpečí: praxe HSTD začíná zbavovat umělce tvůrčí odvahy i - subjektivní odpovědnosti, což jsou dvě základní kvality umělcovy, nemyslitelné jedna bez druhé. Dále: rozhovor o soudobé naší censuře považuji za včasný - účelný však bude teprve tehdy, když rozmluva o něm nebude jen chvilkovým kolektivním rozhořčením, ale když povede ke kolektivnímu, dobře uváženému, podloženému a klidnému kroku, směřujícímu k nápravě. Včasnost aktivního zájmu o tuto otázku vidím v tom, že ve všech oblastech veřejného života dochází k zintenzivnění účasti občanstva ve správě veřejných věcí, k účasti, jež je hlavní zárukou boje proti všem projevům byrokratismu. Spisovatel a vůbec umělec není méně občanem než kterýkoliv jeho spoluobčan. V dějinách byly již doby, které to překrásně zdůraznily. Občanská veřejná mnohostrannost renesančních umělců, kteří se nebáli pálit si prsty, je známa. Osmnácté století jako století průpravy měšťanské revoluce demokratické - a 19. a 20. století jako století přípravy té revoluce, která čerpá svou poezii z budoucnosti, jsou toho skvělé příklady. Je opravdu na čase, aby umělec-občan mluvil stále více do věcí správy, a to nejen když jde o závady a chyby ve výrobě hmotných statků, v oblasti společenských vztahů, ale i když jde o závady v oblasti, jež je jeho nejvlastnější doménou - v oblasti myšlenky, v oblasti ducha, v oblasti uměleckého činu.

(...)

HSTD vznikla na podkladě zákona o státním tajemství. (...)

Jakmile však HSTD rozšířila svou působnost tak, že se jala nepotvrzovat sazbu tisku pro *jiné* důvody než pro ty, které jsou přesně normovány v zákonu o státním tajemství - přestala být dohledem nad zachováním zákona a stala se *dozorem* nad tiskem, to jest *censurou*.

Zde se přímo vnucuje první, základní otázka: publicisté, spisovatelé, umělci - tj. všichni, jejichž profesí je zveřejňování děl tiskem či ústně (rozhlasem, televizí, divadlem malých i velkých forem), vědí sice o existenci předběžné censury (protože na ni při výkonu své profese stále narážejí), ale není jim známo, na základě jakého zákonného aktu byla rozšířena působnost orgánu, který s konečnou platností rozhoduje o jejich práci, a - což je ještě povážlivější - nevědí, podle jakých měřítek, podle jakých zákonných ustanovení, norem, hledisek - je posuzována způsobilost nebo nezpůsobilost jejich děl k zveřejnění.

Je stará právní zásada, platící dodnes, že neznalost zákona neomlouvá čin nezákonný. Každý, kdo přestoupí zákon a nezná jej, je poučen i po činu o existenci zákona, na jehož základě je trestán. Pokud však vím, nikdo z postižených censurou HSTD (ať redaktor nebo autor) nebyl a není nikdy vyrozuměn (ani ústně, ani písemně) o zákonném podkladu zásahu proti jeho dílu nebo jeho části. Není vyrozuměn, ani když se toho domáhá. Moc nad autorem (redaktorem atd.) je zcela a výlučně v rukou úředníka - razítko, jímž úředník disponuje, může, ale nemusí být přiloženo k obtahu poslední korektury časopisu nebo publikace.

Tady jsme u první a nejzásadnější otázky: ti, kterých se to profesionálně bezprostředně týká, jsou v naprosté nevědomosti o zákonném podkladu této pravomoci změněného orgánu - a jsou v naprosté nevědomosti o přesných normách, na základě kterých jsou ty či ony zásahy zákonně oprávněny.

(...)

Pokud jde o otázku první (tj. na základě jakého zákonného opatření bylo změněno, rozšířeno původní poslání HSTD), není nejmenší příznak něčeho, z čeho by si člověk mohl učinit jakýkoli dohad. Pokud jde o otázku druhou (tj. jaká jsou kriteria způsobilosti díla k zveřejnění, či kriteria, opravňující úředníka HSTD k zásahu) - všechno napovídá tomu, že není žádných zákonem stanovených měřítek, že je asi jen nějaká všeobecná směrnice, která připouští libovolný výklad postupu úředníka, rozhodujícího o zveřejnění díla. Soudím tak proto, že umělecké dílo je zjev tak složitý, že soud o něm nemůže být ani budován na základě nějakých právnických kriterií, paragrafů a statí. Proto censura (a nynější praxe HSTD *je* censurou) nemůže být nikdy zákonem (a to cituji Marxe), i když třeba vystupuje ve formě zákona. V censuře prostě nemůže být připuštěna a sankcionována libovůle, která může být ovšem jak libovůlí, tak zároveň zvůlí. To jsou nutně dvě krajní hranice, mezi nimiž se musí pohybovat censura, ať to někdo chce nebo nechce - a jsou to hranice, jež pravý zákon naprosto vylučuje.

Tento (plně přirozený ovšem, jak uvidíme dále) „nedostatek“ jakékoli právní přesnosti a jasnosti směrnic censurních vede objektivně k tomu, že v censorově praxi nemůže ani být uplatňováno nic jiného než čistě subjektivní mínění, které je „objektivizováno“ tím, že je prosazeno mocí, jakožto zákonné - aniž je a aniž vůbec může být zákonně motivováno. A rovněž i to, že není žádné odvolací instance (nikoli z výroku censury - výrok není - ale z jejího rozhodnutí, které nabývá ihned platnosti) - je jen přirozeným důsledkem této zvláštní povahy censurní praxe. Možnost odvolání by totiž nutně vedla ke zkoumání právní povahy činu, kterému censura zabraňuje, ale i činu, jehož se censura sama dopouští tím, že zasahuje a proč zasahuje.

(...)

O tom, že censorova kriteria jsou krajně subjektivní a nahodilá, svědčí četné případy nejednotnosti stanovisek úředníků HSTD v různých místech naší vlasti. Z doslechu vím, že největší rozdíly jsou v praxi HSTD na Slovensku a v Čechách. Jsou však i rozdíly v praxi v krajích a okresech. Už tato nejednotnost uvádí v pochybnost přesně formulovaný zákonný podklad podobných zásahů. Neboť zasahuji-li, aby byl dodržen zákon, musím přece dbát o dodržení zákona na celém území státu.

Nejde tu o zvláštní případy blahovolně trpěné subjektivní svévole, páchané hloučkem individuí, libujících si ve svévoli - ale o jediný případ, kdy objektivní podmínky (nesprávná metoda) nutí úředníka vydávat subjektivní mínění za objektivní. To se zvlášť křiklavě projevuje v případech, kdy zásah do textu mívá už zcela zvláštní povahu: dochází totiž k tomu, že povolení nějakého textu (obyčejně článku) bývá podmiňováno (mnohdy i telefonicky) tím, že autor, který se prý nedostatečně přesně vyslovil o té či oné problematice, stať „ještě doplní“ v tom a v tom smyslu. Vím o případech, kdy v statích z oboru kulturní historie byly úředníkem HSTD texty nepovoleny s odůvodněním, že ta či ona osobnost prý není autorem pojata „náležitě kriticky“, a autor byl donucen přepracovat článek podle směrnice censora. To je ovšem v historii censury už úplné novum. Takové případy by byly směšné, kdyby nebyly zároveň hluboce znepokojivé. Ale - opakuji - ani ony nedokazují subjektivní špatnost individua, které takové věci provádí - dokazují špatnost a nedostatečnost směrnice, která nevymezuje stroze meze úředníkovy pravomoci a tím ho nutně dohání k libovůli, která může být bezmezná. To, že HSTD vyřizuje vše jen ústně, že o rozhodnutí nezůstane žádné svědectví ve formě výměru, možnosti této libovůle jen stupňuje. Censor zde v praxi uplatňuje své vkusy a nevkusy, své názory i svou nevědomost - a to zcela autoritativně, apodikticky, bez kontroly.

Na tyto zvlášť křiklavé, krajní případy censorského zásahu (ani redaktor, který přece rediguje, si nesmí dovolit takto zacházet s literárním dílem) se výborně hodí Marxův výrok ze stati staré 120 let, ze stati Debaty o svobodě tisku, kde se praví: „Piš, jak mluvíš, a mluv, jak píšeš, učí nás již učitel v první třídě.“ Později se nám říká: „Mluv, co máš předepsáno, a piš, co se ti předříkává.“

Debaty, o nichž psal Marx, probíhaly ovšem v porýnském zemském sněmu stavů a týkaly se návrhu na omezení svobody tisku. Není jistě vinou nějaké zlomyslnosti soudobého čtenáře tohoto dokumentu, ale zlomyslností samých faktů, že ač vzdáleny od sebe 120 let, bijí do očí svou otřesnou analogií. Marxovy úvahy nejsou totiž jen kritikou určité censury, ale hlubokým teoretickým rozborem kritiky vůbec.

(...)

Každý z vás zná své případy z praxe HSTD a všichni jistě cítí, jak Marxova charakteristika censury jakožto soustavného podezření je správná. Jistě by se mohly vyskytnout hlasy jiných, kteří se také seznámili s výsledky činnosti HSTD a mohli by snést doklady o tom, kdy HSTD zasáhla správně. To připouštím. Ani to ovšem nemůže vyvrátit fakta špatnosti libovůle, na níž je objektivně celá činnost HSTD založena.

Alegoričnost a symbolismus jsou sice v umění už hezky dlouho mrtvy, ale v praxi úředníků HSTD obojí ožilo a neuvěřitelně bují. Oni se „vmýšlejí“ do toho, do jaké asi alegorie zahalil autor svou ideu, nebo - abych užil výrazu Victora Huga o satiře - jak „zkrátil svou paži“, aby jeho rána proti stávajícímu pořádku byla střelhbitější a nepozorovanější. Vede to tak daleko, že pracovníci HSTD se nejen inkarnují do autora, oni se dokonce „vmýšlejí“ i do způsobu vnímání obecenstva, čtenářstva - a když dojdou k názoru, že by lid mohl (nebo musel) vnímat dílo jako dotyčný úředník, dílo nepovolí, aby vědomí lidu nebylo nežádoucně vzněcováno. K nejneslýchanějším případům takového alegorického přístupu k dílu patří přímo inkvisiční, nikdy blíže neodůvodněný zákaz vynikající hry Nazima Hikmeta, komunisty, Stůj co stůj. Marx o této povaze censury říká: „Jaký ohromný rozdíl je mezi soudcem a censorem.

Censor nemá jiný zákon než svého představeného. Soudce nemá jiného představeného než zákon. Ale soudce je povinen interpretovat zákon tak, aby mohl být aplikován na jednotlivý případ, je povinen říci, jak on rozumí po svědomitém prozkoumání - censor je povinen rozumět zákonu tak, jak je mu pro jednotlivý případ oficiálně interpretován. Nezávislý soudce nepatří ani mně, ani vládě. Závislý censor je sám orgánem vlády. U soudce se uplatňuje nanejvýš nespolehlivost jednotlivého rozumu, kdežto u censora nespolehlivost jednotlivého charakteru. Soudce má před sebou určitý tiskový přestupek, censor má před sebou ducha tisku. Soudce posuzuje můj čin podle určitého zákona - censor nejen trestá zločiny, on je také dělá. Jsem-li postaven před soud, jsem obžalován, že jsem překročil existující zákon - a kde se zákon porušuje, tam přece musí existovat. Kde neexistuje tiskový zákon, tam nemůže tisk žádný zákon porušovat. Censura tě neobžalovává z porušení existujícího zákona. Odsuzuje můj názor proto, že to není názor censora a jeho představených. Můj veřejný čin, který chce předstoupit před svět a jeho soud, před stát a jeho zákon, je souzen skrytou, pouze negativní mocí, která se nedovede ustavit jako zákon, která se štítí denního světla, která není vázána žádnými všeobecnými principy.

Censurní zákon je nemožnost, protože chce trestat ne přestupky, ale názory, protože to nemůže být nic jiného než ve formuli přeměněný názor, protože žádný styk nemá odvahu vyslovit v obecných zákonných ustanoveních to, co může fakticky provádět pomocí censora jako svého orgánu. Proto se také provádění censury nesvěřuje soudcům, ale policii.

I kdyby censura byla fakticky totožná s justicí, byla by tato totožnost především faktem, ale ne nutností. Kromě toho ke svobodě patří nejen to, čím žiji, nýbrž právě tak i to, jak žiji - nejen to, že činím svobodně, nýbrž také to, že to činím svobodně. Čím by se potom lišil stavitel od bobra? Leda tím, že bobr je stavitel v bobří kůži, kdežto stavitel je bobr bez bobří kůže.“

Za existence HSTD jako by se vycházelo z představy, že naši spisovatelé, redaktoři deníků, týdeníků a uměleckých revuí, vydavatelští redaktoři, libretisté, režiséři, divadelní dramaturgové a lektoři atd. atd. - jsou lidé velmi pochybné kvality politické i odborné. Že jsou to buď beznadějní břídilové, kteří by se ve své politické naivitě mohli dopustit společenské neslušnosti, nebo politicky velmi nespolehliví lidé, kteří v hloubi svých duší usilují, aby nastavili socialismu nohu. Tento vztah věčné podezřívavosti vůči duševním pracovníkům je tím povážlivější v zemi, která se může chlubit, že po 60 let tohoto století všechno, co je a bylo v našem umění nejživotnější - stálo tak či onak vždy v řadách revolučního socialismu. Není tak mnoho zemí, které se mohou chlubit nejen takovou kvalitou, ale i kvantitou své levé umělecké fronty.

Tak jako za časů Marxových jsou lidé, kteří hájí oprávněnost censury tím, že by necensurovaný tisk mohl působit demoralisačně. Na to by se dalo odpovědět výbor-

ným odstavcem ze starého článku Zdeňka Nejedlého ve Varu z 15. února 1925: „Uváděl jsem ve své řeči ve vinohradském Národním domě (na protestní schůzi proti zákazu Soumagneovy hry Příští mesiáš), že do převratu se nenašel jediný český spisovatel, který by se vyslovil pro censuru. To že dokázali čeští spisovatelé dnes, v období národní samostatnosti - a vzpomněl jsem Havlíčka, jeho zápasu s censurou a proti censuře - co by nám asi dnes říkal a že by se k nám asi ani nehlásil. Není to reakce nejhoršího druhu, jestliže čeští spisovatelé, místo aby stáli v čele takového boje, musí se teprve dávat nutit a strkat, aby aspoň dovolili takový starý rakouský zlořád, jako je censura, zrušit? Hle, kam dospíváme i ve sférách, ve kterých jsme se vždy cítili nejsilnější, o nichž jsme předpokládali, že to jsou nejčistší obory českého ducha...“

(...)

HSTD byla zřízena asi v roce 1952 a počala měnit svůj charakter na censurní orgán uprostřed padesátých let. Všimněme si: celá česká a slovenská kulturní levice, všichni komunističtí nebo se stranou sympatizující umělci všech oborů bojovali nadšeně a bez ohledu od roku 1945 po boku strany, v jejím tisku i v orgánech a časopisech mimostranických za věc strany, prodělali společně se stranou bez tiskového dozoru nejurputnější, nejsložitější a nejodpovědnější boje proti zpátečnickým silám společenským (únor, léta po únoru, všechny velké politické zápasy vnitřní i mezinárodní) - a hle - od druhé poloviny padesátých let, kdy po desetiletí čestně vydržených zkoušek naše levicová kulturní fronta dokázala ve svém celku svůj smysl pro subjektivní odpovědnost i svobodu - se celé umění dostává pod kuratelu policejního orgánu (nic nemění na kvalitě tohoto faktu, že je to *naše* policie), jejíž úředníky, rozhodující o zveřejnění jeho projevů, nikdo nezná, o jejichž politické i odborné způsobilosti nikdo nic neví. Naši socialističtí spisovatelé, komunističtí umělci všech oblastí - jako by nevyspěli s dobou, ale naopak - jako by se stávali čím dál tím víc (abych užil Marxových slov) „... permanentně nezletilejšími“.

Marx, rozebíraje pruskou censurní instrukci, se mimo jiné pozastavil nad jedním termínem, kterým operovala nová instrukce: je jím „vědecká způsobilost“ redaktorů denního tisku, jež měla být zárukou jejich bezúhonnosti. My, lidé 20. století, si můžeme dosadit na místo termínu „vědecká způsobilost“ pojem, který lépe odpovídá moderní žurnalistice a publicistice, tj. pojem způsobilosti odborné i politické. Zamyslete se: Cožpak ve 14 letech, jež uplynula od února 1948, nebyly novinářské a redaktorské kádry důkladně a mnohokrát doplněny, vyzkoušeny a prověřeny v denní práci? Ale poslechněme si, co praví Marx o otázce, ke které jsme právě dospěli, o otázce poměru kvality těch, kteří publikují, a těch, kterým je uloženo na ně dozírat:

„V instrukci se neobjevuje sebemenší stopa pochybnosti, zda censor může mít vědeckou způsobilost k tomu, aby mohl posoudit vědeckou způsobilost jakéhokoliv druhu. Žije-li v Prusku takový zástup universálních geniů, o kterých vláda ví - každé město má aspoň jednoho censora - proč tyto encyklopedické hlavy nevystoupí jako spisovatelé? Lépe než s pomocí censury bylo by možno s tiskovými zmatky skoncovat, kdyby tito úředníci, mající přesilu co do počtu a ještě větší převahu svou vědeckostí a geniálností, najednou povstali a svou vahou mačkali ty ubohé pisálky, kteří se lopotí jen v jednom žánru, a přitom ještě v tomto jediném žánru bez oficielně schválené způsobilosti. Proč mlčí tito na slovo vzatí muži, kteří by mohli jako římské husy svým kejháním zachránit Kapitol? Drží se až příliš zpátky. Vědecká veřejnost je nezná, ale vláda o nich ví.

(...)

Čím výše stoupáme po žebříku této byrokracie inteligence, s tím zázračnějšími hlavami se setkáváme. Vyplatí se státu, který vlastní takové opory dokonalého tisku, jedná tento stát účelně, když pasuje tyto muže na hlídače nedostatečného tisku, když snižuje dokonalé na prostředek proti nedokonalému?

Kolik zaměstnáváte censorů“ - končí ironicky Marx, ale logicky - „tolik vyhlídek na zlepšení odnímáte říši tisku. Berete své armádě zdravé vojáky a děláte z nich felčary pro nezdravé.“

Mohl bych pokračovat hodně dlouho a snášet doklady, jeden pádnější než druhý, o neúčelnosti a objektivním zpátečnictví censurních metod. Proti censuře jako takové, která je ducha velmi starého, ducha něčeho velmi zastaralého, přežilého, nedůstojného moderního člověka dvacátého století, člověka s rozvinutým cítěním a vědomím republikánským, demokratickým a socialistickým.

Vědecký socialismus nás přímo pobízí, abychom byli vždy připraveni přispět k všemu novému a abychom byli nesmiřitelní ke všemu zkostnatělému, starému. Censura může mít a má své mimořádné revoluční poslání v historických okamžicích boje o moc, když zbraň kritiky se mění v kritiku zbraní, v době, kdy se staré řády, stará zákonnost, starý státní stroj bezohledně a násilně ruší a kdy není ještě ani nového řádu, ani nové zákonitosti. Ale nemůže se stát trvalým stavem tisku, literatury, umění a vědy, tak jako kritika zbraní nemůže trvale nahradit zbraň kritiky. Instituce jsou nutně silnější než lidé, kteří je vytvořili, v řádech, jejichž skryté zákonitosti si lidé ještě neuvědomují, jež neovládají, ale jimiž jsou sami ovládáni. Pro společnost, jejíž řád je už uvědoměle lidmi řízen, je výsostně příznačné právě to, že tam jsou instituce lidmi ovládány a tedy měněny, jakmile se stanou přítěží.

Censurní praxe, v niž se postupně vyvinula činnost HSTD, vyvolává už obecný údiv, rozhořčení i - posměch. Kromě přímých škod, jež působí na kulturní frontě, působí velmi negativně tím, že vzbuzuje anachronismem své rakousko-uherské fyziognomie posměch. A to je nesnesitelný pocit, protože posměchu je vystavován můj řád, a mou povinností je, abych zabránil setrvačné pošetilosti uvádět v posměch řád, jemuž zasvěcuji své myšlenky, svou práci, řád, který má a musí přímo zářit spravedlností a moudrostí, řád, jenž je domovem ducha a myšlenky, řád, jehož konečnou podobou bude stav, kde - jak říká Majakovskij - „... zmizí byrokrat a bude jen spousta písní a básní“.

Měl bych mnoho chuti pozastavit se u zvláštního, ale typického censurního zásahu proti uměleckému dílu, u případu, který je už pradávnou kapitolou censury - u případu zákazu hry belgického spisovatele Henri Soumagnea Příští mesiáš, který se stal v roce 1925. Byl to veliký zápas, při kterém se představitelé českého pokrokového umění, kritiky a uměnovědy podívali hezky hluboko na problém censury uměleckého díla. Zápas se tehdy odehrál v měřítku, pro jaké lze sotva najít obdobu v dějinách censury. Mám vzácný výtisk Soumagneovy hry, jež vyšla knižně po tiskové a kritické kampani, a to se všemi závažnými příspěvky, které umělci během zápasu uveřejnili v různých časopisech na obranu uměleckého díla. Je to zajímavé čtení. I tam je řečeno mnoho výstižného o podstatě censury, o její objektivní škodlivosti. Ale nebudu vás tím zdržovat.

Chci jen ještě připomenout názor St. K. Neumanna na dvě věci, o něž jde v naší besedě. První je otázka veřejná, tj. politická činnost umělců, otázka závažnosti této činnosti. Neumann k tomu před 42 lety napsal: „Ustavičně slyšíme a vidíme, kterak jistý druh politiků pohrdlivě krčí rameny nad politicky činnými spisovateli a jinými duševními pracovníky. To jsou intelektuálové, nadšenci, nepraktičtí, nerozumní lidé (říká se), případně i blázni. Jejich nápady jsou kavárenské »moudrosti«. Rozpor mezi politiky a intelektuály“ - pokračuje Neumann - „je zjev novodobý. Vynořil se, když vznikl vyhraněný typ řemeslného politika parlamentního. Palacký nebo Victor Hugo by se jistě podivili tomuto rozporu.“

A pokud jde o druhou otázku, otázku umělcovy sociální kázně a kulturního studu, Neumann se k ní vyslovil v článku z roku 1919 (Potřeba kulturního teroru), který navazoval na případ, kdy úřady nové republiky zastavily několik revolverových štváčských plátků. Neumann k tomuto problému napsal:

„Každá společnost, každý národ má nejen právo, nýbrž svatou povinnost všemi prostředky zamezovat otravu svých členů, ničit špinavé řemeslo travičů studní, zbavit se zákeřných porušovatelů veřejného mínění, tak jako od dob Francouzské revoluce - tyranů. Ovšem lidé, kteří znají poněkud běh světa a vidí hodně daleko přes špičku svého nosu, mají při této akci toliko jedinou obavu: zastavení časopisu stalo se pouze z moci policejní. Ve svobodné lidové republice nesmí mít policie práva tak nadbytečného.“

Potud Neumann, který se dále velmi přimlouval za návrh, podaný tehdejšímu národnímu shromáždění - za návrh na zřízení „dozorčí kulturní rady“, která měla být složena z odborných zástupců umění a vědy a - podle Neumannových slov - „chránit umění a vědu před přehmaty censury a soudců“. Návrh se neuskutečnil v té podobě, v jaké byl podáván. Ale na svou dobu je Neumannův názor velmi zajímavý. Nevyhýbá se termínu „kulturní teror“ proti nekultuře, ale vidí i druhou stránku nebezpečí, jež hrozí vždy kultuře, tj. umění a vědě, jeli rozhodování o ní ponecháno byrokratickému aparátu bez kontroly veřejnosti, tj. především politicky vyspělým uměleckým a vědeckým pracovníkům.

Nepřicházím s podrobným konkrétním návrhem, co učinit, aby naše rozmluva nezůstala snůškou stížností, ale aby se stala vážným pokusem o nahrazení censury aspoň v oblasti umění a vědeckého bádání místo metod policejních metodami politické práce, jež se neobejde bez metod hluboké práce kritické a estetické. Velmi obecně řečeno: podle mého názoru by bylo velmi záhodno přenést tento rozhovor s doklady a dobře promyšlenými hledisky na jiné, interní a přitom vysoce stranické forum, ovšem s přesným cílem - aby bylo dosaženo nutné nápravy dřív, než si revisi dosavadní censurní praxe vyžádá bezohledně sama doba, sám vývoj věcí, a to s politickými škodami daleko většími, než si to dovedeme představit - a to přes to, že jsme všichni nově poučenými současníky procesu poznání, jehož nejvýznamnějším výrazem byl XX. a XXII. sjezd strany sovětských komunistů.

Připravil MICHAL BAUER

Z VERNISÁŽNÍKU PATRIKA ŠIMONA

V Domě U Kamenného zvonu probíhá retrospektiva malířky **TOYEN** (1902-1980): Toyen, vlastním jménem Marie Čermínová, vystudovala UMPRUM u Emanuela Dítěte a v roce 1923 se stala členkou Devětsilu. V letech 1925-9 pobývala se Štyrským v Paříži. Napsala s ním také poutavého průvodce Paříží s adresami jejich francouzských uměleckých přátel. Ve třicátých letech se stala zakládající členkou Surrealistické skupiny v ČSR a rok před komunistickým pučem odjela znovu do Paříže s Jindřichem Heislerem, kde se trvale usadila a stala se členkou skupiny André Bretona. Na počátku její tvorby byl zřetelný vliv puristického kubismu, jejž záhy opustila, aby spolu se Štyrským formulovala poetismus v malířství, kterému v Paříži dali název artificialismus. Pavučinově křehké obrazy byly krátkým obdobím, které vystřídala barevná figurace. Malířčina dominantní tvorba patří k dílům surrealistickým. Její děsivé fantomatické tvary ústí v deklamativní cykly *Střelnice* a *Schovej se, válko*, vzniknuvší v bezprostředním čase válečného ohrožení. Svět dětských her a lidské devastace si podává ruce. Jako červená nit prochází jejím dalším dílem mocná vlna imaginativního realismu, kterou už nikdy neopustí.

Vraťme se však k artificialismu. V Aventinské mansardě se v roce 1928 konala důležitá výstava - Toyen a Štyrský zde vystavovali své artificiální obrazy, k jejichž specifickému pojmenování a významu dospěli během svého pařížského pobytu od konce roku 1925 do roku 1928. Tímto svým vlastním uměleckým směrem se chtěli distancovat od surrealismu. Jejich výstavě v Aventinské mansardě předcházela samostatná výstava v Paříži v Galerii d'Art Contemporain (27. 11. - 10. 12. 1926). Předcházela ji také o měsíc dříve výstava v jejich pařížském ateliéru. Není vyloučeno, že se zde setkali se Štorchem-Marienem, který o Velikonocích roku 1926 Paříž navštívil, a mohli zde pod dojmem nových obrazů dohodnout výstavu v Praze.

Faktem je, že dvojice Štyrský, Toyen adresovala 8. března 1928 Štorchu-Marienovi žádost o výstavu a ta se za čtyři měsíce realizovala. Štorch-Marien ve svých vzpomínkách píše: „S oběma umělci jsem se znal již z Paříže, a když jsem s Františkem Muzikou dohovořoval nejbližší program Mansardy, byli jsme oba shodného názoru, že má na ně přijít řada co nejdříve.“

Zmiňme se ještě o rozporuplném vztahu českých malířů k surrealismu. Na stránkách Aventinské mansardy v roce 1926 Šíma publikuje svůj dojmový text Kaleidoskop, kde hájí surrealismus jako „kvintesenci poezie“. Paradoxně nám vývoj Šímovy tvorby ukazuje, že se surrealismem toho nemá mnoho společného. Štyrský zprvu naopak zaujal k surrealismu kritický distanc. Štyrský ve svých textech považoval artificialismus za velmi progresivní, zatímco surrealismus byl prý krokem zpět před kubismus, jakýmsi návratem k malířství „formově historizujícímu“.

Zatímco koncem dvacátých let Štyrský odmítl surrealismus jako „poslední zbytky blouznivého romantismu“, v polovině třicátých let se jeho názor změnil: „Surrealismus, toť znovuožití romantismu. (...) Artificielism odmítá literární, formově historizující nebo deformující taškářství, to jest surrealism. Podvědomí je roubík, který si mnozí strkají do úst, aby dále nemysleli. S generace na generaci dědí se obdiv k omáčkám, jimiž je zaděláván svět.“

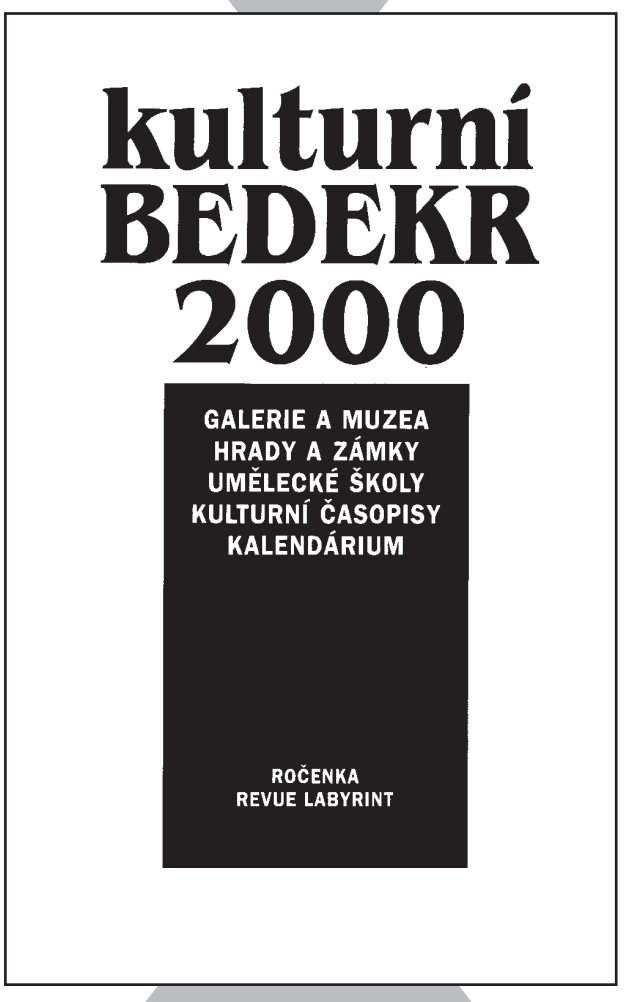
Manifesty tohoto druhu nemají tón teoretického textu, jsou to emotivní výkřiky střídané básnivými obrazy. Štyrský píše: „Básník se loučí se spánkem.“ Rozumějme - umělec opouští surrealismus, výklad snů, automatický záznam, neboť to je onen „roubík, který si mnozí strkají do úst, aby dále nemysleli“. Nebo to podle Karla Teiga může být nově nadepsaná kapitola malířství, tedy cituji: „Prohlásili jsme zánik malířství.“ A podobně jako futuristé, tak i Karel Teige prohlašuje, že slavná díla jsou pohřbena v muzeích. „Malířství zobrazovalo, nesmělo básnit.“

Štyrský sice píše, že básník se loučí se spánkem, ale Teige to vnímá jako „osvobození“. Píše: „Teprve v našem století a v naší civilizaci osvobozuje se malířství od svých historických funkcí a poslání. Fotografie, film, žurnalismus, reklama zbavují malířství zobrazujících a ilustrativních povinností... Umění Toyen a Štyrského je úkazem současné identifikace malíře a básníka. Je básní barev, nikoli barevnou nebo kresebnou ilustrací básně. Jeho lyrismus je čistě barevný.“ Na jiném místě Teige ve svých poznámkách uvádí: „Je to nekonečný a zázračný kaleidoskop tančících reflexů.“

Na výstavě Toyen máme příležitost vidět takřka kompletní dílo včetně významných obrazů převážně zapůjčených ze soukromých sbírek v zahraničí. Kabinet erotických děl je vhodně umístěn jako privátní zajímavost autorky.

Galerie hl. m. Prahy připravila výstavu na evropské úrovni, která se jistě dočká i zahraničních repríz.

„Cestovní průvodce“ českou kulturou



Jakub Šofar

Letos byl poprvé, současně s Almanachem Labyrint, uveden na trh nakladatelstvím Labyrint (e-mail: labyrint@serverpha.czcom.cz; www.netrix.cz/labyrint) Kulturní bedekr 2000 (220 Kč, 312 s.;), s podtitulem Ročenka kulturní revue Labyrint. V editorialu píše o jeho vzniku Joachim Dvořák: „k jejímu vydání (knihy - pozn. aut.) nás iniciovala mimo jiné skutečnost, že až do loňského roku u nás neexistoval žádný solidní a přehledný zdroj aktuálních informací o galeriích a muzeích“. V letech 1996-1998 byly totiž v Almanachu uváděny i profily některých galerií.

Zpracování je obdobné jako v případě Almanachu. Jednotlivé informace jsou rozděleny do těchto skupin: galerie, muzea, expozice, hrady, zámky, skanzeny; světové galerie moderního a současného umění; kulturní časopisy (české a slovenské); umělecké školy v České republice; národní kulturní památky (včetně památek na seznamu UNESCO a městských památkových rezervací; kulturní kalendárium a rejstřík.

Oním slovem „ročenka“ se Dvořák & jeho lidé přihlásili k tomu, že „bedekr“ bude vycházet pravidelně, bude bytnět, přitom se bude (snad) také očišťovat od nánosů omylů a slepých cest. Je to svým způsobem obdivuhodné, že se nakladatelství pouští už podruhé do projektu (a tady to slovo projekt je namístě), který je náročný na drobnou, „nekonečnou“ práci. Pokud se „bedekru“ podaří přebolet dětské nemoci, stane se bezesporu nepostradatelnou pomůckou a bude se většinou povalovat na stolech u telefonů všech těch, kteří pomáhají vařit, ochucovat a nabízet polévku z české kultury.

Nicméně bych si dovolil být trochu kritický, i když si vůbec nechci hrát na svého profesora starověké filozofie, který se vždy při referátu nás nešťastníků válel po katedře a do svých skript si ukrýval tvář. Po skončení nás neuvěřitelně pochválil, aby pak několika poznámkami rozbil naši představu o jedinečnosti a výjimečnosti, a my jsme si připadali jako tupouni.

1) Tvrzení, že neexistuje žádný solidní a přehledný zdroj aktuálních informací o galeriích a muzeích, je poněkud diskutabilní. Asociace českých a moravskoslezských muzeí a galerií vydala Adresář muzeí a galerií v České republice pro rok 2000 (už min. podruhé). V Adresáři jsou údaje šířeji zpracované a ve větším počtu než v „bedekru“, kde jich je cca 800. V „bedekru“ hlavně chybějí menší městská muzea, většinou ta, která nejsou členy AMG (Asociace). Na s. 42 je nemilá chyba - místo Svobodné hamry by mělo být Svobodné Hamry (doufám, že vám nepřipadám jako J. Slomek).

2) Bohužel není v některém případě činěn rozdíl mezi galeriemi ryze výstavními a galeriemi (obchody); hranici odlišit je někdy těžké, ale Galerie Jakubská je přece jen kapánek jiné „kafe“ než Špálovka. Možná by bylo lepší v příštím vydání „stáhnout“ galerie do jednoho oddílu a zde je ještě označit různými symboly.

3) Nelogické mi připadá grafické neodlišení názvů poboček od „matek“ - např. u Národního muzea, Národní galerie nebo Židovského muzea (naproti tomu oceňuji aktuální uvedení Muzea a archivu populární hudby).

4) Zařazení světových galerií moderního a současného umění nerozumím, proč zrovna tyto a proč zrovna moderního a současného (trochu to zavání penězi) a proč vůbec v „bedekru“ o České republice? Není to ani způsob, jakým kočička s pejskem dělali dort, je to vyšinutí z osnovy.

5) Představení více než 90 časopisů, s adresami a anotacemi je sice výtečné, ale opět moc nechápu, proč jsou tam i slovenské (anebo proč tam nejsou Mosty nebo Literárny týždenník), z českých chybí třeba Iluminace, Ladění, Navigator, Roš chodeš, Sedmá generace, Ticho, Universitas nebo také Patron (kde je určitě více kultury než v Přítomnosti). To není výtka, to je zaděláno do budoucna (otázka je, co ze zde uvedeného bude ještě vycházet).

6) Národní kulturní památky ČR a památky na seznamu UNESCO... Představuji si, že nějaká rodina se rozhodne ty ze seznamu UNESCO (s. 263) objet. Všechny najde na mapě (i Lednicko; tady je povedená tisková chyba) až na tu poslední: Zelená hora (kostel sv. Jana Nepomuckého). Kde by to tak mohlo být, tatínku? Tatínek ví, tam přece vojančil Kefalín z Černých baronů, to je u Nepomuku. Tak jedou k Nepomuku, ale zjistí, že tam Santini Aichel nebyl. Pak jim někdo poradí, že Zelená Hora je část obce Lužany (Plzeň-jih), kde byl roku 1145 cisterciácký klášter, ale tady to taky není. Pak se dozví, že další Zelená Hora je v okrese Sokolov a ještě jedna Zelená Hora je v okrese Vyškov, všechny se sice píšou s velkým H, ale protože v „bedekru“ na s. 262 je v národních kulturních památkách uvedena Zelená Hora (poutní kostel), tak kdo se v tom má vyznat. Možná že až pozdě večer přijede rodina do Žďáru nad Sázavou, kde na kopci Zelená hora Santini postavil kostel zasvěcený J. Nepomuckému. Totiž - nějak takhle by to možná mohlo dopadnout.

7) Kulturní kalendárium má svým řazením podle měsíců a podle dnů své výhody i nevýhody (nejoptimálnější způsob, jak jej používat, je spolu s ním křížově hledat v Kalendáriu kulturních akcí muzeí a galerií v České republice v roce 2000, které vydala již zmiňovaná AMG a kde jsou informace řazené abecedně podle měst. Mimochodem - tato část „stojí“ na mimořádně tenkém ledě, protože sliby se slibují, plány se plánují a stačí jeden pitomec středního doletu...

Nejsem agentem Asociace českých a moravskoslezských muzeí a galerií, a proto pro paritu zaznamenávám i jejich elektronické adresy: e-mail: amg@cz-museums.cz, amg@vol.cz; www.cz-museums.cz.

Jak to vždycky psali ti chytrolíni do lektorských posudků? Po zapracování mých připomínek doporučuji rukopis do knižního plánu. Ne, tak to opravdu nemyslím. Kulturní bedekr 2000 mám na stole u telefonu a těším se na další pokračování.

Biologicko-společenské POKLESKY

Stanislav Komárek

Pouta v nás

Je typické, že „pohyb“ a vývoj lidské duše je nějakým způsobem korelován s událostmi v lidské společnosti jako celku. Proces individuace, u nás léty reálného socialismu téměř podvázaný u většiny populace, začal po listopadu 1989 u mnoha jedinců prudce a namnoze s mnohaletým zpožděním probíhat. Je zajímavé sledovat, jak veliké proměny značná část našich bližních za těch několik let udělala, zejména ve srovnání se sousedním Rakouskem, v jehož stabilizované společnosti mám z většiny svých přátel a známých i po řadě let tentýž dojem jako kdysi; v Rakousku jako by se mentální čas zastavil.

Zdá se, že stabilizované společnosti vyvolávají svou zajištěností, spojenou s bezvýchodností uchování celé řady dětinských rysů v duších, onu zvláštní směs malichernosti a touhy po zadostiučinění, pozorovatelnou jak v dnešních západoevropských společnostech, tak třeba v stabilní a prosperující Evropě konce 19. století. Zdá se také, že ještě rychlejší formu „dospívání“ iniciují války a jiné katastrofické zkušenosti, kdy se všechny dříve samozřejmé nároky a požadavky stávají nesamozřejmými a nicotnými včetně nároku na vlastní život. Svět se náhle ukazuje jako něco nestabilního a ošidného, jako něco, vůči čemu nemůžeme mít důvěru ve smyslu řecké pistis.

V období prudkých změn ve společnosti (včetně změn k horšímu) se pro řadu lidí paradoxně otvírá šance „dospět“ a svoji psýchu jaksi „zaokrouhlit“, byť to nebývá proces příjemný a u těch, které společenské či osobní tragédie (třeba předčasné osiření či předčasné rodičovství) postihují v příliš nízkém věku, je tento proces jaksi násilně přirychlený a nouzově ukončený s tím duševním potenciálem, který je právě po ruce. Celkový obraz duševního světa takových lidí je pak sice dospělý, ale chudý a jaksi „podtržený“.

Překotné proměny vnějšího i vnitřního světa, jaké probíhaly třeba v Německu let 1914-1947, samozřejmě posléze děsí a poválečná éra byla v Evropě čímsi jako reminiscencí na idylické 19. století, jaksi sekundárně etablovanou a soustředěnou na nejelementárnější lidské statky, např. rodinu. Kdo ve výše uvedených letech měl oči otevřené a zároveň nebyl vražedným mechanismem bezprostředně nasát a rozdrcen, měl v dějinách bezprecedentní možnost poučit se o hlubinách lidských duší a zmoudřet (pokud se však nepozvracel hnusem). C. G. Jung či G. Orwell byli např. z těch, kterým se to podařilo.

Příliš opresivní režimy blokují dlouhodobě nejen svobodu projevu, ale i přemýšlení vůbec a proces individuace zvlášť, k jeho dohnání však někdy stačí krátká období, často ne delší jednoho roku (u nás např. 1848, 1968). Individuovat se v rámci takového opresivního režimu, třeba jako disident, je krajně obtížné a bez jakéhosi zázemí ve větším kolektivu, třeba disidentské komunitě hlavního města, v zásadě téměř nemožné (osamělí „provinční“ disidenti byli často velmi smutnými postavami).

Deset let, která jsme prožili, bylo v tomto směru velikým darem, protože společenský vývoj měl dostatečný spád, aby individuaci nabuzoval, a zároveň byl málo katastrofický, aby někoho vážně poškodil. Současné snahy o etablování „lepšího minulého“, jakési obdoby sedmdesátých let na Západě, jsou pochopitelné ze stejných příčin jako snaha restituovat 19. století po poslední válce. Není snadné zatím rozeznat, zda se to skutečně podaří a společnost zkamení a svým způsobem „zapškne“ v tomto téměř bezčasí, byť pohodlném a nenásilném, či zda tyto snahy tvoří jen tenký fragilní škraloup a výraz zbožného přání na temných vírech postmoderny, jejíž jednou rozběhnutý proud už nelze lidskými silami zastavit.

Život kolem nás
(malá řada)

citace z dobových recenzí

24. svazek
Jiří Fried: Pověst
(1966)

Frieda zřejmě navíc láká okamžik *zlomu*, kdy všechno, co se člověku dosud zdálo stálé, bez pohybu a určité, je náhle porušeno a vyvedeno z kolejí. Nitro jeho hrdinů se rozvlní jakýmsi tápavým neklidem. Život se stává nebo může stát zase dramatickým a stále neočekávaně obnovovaným úkolem.

Miloš Pohorský: Friedova Pověst. Rudé právo, 22. 2. 1967, s. 5.

Fried tu na rozdíl od předchozích svých próz ponořených do titěrných sebeanalýz hrdinů postoupil v objektivaci děje, v němž sice rovněž nechybí psychologická analýza, ani ono friedovské přetěžování zcela nefunkčními detaily. Ale nakonec má přece jen převahu dramatická fabule, dějové napětí a konečně i jistý druh humoru.

(vbk) (=Václav Běhounek): Z nové české prózy. Práce, 21. 5. 1967, s. 5.

Fried je v Pověsti epicky čistý, výtečně evokuje atmosféru malého města, několik tváří, několik figurek, povahu, vztahy a závislost chlapců. (...) umí být stručně zajímavý, má silný smysl pro včasnou pointu.

Antonín Jelínek: Pochyby nejednoho rána. Plamen 9, 1967, č. 5, s. 56-58.

Pověst se tak jeví jako předhistorie stále téhož hrdiny, opět soustředěná - a jen optikou věrojatně dětského pohledu vylehčená - k problematice hledajícího intelektu, který se může realizovat toliko za cenu bolestného odlišení. Friedova fascinace utkvělým tématem, násobená důsledným prohlubováním nalezené „poetiky“ (kterou by bylo možné nazvat metaforickým realismem), působí na pozadí nynější lability prózy jako jedna z mála literárních projekcí neúchylně zacílených k etickým hodnotám tvorby.

Miroslav Petříček: Prozaikova věrnost tématu. Literární noviny 16, 1967, č. 7, s. 4.

Je to dokonalá rekonstrukce dětských zážitků, nehumoristická paralela Poláčkových příběhů z Bylo nás pět, se stejnou smyslovou pamětí, jakou v okupaci projevil Karel Poláček pro ulehčení své tísni. Spisovatel tu z obrysu vzpomínky vyvolává a fixuje své dětské zážitky do jednoproudového vyprávění, jež má autentičnost dětské reality.

František Kafka: Abel, Pověst a Rothshildovy peníze. Věstník židovských náboženských obcí v Československu 29, 1967, č. 4, s. 9.

Fried Pověstí překvapil, podařilo se mu nalézt v ní pro svůj protest proti mechanismu a životnímu stereotypu nový, svěží úhel zobrazení (...).

Hana Hrzalová: Pověst. Večerní Praha, 17. 3. 1967, s. 3.

25. svazek
Vladimír Körner: Adelheid
(1967)

Adelheid ostatně vznikla zároveň pro film stejně jako Körnerovy Střepiny v trávě (1964), a přece je mezi nimi hluboký rozdíl. Jestliže prvotina zaujala především dobře stylizovanou, jazykově vypracovanou nearanžovaností jedinečného lidského osudu a stala se tak příslibem protiváhy vůči apriorní syžetové konstruovanosti, jež řádí v naší próze jako epidemie, dnešní novela o lásce českého leteckého důstojníka z Anglie k německé dívce, umístěná mezi historické rekvizity slezského zámečku a do prvních dnů pokvětnových, zcela vzdala tuto záslužnou opozici a přistoupila na osvědčené konvence. Je pečlivě sestrojená, (...) umělá až běda. Tragické milostné nedorozumění dvou opuštěnců nedojímá, protože se stalo kořistí obratného řemesla a doplácí na jeho psychologickou zběžnost.

Vladimír Dostál: Na filmový úvěr. Rudé právo, 5. 5. 1967, s. 5.

Obě předcházející knihy Körnerovy upozornily, že se jimi přihlásil do naší literární současnosti talentovaný autor, s nímž nutno nadále počítat. Novela Adelheid v tomto zjištění jen utvrzuje. Především tím, že v ní autor dokazuje, že dovede zvládnout příběh nejen v širokých vývojových souvislostech dějových (jako v románě Slepé rameno), ale že dovede i na malém prostoru rozehrát příběh, odehrávající se v lidech, příběh, který je zahleděný v podstatě do nitra jednoho člověka, jehož touha a životní záměr tu vytváří střed, kolem něhož se vyvíjejí události.

Jaroslav Šimůnek: Balada v novele. Mladá fronta, 3. 5. 1967, s. 5.

Zatímco ve Slepém rameni Körner polarizoval životní látku napětím mezi činem a determinující určeností, zde jako by ji formoval po strohém zákonu jedincovy vnitřní sudby. Což není míněno jako pošetilá výtka bezvýchodnosti, ale spíš jako „technická“ otázka: nezúžila baladicky novelistická stylizace autorovy možnosti, kterých bylo v předešlém románu využito k artikulovanější výpovědi utkvělého tématu?

Miroslav Petříček: Téma a stylizace. Host do domu 14, 1967, č. 6, s. 61.

Jeho příběh má řadu znaků dobré prózy: skloubení psychologie s dějem, atmosféru, která souzní s krajinou, přesto však je v současném literárním kontextu nevýbojný tvarově i myšlenkově: plní jeden z úkolů, které jsou literatuře uloženy jako jedna z verifikací základních hodnot, a dokazuje, že dobově podmíněný tragický rozměr vztahu individua a světa je u nás stále ještě umělecky nenaplněný a nevyčerpaný.

Zdeněk Frýbort: Kritický metr na metr knih. Orientace 2, 1967, č. 3, s. 88.

Ta blízkost nenávisti a lásky, smrti a milostného objetí, jak se jí zmocnil Körner, svědčí v jeho prospěch: je to spisovatel s velkým S, přestože se mu do novely plete ještě leccos, co mu odkázalo klišé (např. vrchní strážmistr), nebo už tradičně a zatvrzele se udržující potřeba naší literatury dodávat tu a tam ideologické vysvětlivky v textu.

Karel Kostroun: Devaterník. Plamen 9, 1967, č. 10, s. 117.

Nebezpečí konstrukce bylo v prvních dvou knížkách latentní, Körner je redukoval na minimum, Adelheid odhaluje toto nebezpečí naplno. Chybí v ní onen úporný zápas o dešifraci skutečného napětí v lidech a mezi lidmi, který byl příznačný pro Slepé rameno, jsou v ní i holé teze i banalita i zjevná konstruovanost.

Hana Hrzalová: Prozaik Vladimír Körner. Impuls 2, 1967, č. 6, s. 453.

Dosud neskončila autorova učednická léta, ale už se objevuje epik vyhraněný a osobitý, který dokázal zvládnout náročnou formu, její rytmus i její závěrečné, nejobtížnější stránky.

Miloš Pohorský: Balada o bolesti. Večerní Praha, 21. 4. 1967, s. 3.

Připravil
MICHAL BAUER

Časo-piso…
piso-piso-piso…
Michala Jareše

Hlavní chod: NEON 4/2000

Tak nové číslo „Osramu“ se rozhodlo být kontroverzní hned v několika „bolestivých“ případech naší společnosti - causy se tu točí okolo Cikánů, Romů (opsáno podle časopisu), okolo homosexuálních autorů v české literatuře i kolem tetování a feminismu. Nic proti, alespoň je tu výběr a snaha o atraktivnost, snaha, která mapuje věci již méně provařené médii než v minulých číslech Neonu, i když výhrady bych měl.

Romská část je zajímavá už sama o sobě a ono objevování kočovného národa mezi námi bude ještě chvilku trvat, takže jen houšť! Jen houšť! Co mne trochu zaráží, je rozhovor s „redakční kolegyní“ Martou Misíkovou o romských komunitách v Brně a na Slovensku (*„Romové hltají všechny ty argentinské telenovely“*). To už opravdu nejsou jiní lidé zabývající se touto tematikou, nebo se nechtělo jít někam jinam? Další redakční kolega - jejda, vlastně šéfredaktor - Martin Reiner píše o první soukromé romské škole nejen u nás, ale i v celé Evropě... a možná i v Africe a Antarktidě. Hned za jeho článkem je pomalu již kultovní comics Maxe Cannona Red Meat, který už více než dva roky opečovává překladatel František Fuka. Kontrapunkt mi, žel, jaksi nedochází, docela vážné téma Romů u nás je shozeno štěňátky přejetými mlékařskou dodávkou.

Martin C. Putna v druhém dílu svého článku o pederastech vypráví o Richardu Weinerovi, Ladislavu Fuksovi, Josefu Topolovi, Pavlu Petrovi, Bořivoji Kopicovi a Petrovi Hrbáčovi. Snad škoda, že tu není nějaký potetovaný homosexuální Rom, píšící poezii. To by teprve byla rozkoš, a nejen pro Martina C. P. Zároveň by to byla možná náplň pomalu se do sebe hroutícího časopisu, jakým toto číslo Neonu je.

Co ovšem určitě stojí za přečtení, je ukázka z nové prózy jménem *Temná láska* od Alexandry Berkové. K tomu ovšem jako zákusek rozhovor s autorkou, provedený Janem Jiříčkem.

Jinak jsem nějak roztrpčen, ba možná nespokojen, jako kdybych poslouchal dvě hodiny z donucení skupinu Katapult. Ano, až tam míří Neon/Osram, k lidovosti a tancovačkovému poskakování, aby v budoucnu mohl (ústy kohokoli z redakce) prohlásit, že v době vydávání Neonu bylo mnoho čtenářů, kteří jej četli, zbožňovali a možná znali už některé texty dopředu a zpaměti. Myslím, že mezi ně budou patřit lidé vyfocení vždy jako „Předplatitelé“ v čele jednotlivých čísel: Ivan M. Havel, Jiří Gruša nebo Dagmar Hochová. A to je dobře, mít pár věrných, kteří za Neonem půjdou i na Internet, kam se podle tamtamů od září chystá bez toho, aby vycházel na papíru, neboť: a) minusová čísla Neonu, o kterých se předpokládalo, že se prodají, jsou teď za 29,- v Levných knihách; b) financovat Neon z prodeje Vieweghových *Nových nápadů laskavého čtenáře* asi nepůjde, protože po rozhovoru s nejmenovaným knihkupcem jsem nabyl jasného dojmu, že se jedná (stejně jako v případě prvních *Nápadů*) o nepříliš prodejnou knihu. A z čeho jiného financovat soukromý časopisecký projekt? Chápu, že Martin Reiner-Pluháček bude chtít Neon dotáhnout až do konce ročníku, chápu, že prohrávat nebaví nikoho (kromě Charlie Browna z comicsu Peanuts), ale - za jakou cenu? Aby šel všechen náklad hned do Levných knih? Číst si o tom, že Petr Kandra řekl Zuzaně Navarové, že má „dobrý kozy“, nebo o excesech Josefa Hiršala na trati Jeseník - Praha je světlem, které by Neon neměl vyzařovat s moc velkou intenzitou. Bolí z něj oči a připomíná Las Vegas s otylým Elvisem Presleym. Kdo toho člověka v té době bral ještě vážně?

Dezerty

V **UNI** číslo 4 z letošního roku je docela zajímavá literární studie o Macuo Bašóovi a jeho haiku ve srovnání různých překladů. Autorem stati je Vít Erban. Radim Kopáč hovořil s Jiřím Preslem z nadace Drop In a Janem Losem, básníkem, který se odmítá nechat fotografovat. Tedy kromě jiného... A ještě jedna nadmíru zajímavá věc: Pierre Boespflug je klavírista z Nancy.

Příloha časopisu Kam v Brně se jmenuje **KAM** a v čísle (jak jinak) 4 jsem se dozvěděl plno věcí o tom městě s Krokodýlem a plotnou. Jenom nevím, kterou bych měl jmenovat. Tak třeba to, že tu Ludvík Kundera otiskuje na pokračování svá další „řečiště“, tentokrát o Václavu Noskovi, operním dirigentovi a dramaturgovi. A že Ladislav Jurkovič (čili Ladislav Soldán) v básni Vyvolávači tvrdí: *„Nejhorší je zblbnout.“*

Čtvrté číslo dalšího brněnského časopisu jménem **Proglas** zaujme rozhodně víc než předchozí KAM. V Proglasu se totiž může jeden i začíst a nemusí k tomu jezdit až na Zelňák. Mojmír Trávníček tu poctivě recenzuje a analyzuje Jakuba Demla skrze jeho korespondenci, připravenou Jiřím Oličem. Vedle toho Marcel Atze referuje o H. G. Adlerovi jakožto o sociologii zániku židů. Proglas však není jen časopis o kněžích a obětech holocaustu, takže nesmí nepřekvapit (ačkoliv se mi to stalo) rozhovor s Tomášem Vrbíkem, který má za sebou deset let v politice, a přitom je to ročník 1973.

A vůbec, pojďme už z toho Brna a politiky někam jinam. Pokud si pamatuji, ještě jsem tu nepředstavil časopis **Ateliér**, jehož deváté (uff...) číslo pojednává o výstavě Toyen. Ta se koná v Domu U Kamenného zvonu až do konce srpna. V Ateliéru se k Toyen vyjadřují autoři jako Jiří Veltruský, Karel Srp (kurátor výstavy) nebo spisovatel Radovan Ivšič... A k tomu všemu něco rozhovorů a studie o vztahu Toyen ke knize. Nakonec můžeme zjistit i to, že pseudonym tohoto podivného člověka, více muže než ženy, není zřejmě z „citoyen“, ale spíše z „mitoyen“. Celý Ateliér bych tak rád doporučil všem, kteří nemají 2350,- Kč na katalog k výstavě. A malá perlička - v části, kde se představují galerie našeho státu, je uvedena Malá výstavní síň v Liberci, jejímž kurátorem je Jaromír Typlt.

Evropská revue o moderní grafice, umění knihy, tisku a papíru, tak zní celý podtitul pěkně vypraveného časopisu **Grapheion** (číslo 13, nebo také 1/2000). Když už byla zmíněna Toyen, proč nepřipomenout také článek *Tajemný Isidore Ducasse a surrealisté*. Dále je tu anketa o grafice 90. let, článek od Elaine A. Kingové *Globální transestetika v mezích postmoderny* a jako příloha pro každého předplatitele grafický list od Marie Bonomi. A pak že se nic neděje, nejsou peníze a nic nevychází. Grapheion sice většinu článků překládá, ale kde jinde se dozvíte, že se plakát Alfonse Muchy Zvěrokruh vydražil v aukční síni Christie's za 4600,- £? Takže ještě jednou: Máme tu evropskou revui o moderní grafice a voláme hurá.

Meno textu (plagiát)

Poviedka 2000

Jak upozorňuje na str. 12 tohoto čísla Tvaru Miroslav Zelinský, letos se konal čtvrtý ročník literární soutěže o nejlepší, zatím nepublikovaný prozaický text ve slovenském jazyce. Do soutěže, která byla zahájena na konci ledna tohoto roku, bylo přijato tisíc deset povídek. Odborná porota, v níž zasedli Kornel Földvári, Vladimír Petrík, Jozef Bžoch, Viera Prokešová, Stanislava Chrobáková, Peter Uličný, Peter Šulej, Rado Olos a Koloman Kertész Bagala, se nakonec rozhodla ocenit nikoli jednu, ale dvanáct nejkvalitnějších textů. Kromě Rolanda Cagáně, jehož povídku zde otiskujeme, byli oceněni tito autoři: Radoslav Lipták, Anna Gajdošová, Jaroslav Broz, Rastislav Boroš, Peter Petro, Juraj Patrovič, Miloš Mažári, Márius Kopcsay, Vladimír Janček, Ján Mičuch a Dezider Kamhal. Slavnostní předání cen proběhlo ve středu 26. dubna v bratislavském Divadle Stoka. **nev**

Milý čitateľ, čitateľka, práve začínaš čítať novú poviedku. Pohodlne sa usaď, stíš rádio, zavri dvere do svojej izby, televízor vedľa aj tak stále hučí, mohol by ťa rušiť. Natiahni sa na gauč, alebo si vylož nohy, aby ti lepšie prúdila krv, zabudni na celý deň a sústreď sa len na čítanie. Nevieš, o čom sa v nej píše, aká bude, čo ti prinesie, dúfaš len, že ťa zaujme, že príjemne stráviš nasledujúci čas. O takomto autorovi si síce nič nepočul, no je ti tu niečo známe, ako keby si vedel, čo čítaš, a poznal toho, kto to napísal...

Rozhliadol som sa po kníhkupectve. Bolo štvrť na sedem, motali sa tu už len poslední oneskorenci, pár stabilných zberateľov noviniek, pár neznámych a môj kolega. Prelistoval som ešte pár strán, prečítal si koniec, obsah, potom som knihu zatvoril a položil späť do regálu. Stojím, rádio ani televízor tu nie sú, autora nepoznám a nechcem vedieť, čo bude ďalej. Dnes sa z nej predalo šesť kusov, a to je pár hodín na pulte.

„Výborná, že?“ usmial sa na mňa kolega.

„Poviem ti neskôr, hmm?“ Ty by si to nepochopil.

Prikývol s výrazom - nehádžte perly sviniam.

„Končíme?“

Teraz som prikývol ja a zaťahal za zvonec. Miestnosťou sa rozľahol trblietavý zvuk, neznámi sa strhli, kamaráti na nás pozreli s úsmevom a stabilní zatvorili knihy a pobrali sa k východu mrmlajúc si rôzne druhy pozdravov. Po chvíli aj ostatní pochopili, že zatvárame, a došli s vybratou knihou či odchádzali tiež. Za niekoľko minút bolo kníhkupectvo prázdne.

„Braček, zatvoríš to zasa sám, chcel by som ísť do divadla s tou, veď vieš...“ škeril sa na mňa.

„Choď a pozri sa po ceste, či niečo nedošlo.“

„Jasné,“ kričal mi odo dverí, „je to prázdne. Maj sa.“

Osamel som. Ticho bolo úplne čarovné. Rád ostávam sám a nechávam sa týmto pocitom pozvoľne prestúpiť. Zadal som do počítača uzávierku dňa a pozrel som na hodiny. Šesť tridsaťsedem. Meškám. Ťukol som myšou na známu ikonu a prihlásil sa.

modeler to modelka: *ahoj, uz som tu*

modelka to modeler: *ahoj, meskas, uz som sa bala, co je s tebou*

modeler to modelka: *mal som vela prace*

modelka to modeler: *ako sa mas dnes?*

modeler to modelka: *neviem, som akysi smutny, ale tesi ma, ked som tu*

Dnes to akosi dlho trvá, asi veľa ľudí ešte surfuje.

modelka to modeler: *aj mna, zvykla som si na teba*

modeler to modelka: *a ty sa mas ako?*

modelka to modeler: *dobre, cakam, co mi zas napises. davno si mi nic neposlal, mam rada to, co pises*

modeler to modelka: *dakujem, staci mi, aby to niekoho potesilo*

modelka to modeler: *to sa ti dari, vzdy ma vies zaujat par slovami, teda posli, rada sa vzivam do situacii*, o *ktorych rozpravas, domyslam si koniec...*

modeler to modelka: *uz sa na tom pracuje*

modelka to modeler: *o com to bude tentokrat?*

Zazvonil telefón:

- Kníhkupectvo, prosím.
- Ahoj.... to som ja.... Ešte si tam?
- Hej.... pracujem na uzávierke.
- Počúvaj.... ja som o tom rozmýšľala.....
- Naozaj? Neublížila si si?
- Nebuď taký.... Mal si pravdu... ja som to zle pochopila. Mrzí ma to.... naozaj.... Hneváš sa?
- Nie.. nie... bolo mi iba smutno, že sme sa pohádali.... Si doma?
- Mhm... Odišla som skôr, nie je mi dobre... asi to dnes dostanem....
- Dobre, budem sa ponáhľať...
- Počkaj, môžem ťa poprosiť... kúpil by si mlieko a piškóty? Zajtra toho veľa nezjem...

modelka to modeler: *co je, kde si?*

- Dobre. Dobre, tak idem to dorobiť. Aby som došiel.
- Ahoj a ponáhľaj sa, dobre?
- Ahoj.

modeler to modelka: *prepac, mal som pracovny telefon, musim ist*

modelka to modeler: *kam zas utekas, nebudes mat cas niekedy byť aj dlhsie?*

modeler to modelka: *musim pracovat, ved ti nieco poslem...*

modelka to modeler: *pockaj, nechcem iba citat, co napises, rada by som poznala aj teba, rozpravala sa normalne*

modeler to modelka: *to je ako?*

modelka to modeler: *xxx*

modeler to modelka: *uz ozaj musim, zajtra tak isto, dobre?*

modelka to modeler: *ok, cau*

modeler to modelka: *cau a pekny vecer*

Dokončil som uzávierku, vypol počítač, zhasol svetlo, zapol alarm, zamkol dvere, skontroloval knihy, vyšiel von. Už sa pomaly stmievalo, keď som kráčal po meste domov. Bola zima, zapol som si kabát až po krk a stiahol čiapku hlbšie do čela. Potešilo ma, že mi Mariana zavolala, je to takto jednoduchšie. Po toľkých rázoch ma už prechádzala chuť hľadať argumenty, menej času zobralo ospravedlniť sa a zobrať vinu na seba. Dnes som na to v zhone zabudol.

Vošiel som do potravín, vo veľkom priestore pred pokladňami stál hlúčik ľudí. Asi nejaká ponuková akcia, pomyslel som si a šiel nakúpiť. Obchod bol už skoro prázdny, za niekoľko minút tiež zatvárali. Keď som sa vracal, hlúčik sa podstatne okliešťil a uvidel som, čo bolo stredom toho zoskupenia - na zemi ležal muž, na boku, líce mal pritlačené k dlaždiciam, ruky dlaňami na zemi. Pár ľudí pri ňom ešte stálo, ostatní ho obchádzali, prekračovali, jedna babka doňho začala štuchať barlou a nadávať mu. Podišiel som k nim, mal v očiach zvláštny výraz, nevyzeral však vôbec agresívne, v tvári sa mu zračilo napätie. Kľakol som si k nemu, pýtal sa, či je mu zle. Pokrútil hlavou. Nemôžete vstať? Pokrútil hlavou. Pomôžem vám, kde bývate? Skúšal som ďalej. Dajte mi pokoj, začal nervóznieť muž. Babka doňho stále pichala barlou. To si muž nevšímal. Ste v poriadku? Som v poriadku, snažil sa byť kľudný. Stalo sa vám niečo? Nie, nestalo sa mi nič. Pani, dajte mu pokoj, povedal som babke. Ožral sa, ani ešte nie je večer, pokračovala babka v nadávaní, aspoň štuchať na chvíľu prestala. Prišiel strážnik z obchodu: Tu nemôžete ležať, choďte inde. Muž ani neodpovedal. Počujete ma, zakričal mi ponad plece strážnik, mám vás vyvliecť násilím? Vstal som. Nevidíte, že nemôže? Choďte radšej zavolať sanitku! Opäť som kľakol k nemu na zem. Je nejaký dôvod, prečo tu ležíte? Prikývol. Povedzte mi ho. Zakrútil hlavou, nechcite to vedieť. Lepšie som si ho prezrel. Mal hnedý oblek, smotanovú košeľu a modrú kravatu. Bol čerstvo oholený, cítil som exkluzívnu vôňu. Povedzte mi, prečo tu ležíte, zaujíma ma to. Prišli aj pokladníčky: Určite je nafetovaný, takí nám sem chodia žobrať. Zobrali ste nejakú drogu? Pokrútil hlavou. Sanitka je na ceste, prišiel strážnik, vyvediem vás von, sklonil sa k mužovi a začal ho dvíhať. Muž začal kričať a nešťastne kopať nohami okolo seba. Vydával pritom zo seba vzlyky a skoro sa rozplakal. Nechajte ho, chytil som strážnika. Pozrel na mňa s prekvapením, ale pustil ho. Sadol som si k mužovi na zem. Ste v poriadku? chcel som ho pohladiť po ramene. Nechajte ma tak!, vzlykol. Povedzte mi, prečo tu ležíte, chcel som sa dozvedieť. Nad nami bol už opäť zástup ľudí. Chcem vedieť dôvod! Muž sa mi pozrel do očí. Bol to tvrdý pohľad. Zmeravel. Mám vám povedať, prečo tu ležím? Povedzte mi to! Naozaj to chcete vedieť? Áno, chcem vedieť. Musím ten pohľad vydržať. Chcete vedieť, prečo tu ležím? V tvári začal naberať rezignované odhodlanie. Len ten dôvod mi povedzte, položil som naňho ruku. Okolo ľudia stíchli. Tak to naozaj chcete počuť? Muž začal rýchlejšie dýchať. Chcete? ústa sa mu skrivili: Tak počúvajte. Sami si za to môžete... Zavrel oči a začal pomaly, tichým, rovnomerným hlasom rozprávať:

Bolo už pomaly osem hodím. Dostal som sa domov ako obyčajne neskoro. Vybral som kľúče, odomkol som si.

„Ahoj, už som tu.“

„Kde si? Už je veľa hodín.“

„A ty si kde?“

„Tu, ležím v spálni. Je mi strašne zle.“

Otvoril som dvere. Ležala schúlená, pod perinou, na ktorej mala ešte deku, v telke bežalo MTV, klip Radiohead. Prisadol som si k nej na posteľ.

„Vieš, čo sa mi stalo? V obchode na zemi ležal chlapík a nechcel sa stadiaľ pohnúť ani za nič. Ťahali ho, nadávali mu, volali sanitku a on nič. Nebol opitý ani chorý, nič nebral! Mariana, vieš, prečo tam ležal? Štvrťhodinu som to z neho páčil, až mi to povedal. Vieš, prečo tam ležal?“

„Robo, mne je naozaj strašne zle, nevládzem ťa teraz počúvať. Dones mi, prosím ťa, trochu čaju a tabletku, dobre? Zajtra sa porozprávame.“

Vzdychol som si. Šiel som do kuchyne, čaju už bol len zvyšok, tak som postavil vodu. Sadol som si, zapálil cigaretu a rozmýšľal. Týždeň predtým je nepríjemná a podráždená, teraz s ňou zase týždeň nebude reč, potom si týždeň užívame a na posledný si zasa niečo vymyslí. A tak dookola. Nemal som so ženami bližšie skúsenosti, no táto by bola asi pre každého veľká neznáma. Voda zovrela, zalial som čaj.

„Robo! Kde si?“

„Už idem, chystal som čaj.“

Doniesol som ho do izby, podal Mariane tabletku. Práve keď som chcel povedať, aby dala pozor, že čaj je horúci, chytila šálku a ponorila pery do vriacej tekutiny.

„Au, do riti!“ zjojkla.

„Akurát som ti išiel povedať, že je nový,“ usmial som sa.

„Prosím ťa, vypadni kamsi. Dosť, že je mi na nič a ešte toto. Ty si fakt idiot.“

„Ďakujem za ocenenie.“

Škaredo sme sa pohádali. Nekričali sme na seba, to už nerobíme, no potichu je to možno horšie. Hádame sa dvojzmyslami, narážkami, tvárime sa, že argumentujeme, ale sú to vždy výpady proti tomu druhému.

- Určitý čas ma to bavilo, myslel som si, že ma riešenie nadchne, že sa dá hádka vyhrať. Teraz už nie... Neviem, kde robíme chybu, prečo si navzájom takto ubližujeme. Ona potom potichu plače a mne je na vracanie. Chvíle, keď to tak nie je, sú akoby tiež popretkávané podtónom tejto nálady, je medzi nami neustále obsiahnutá, niečo pokazené, ťažké.

- Vraveli ste o slovách a argumentoch v hádke. Vedeli by ste mi povedať, čo vtedy cítite?

- Čo cítim, keď sa hádame?

- Áno.

- Prázdno. Nič. To je to, čo cítim aj väčšinu času teraz, nemám žiadnu energiu, som iba otupený.

- Bolo to tak vždy? Aj vtedy, keď ste chceli vyhrať?

- Nie, vtedy nie. Býval som na ňu strašne nahnevaný.

Štvala ma tak, že ma to samého prekvapovalo, pamätám si, že ma to až zaskočilo, raz som ju chcel dokonca udrieť, normálne zbiť, naplno, bez zaváhania, ako obyčajný chrapúň.

- Zdá sa, že v tej predstave je dosť energie.

- To teda je.

- A celkom vás to teší.

- Hm. Asi to bude pravda....

- Povedali ste jej to niekedy?

- To, že ma tak hnevá?

- Áno. A skúste zobrať to, že sa hneváte vy a nie ona hnevá vás. To možno nie je to isté. Povedali by ste jej niekedy, že by ste ju mali chuť udrieť?

- No... nie. Nedokázal by som to ani teraz.

- Skúste mi vysvetliť prečo.

- Neviem... Veď je to moje dievča! Mám ju rád!

- A niekedy vás poriadne štve...

- No ale viac času, čo sme spolu, ma teší!

- Predpokladám, že ste jej to vtedy vraveli.

- Básne som jej písal...

- A teraz?

- Veď to, teraz nemám ani o čom. Inšpirujem sa iba začiatkami, niekedy ma niečo nadchne, väčšinou je to depresívne, agresívne či aspoň nejako pochmúrne.

- Predpokladám, že tým sa jej tiež nechválite.

- Hm... hej... opäť máte pravdu. Bál by som sa, že by si to zobrala osobne.

- Dobre... Pomaly budeme musieť končiť. Z tohoto hovoru môžem zhrnúť toto: Vaším problémom je, že vidíte svet aj druhých ľudí čierno-bielo, a teda neviete milovať aj hnevať sa naraz. Preto ani neviete povedať svojej partnerke, keď sa vám niečo nepáči, a to vám míňa energiu. Skúste nad tým do budúceho týždňa porozmýšľať. Mám službu v stredu.

- Počkajte, mysleli ste tým, že som análne splitovaný, alebo že sú to všetko archetypálne introjekty?

- Prosím?!?

Zložil som telefón a pozrel na hodinky. Robo tu už mal byť, musíme otvoriť, bude desať. Hoci by mi vôbec nevadilo byť pár minút sám.

„Nazdar, braček! Prepáč, že meškám, ale včera som to nejako pretiahol," rozleteli sa dvere.

„Stálo to za to? Zničíš sa. Nevedel by som tak žiť..."

„Ja viem. To je osud, braček. Ideme na to?"

Spoločne sme stiahli obrovský čierny igelit z regálov, ktorým chránime knihy, aby sa na ne neprášilo. Zapol som pokladňu, on ešte oprášil oprotistojace police a mohli sme začať.

„Nezdá sa ti, že by sme mohli predĺžiť termín súťaže? Došlo akurát nejakých dvadsať príspevkov."

„Joj, braček, ale to nezávisí od nás, tu ich akurát odovzdávajú. A neboj sa stále, uvidíš, že za ten týždeň ich ešte príde dosť a najviac posledný deň. Stavíš sa?"

Prečo som stále taký úzkostný, vzdychol som si. Najbližšiu príležitosť si budem držať, čo si myslím a nebáť sa, zaprisahal som sa.

Zacinknutie a do kníhkupectva vstúpia traja muži.

- Ak sme čítali správne, predávate tu knihy. Chceli by sme si nejakú kúpiť.

- Akú?

- Dobrú.

- Pre vás?

- Áno.

- Prosím, vyberte si.

- Nie, nie. Vyberte niečo sám.

- Tuto máme jednu novú, ľudia ju kupujú, ale podľa mňa za nič nestojí. Lepšia je klasika, tuto je Brecht.

- Ako môžete o nejakej knihe povedať, že je zlá? To vy ste dospel k tomuto názoru? Kúpime ho. Stačí tisíc korún?

- Majte ho zadarmo.

- To znamená, že ho odvolávate? Že tá kniha je dobrá?

- Nie.

- Mohli ste si za tie peniaze niečo kúpiť.

- Som tu od toho, aby som predával knihy.

- Odpudzujete čitateľov.

- Čo odo mňa chcete? Nepoznám vás, nikdy som vás nevidel.

- Dáme vám dve tisíc korún za knihu, ktorú nepoznáme a je nám ľahostajná.

- Predám vám Calvinov román, ale nie svoj názor naň.

- Vaše názory sú nám tiež ľahostajné. Akurát ich chceme kúpiť.

- Ja si svoje názory môžem dopriať!

- Ste snáď milionár?

- Nemám ani na prenájom.

- Bojovník! Človek by čakal, že tie slová z úst dostane. Dáme päť tisíc. To máte na dva mesiace.

- Nie som prostitút.

- Myslíme, že desiatimi tisícami váš duševný život nenarušíme.

- Zvyšovanie ponuky je ďalšou urážkou a vy to viete.

- Predajte!

- Dám vás vyhodiť.

- Máte názory. To vyplýva z toho, že nerozumiete životu. Podľa vašej partnerky by ste chcel písať.

- Odkiaľ poznáte moje dievča?

- Dávajte si pozor. Dávajte si dobrý pozor! Toto popoludnie, ktoré je ako každé iné, vám vyhlasujeme boj. Otvoríme ho tým, že otrasieme vašou...

„Pokazíš si oči, braček. Toľko budeš čítať, až zistíš, že čítaš stále to isté."

„No a?"

„Potom už nebudeš mať čo čítať."

„Dobrý postoj."

„Tak potom môžeš prestať čítať aj teraz."

„Ty si včera čítal Sútry?"

„Hej. Kama-sútru, praktické cvičenia. Ha-ha. No ja utekám, ty sa ešte vzdelávaj."

„Počkaj. Robo, dal by sa zistiť vlastník e-mailovej adresy? Viem, že je odtiaľto."

„Cez počítač nie. Jedine, ak by som sa opýtal kamarátov, serverov tu veľa nie je. Dáš mi tú adresu?"

Zobral si papierik a uškrnul sa.

„Fešandy sa ti zachcelo! Uvidíme, čo sa dá robiť."

Vyprevadil som ho k dverám. Mal pravdu, len dnes došlo ďalších desať obálok. Hodil som ich do krabice s ostatnými a zapol počítač.

modeler to modelka: *ahoj, som pripraveny*

modelka to modeler: *ahoj, mozme pokracovat?*

modeler to modelka: *podme na to*

modelka to modeler: *kolko mas dnes casu?*

modeler to modelka: *kolko bude treba*

modelka to modeler: *ok, dnes mas pravo na otazku prvy ty*

modeler to modelka: *fajn. jedna z minula - preco sa volas modelka?*

modelka to modeler: *u mna to nie je take zlozite ako s tebou - ja si niekedy ako modelka zarabam, fotim a tak, nie je to nic uzasne, som z toho skor znechutena, znie to super, ale v okresnom meste to je len okresna praca. staci?*

modeler to modelka: *ano, mas moje uznanie a ides*

modelka to modeler: *mas dievca?*

modeler to modelka: *nie. preco si to chcela vediet?*

modelka to modeler: *xxx*

modeler to modelka: *takze inu. ty mas niekoho?*

modelka to modeler: *nie, iba svoj pocitac. teraz budem narocnejsia, skus to zobrat ako otazku medzi dvoma priatelmi, tiez sa toho trocha bojim. a je to vlastne odpoved na tu predchadzajucu otazku. teda: myslis, ze by sme sa mohli rozpravat este intimnejsie?*

modeler to modelka: *neviem, ci rozumiem*

modelka to modeler: *prosim, teraz ma v tom nenechaj samu. zdalo sa mi, ze sa poznam uz dost dobre, chcela som ist este... blizsie... byt uplne otvorena*

modeler to modelka: *asi nie... ja na to nie som, je to pre mna... ohrozujuce. az ma zamrazilo*

modelka to modeler: *nechcela som... ale bat sa nemusis, je to uplne bezpecne, tu prave si mozes dovolit, co chces, byt uplne svoj...*

modeler to modelka: *to hej, ale su temy, pri ktorych by som citil, ze zradzam nieco, v co verim, prekracujem hranice, ktore chcem dobrovolne udrzat*

modelka to modeler: *teraz nerozumiem ja*

modeler to modelka: *jednoducho sa mi to nepaci! nebudem ti nic vysvetlovat a ani nestihnem, lebo budem musiet ist*

modelka to modeler: *pockaj, mam pocit, ze som nieco pokazila*

modeler to modelka: *nie, nemusis sa bat, a prepac, ze zas musim utekat*

modelka to modeler: *ok, tak mi zas nieco posli, skusime to radsej po starom, dobre?*

modeler to modelka: *ok, cau*

modelka to modeler: *ahoj*

Vstal som a prešiel medzi knihy. Zastal som pred policou a tupo som hľadel na rôzne farby chrbátov kníh. Prechádzal som po nich prstami a čítal názvy, mená autorov. Cítil som, ako mi v hlave hučí prázdnota a pohľad sa mi rozostruje. Vybral som jednu z nich, jeden z Canettiho najzávažnejších románov. Poťažkal som ho v ruke a vrátil naspäť naopak. To isté som urobil s jeho susedom Camusom, potom prišiel na radu Calvino a ďalší a ďalej. Takže boj. *Ale ja mám tiež svoju armádu. Silnú ťažkú, ostrieľanú niekedy až storočiami. Neporaziteľnú. Vyberal som knihy z regálu a obracal ich. Jednu po druhej som chránil a nastavoval bielym štítom do boja. Poďme do toho! Podajte hlásenie! Autori, tituly, národnosti, štýly, druhy. Všetky pôjdete pod mojím vodcovstvom do boja. Nedáme sa! Jedna polica už bola pripravená na boj. Chrbáty kníh boli schované, dali sa len tušiť, podľa úpravy knihy. Biele stránky vraveli: budeme s tebou bojovať do posledného dychu. Prišla na radu duchovná literatúra, kládla by odpor, keby to nebolo v rozpore s nekladením odporu. Chvíľu vzdorovali svojou váhou, ale potom sa pridali do šíku k ostatným. Bolo treba prekonať i určitú ješitnosť u kníh, ktoré obsahovali celú múdrosť života. My máme byť v jednom rade s nimi? Bež inam! Je ľahké robiť vojnové rozhodnutia, ťažšie je udržať jednotlivcov v rade. Zásadných odporcov vojny bolo však stále menej. Od regálu k regálu, skôr z charakteru než s presvedčenia. Za niekoľko hodín to bolo hotové.*

Z políc sa skveli biele stránky kníh. Biely svet obsahujúci čierne písmená. Niekoľkominútový pohľad na toto dielo a potom len slabosť, mrákoty, pád, bolesť a ticho. Ticho.

Z tichého rozmýšľania ma vytrhla Marianina ruka.

„Už idú vyhlasovať, počúvaj."

Robo sa z druhej strany naklonil:

„Teraz by to bola dobrá fotka do novín: Slávny spisovateľ chráni svoje poklady pred okukaním. Posledná fotka pred zmiznutím."

„Takže dovoľte, aby som ešte raz poďakoval kníhkupectvu Robo&Robo za poskytnutie týchto, aktuálne upravených, priestorov a pristúpil k vyhláseniu víťaza súťaže. Tak ako kníhkupectvo, kde nemôžete prečítať názvy kníh, aj naša súťaž končí nezvyčajne. Rozhodli sme sa totiž pre poviedku, u ktorej nepoznáme autora. Napriek tomu celú porotu jednoznačne zaujala od prvej chvíle a držala až do konca. Prácou s prevzatými textami, ich využitím a dodaním nového významu, svojou modernosťou a súčasnosťou bola u nás všetkých stavaná na najvyššiu priečku. Víťazom súťaže sa stáva poviedka Meno textu od autora s pseudonymom Model. Táto poviedka bude posunutá ďalej do štátneho kola a my všetci jej želáme ďalšie úspechy..."

„Nehneváš sa, že? Malo to byť prekvapenie. Zistil som ti tú fešandu a trocha som sa pohrabal v jej počítači. Zhodou okolností robí v kamarátovej firme. Ale nič som nepovedal, zatiaľ. A mal by si ísť prevziať cenu. Okrem pár slov je aj tak všetko tvoje..."

Ty sviňa! Ty drzá arogantná namyslená sviňa, celý svinský život! Bože, rob so mnou čo chceš...

„Čo, braček. Cítiš sa použito? Najprv si to však aspoň prečítaj. Koniec je trochu nedorobený, ten už je na tebe," strčil mi do rúk disketu a pár papierov.

Do facky som vložil celú svoju silu.

Papiere som dal Mariane a šiel k počítaču. Ľudia sa začali rozprávať, prechádzať a popíjať víno. Hluk sa zvyšoval.

modeler to modelka: *na pocest mojej citatelke - modelke.*

pripojený súbor Meno textu.doc

Chvíľa stŕpnutia, potom som zadal príkaz:

vymaz modeler

modeler vymazany

Good bye!

Pozeral som sa na Marianu, ako dočítava poslednú stranu poviedky. Ležala na posteli ticho, sústredene čítala, sem-tam sa vrátila kúsok späť a pokračovala znovu. Keď dočítala, položila ich vedľa seba a zahľadela sa na mňa:

- Ďakujem ti. Som strašne rada, že si to napísal. Niekedy trošku nerozumiem, ale cítim to. Viac ti poviem neskôr, keď sa vo mne tie slová ešte zohrejú, dobre? A nejdeš už spať? Je hrozne veľa hodín.

Usmial som sa a pohladil ju.

- Vedela by som, ako urobiť koniec. Mohol by si... napríklad prísť na to, že si ma chceš zobrať za ženu, hm? Páčil by sa ti taký koniec? Neurobíš to?

Oči sa jej usmievali a volali ma za ňou.

Veľmi by sa mi páčil.

Urobím to hneď,

len čo dopíšem

túto poviedku

a dám jej

meno...

ROLAND CAGÁŇ

Full servis I (11/21)

Sdělení 15. června 2100

Ach Full servis, ještě lepší Full servis. Je to právě dvakrát sedm černí, co jsem se vrátil z Býra a sám Dochtor vedl se mnou řeč. První z nás vybral mezi čarodějníky právě mne, abych připravil počtářský model pro kvantifikaci vztahu k Full servisu. Protože jsem v největším balíku Slovabóžího pozoroval holičstický konceptát o celku, zkonstruoval jsem pomocí soustavy barevných kamenů a barevných nití Fullčitadlo a sfullčital jsem všechny parametry o Full servisu. Když jsem se dostal ke konečnému parametru, zase jsem to všechno odfullčital. To jsem několikrát zopakoval. Jednotlivé konečné parametry, které měly vždy rozdílné parametry, jsem zase sfullčital a opět odfullčital. Pak jsem spal. Když jsem se probudil, připadal jsem si jako převčelkovaný Ojedinělý. Pak jsem vytvořil:

$$P_p = (N + B + R)\,(J + P + Z)$$

kde

P_p - souhrnná síla vztahu k Full servisu

N - naše síla (všechny parametry obyvatel Full servisu a rozlohy Full servisu)

B - bohatá síla (všechny parametry všeho, co mají obyvatelé Full servisu, mimo Dochtora a Prvního z nás)

R - razantní síla (všechny parametry bičů, nožů, ostrých holí a kamenů ve Full servisu)

J - síla ještě lepšího Full servisu

P - síla přání všech obyvatel Full servisu zemřít přirozenou cestou

Z - síla záměrů Prvního z nás, Dochtora a Býra vést obyvatele Full servisu na cestě za ještě lepší Full servis

Pak jsem šel zase spát. Po probuzení pozoruji to, co jsem vytvořil. Myslím, že jsem dobře vytvořil... Taky mě napadlo snažit se někde na Býru zjistit, jak si Dochtor stojí se zdravím. Protože já si stojím obstojně. Dokonce bych řekl výtečně. (Vykřikl jsem přitom neznámé slovo, a vůbec nevím proč. Znělo něco jako „cíghajl".)

(pokračující díl soap sci-li seriálu)

Ejhle člověk!

Rok a půl, měsíc co měsíc, chodím proclívat časopis tištěný na Slovensku, který má vždy stejný počet stran, stejný použitý papír a tedy i váhu a stejnou výši nákladu, do jedné pražské celnice - a přesto pokaždé jako by to bylo poprvé. Čekám na zaměstnané celníky obého pohlaví, v ruce nervózně mačkám vyplněné „Jécédéčko" (Jednotnou celní deklaraci), plnou moc, ofocenou zřizovací listinu firmy, vývozní doklady slovenské „tlačiarny", doklady z hranice. Čekám hodinu nebo tři nebo pět v prázdné místnosti, zatímco profesionální deklaranti chodí rovnou udatně a rozšafně do Zakázaného města. Už 18krát jsem absolvoval ten iniciační obřad a vždy jsem si opět dokázal, že triumf není mým osudem, že absolutně platný a jasný Zákon má mnoho podob, že je to jednota zvláštností, že Dějiny mi opět, abych nezpychl, uštědřují lekci dialektiky. Mým řemeslem je být poučován, protože spánek na vavřínech neprospívá národnímu hospodářství. Pokaždé je celní deklarace vyplněna přesně podle té předcházející a pokaždé je to špatně. Je to běh z pevného Startu do pohyblivého Cíle. Je to inspirující a dobrodružné. Opakováním se to stává krásné. A Krásno - po tom tak nějak všichni toužíme... Raz, dva!

Ejhle člověk! Za 346 000 minut začíná 21. století.

Knihy

Medvědi se přemnožili

Moravský prozaik **Jiří Kratochvil** své čtenáře nedávno postavil do nezávidění-hodné situace. Nechal si totiž nakladatelstvím Petrov vydat román **Urmedvěd**, o němž v připojeném *Návodu k použití* prohlásil, že je původní, neupravenou a skutečnou podobou *Medvědího románu* (Atlantis 1990), textu, jenž v autorově dosavadní tvorbě zaujímá místo klíčové. *Medvědí román* tak podle Kratochvilova *Návodu* vychází ze srovnání s Urmedvědem pouze jako jeho obroušená, kompromisní verze, zbavená tvůrčí odvahy a autenticity. Autor se v ní byl nucen přizpůsobit estetickým normám ineditní literatury, původní verzi románu (dokončenou 1983) totiž redaktoři Petlice „nepřekousli“. Vyšla tedy až po jistých úpravách o dva roky později a následně se začalo schylovat i k jejímu vydání v exilu. To nakonec přerušily události roku 1989 a román tak vyšel znovu až v Atlantisu.

Základní problém tedy zní: dvě verze jedné knihy, jeden autor a jeden čtenář... stojí za to je obě číst? Respektive: číst druhou, vlastně první verzi, když už jsme četli tu první, tedy přesněji druhou...?

Jediné, čím se oba texty od sebe na první pohled liší, je onen výše zmíněný *Návod k použití*. *Medvědí román* v něm získává svůj rámcový metapříběh, čtenář poznává jeho tajemnou minulost a nonkonformního staršího bratra, jenž narazil na skaliska většinové estetiky osmdesátých let. Kratochvil nás nechává se vší vážností nahlédnout do své tvůrčí kuchyně, trpělivě vysvětluje, co je co, jaký byl jeho tvůrčí záměr. S Faulknerem nám napovídá: „*Kdo nerozumí mým románům, nechť je čte znova a znova, třeba desetkrát.*“ (Že by už odpověď na naši otázku?) Nakonec však autor přece jen odlehčí, nejdříve postraší původní třicetistránkovou verzí *Návodu*, přidá pár hřejivých slovních hříček a ujistí čtenáře, že nechce popřít nejvlastnější smysl románu, *„který není v nalezení příběhu, ale v jeho hledání...“*

Při podrobnějším ohledání textů se rozdíly skutečně začnou vyjevovat. Kromě již v *Návodu* Kratochvilem zmíněných zásahů typu vypuštění věty či odstavce, změny slovosledu nebo nahrazení slova synonymem (tedy textových posunů, které připomínají spíše dětskou hru „najdi deset rozdílů“ než dramatickou konfrontaci dvou literárních tvarů) na odlišnosti narazíme hlavně v rovině kompoziční. *Medvědí román* je po formální stránce uhlazenější, Urmedvěd oproti němu působí poněkud roztříštěným, fragmentarizovaným dojmem. V kompromisní verzi autor zvýraznil kontinuitu vyprávění (ukáznil vypravěče), přidal řadu motivů, jež přesahují dílčí příběhy románu (události na Ostrově, osudy Ondřeje Beránka a samotný proces psaní *Medvědího románu*), spojují je a naznačují čtenáři orientaci uvnitř textu. Naopak odstranil řadu detailů a motivů, jejichž funkce byla ve struktuře románu z tohoto hlediska nejasná.

Samotný akt tvůrčí autocenzury však Kratochvila z textu *Medvědího románu* vytlačuje, bere mu jeho urmedvědovský experiment, nespoutanost a odvahu, s nimiž do románu vkládal to, o čem měl jen on pocit, že tam patří: nonsensové hříčky, hřejivé hloupůstky, nefunkční epizody či tematické skoky neukázněného a drzého vypravěče. Bere mu jeho autenticitu: text Urmedvěda, vzniklý bez jakékoliv společenské objednávky a vlivu, jak sám autor říká, v izolaci, se v *Medvědím románu* přizpůsobuje, převléká do společensky vhodnějšího kostýmu. V omáčce bylo příliš koření, kuchař si však věděl rady.

Oba texty se ovšem liší i co do rozsahu. Urmedvěd je samozřejmě delší, a to nejen díky Kratochvilovu poučnému *Návodu*. V *Medvědím románu* autor totiž nevypustil pouze odstavce a dílčí epizody, ale i některé rozsáhlé kapitoly, především pasáž o pobytu Ondřeje Beránka v psychiatrické léčebně. Chybí také metaliterární úvahy o interpretačním románu, hře, v níž jeden výklad stíhá druhý, a současná nabídka tří možných interpretací klíčové románové situace - Beránkova setkání s medvědem. Při úpravách původního textu nejvíce utrpěly, zdá se, právě obdobné hravé a úvahové pasáže, tematizující přímo tvůrčí proces psaní.

Pro oba texty ovšem svorně platí, že jsou přímo nabity příběhy, často fragmentarizovanými, zpochybňovanými samotným celkem románu, ale přesto velmi působivými. Některé z nich by jistě vystačily na samostatnou knihu, kouzlo Kratochvilova medvědího příběhu však spočívá z části právě v tom, že jsou tak bezstarostně utraceny v jednom jediném textu. Tato plnost a nedořečenost dodávají hravé kompozici románu zvláštní nádech vážnosti, tragiky a patosu (rozměr, jemuž se autor ve svých dalších textech snaží v duchu postmoderny bránit). Napomáhá tomu ostatně i tematický rozsah románu: tíživá doba normalizace, orwellovské ostrovní podobenství (odhalující principy technologie moci a jejího jazyka), tragicky dějinami poznamenané osudy rodu Beránků... Toto zvláštní snoubení chaotické, skrývající se kompozice a fragmentarizovaných, ale o to plnějších příběhů činí z Kratochvilova románu jeden z nejpůsobivějších a nejsugestivnějších literárních obrazů podivné (lidské i společenské) skutečnosti Československa sedmdesátých let. Nutno dodat, že u pozdějších Kratochvilových textů, ač jsou s medvědím příběhem co do kompozice pevně svázány, je výsledný efekt poněkud odlišný. Jako by se vytratila křehká rovnováha mezi tematickou a výrazovou rovinou.

Ovšem zpět k naší původní otázce. Číst či nečíst? Ze srovnání obou textů musí jako plnější a výraznější vítězně vyjít Urmedvěd, otázkou ovšem zůstává, zda se nám posuny oproti upravené verzi čtenářsky vyplatí. Obávám se, že tento interpretační prostor je otevřen spíše literárním teoretikům a kritikům a v první řadě samozřejmě tvůrčímu svědomí autora, který vydání okleštěné verze dopustil. Urmedvěd má tedy smysl jen tváří v tvář čtenářům, kteří ke Kratochvilovu medvědímu příběhu přistupují poprvé, i zde je ovšem háček, a to v nákladu. Urmedvěd (500 ks) může jen nesměle konkurovat svému desetkrát většímu sourozenci. Stává se tak bohužel spíše literární kuriozitou.

Pokud to ovšem všechno není jenom hra a postmoderní šprým, ale tomu nevěřím!

KAMIL ČINÁTL

Neuzavírat se do víru prožitků

Nakladatelství Karolinum v edici Československý spisovatel přináší po překvapivě krátkém čase další román **Blanky Kubešové**, autorky, jejíž texty překvapí neobvyklými postupy vyprávění, snovou atmosférou či neúnavným prolínáním dějových linií, jež s sebou, bohužel, přináší rovněž i nebývalou čtenářskou náročnost. Její silně lyrizované prózy bychom s trochou zjednodušení mohli označit za důkladné, ač nesoustavné a nesystematické psychologické studie lidských povah a osudů, při formování jejichž výsledné podoby sehrály klíčovou roli „velké dějinné události našeho století“. Minulost jako stále čerstvá jizva na tváři člověka, jíž se lze pyšnit i děsit zároveň, útěky a návraty k paměti, která nedovolí mysli ani na okamžik opustit zběsilý, stále se zrychlující vír prožitků... Tak snad v nejobecnějším smyslu můžeme charakterizovat **Žabky na vodě**, román, který na své vydání trpělivě čekal několik let.

Jen s obtížemi se vytrvalému čtenáři podaří rekonstruovat alespoň hrubé rysy skutečnosti, toho, co bychom označili za nosný příběh románu, jakousi jednotnou rovinu vyprávění, u níž lze určit její počátek, vývoj a rozuzlení. Jako kdyby Kubešová úmyslně a s potěšením rozbila zrcadlo, které coby neúplatný svědek ohrožovalo (s)vědomí, neboť v jeho neomylné paměti byly obsaženy všechny osobní prohry i vítězství. Jako kdyby celý román nebyl ničím jiným než jen dlouhou řadou náhodných setkání s roztroušenými a zpřeházenými střípky reality. Dokážeme odhalit matné pozadí románu, jímž se zdají být psychoterapeutická sezení literáta Františka, snad básníka, u židovského psychiatra Maxe, který shodou šťastných náhod a blížeň nevyslovených okolností přežil hrůzy koncentračního tábora, ale jemuž se tyto „*šlápoty na minulosti*“ s doživotní platností otiskly na duši i tělo jako němá, usvědčující a nesmazatelná znamení 20. století. Příběh a kříž nosíme v sobě a příliš často oba splývají. František neúmyslně zavinil tragickou autohavárii, při níž jeho spolucestující, milovaná žena, zahynula a jeho život jako by se od té doby proměnil v závratně rychlý kaleidoskop minulosti, chaoticky zobrazující nesrozumitelné, ač jistě klíčové životní scény vytržené z kontextu, které jsou vzápětí vystřídány další a další změtí obrázků. Návraty, odkazy a aluze působí jako usilovné, bolestivé rozpomínání na dobu před osudnou nehodou, na dobu, jejíž skutečný tvar musí být poskládán z náhodně vyvstávajících drobných scének, z rozházených a poztrácených střípků reality.

Reminiscence osobní minulosti je apriorně provázena aktuálně zakoušeným, neodbytným hlasem svědomí, který se táže, spekuluje, naléhá a obviňuje a který uvrhuje zoufalou mysl do větší a větší nejistoty a zoufalství. Důsledky minulých činů se zdají být neodčinitelné, a proto mohou pro leckoho nabývat podoby nezdolatelné překážky. Hlas svědomí dokáže oblékat nejrafinovanější převleky a ve svém šťourání, hryzání a zpochybňování nezná hranic. Max, který jako zázrakem přežil strašlivé hrůzy holocaustu, je vnitřním hlasem osočován ze zrady na ubitých a zavražděných druzích, nedokáže se zbavit pocitu spoluviny a není schopen zodpovědět naléhavou a jako noční můra se vracející otázku: Proč právě já? Proč mně bylo dáno přežít a za jakou cenu? Kam jsem to zašel a kam bych byl schopen zajít při rozhodujícím boji o holý život? Pod tlakem minulosti, která vždy nutně deformuje přítomnost, vyslovují obě hlavní postavy románu nezávisle na sobě tytéž filozofické otázky po vině, zodpovědnosti, možnosti odčinění, otázky bez odpovědí. A právě chaotické vyvstávání těchto otázek jako by odhalovalo Maxe i Františka v jejich pravé podobě, v rolích, jež svým životem osudově hrají - dva tápající slepci. Poznání je tragická nutnost, cosi hluboko v člověku, co přes téměř jistou beznaděj naléhá a nepolevuje. „*Nejhorší je vědět. Žabky na vodě. Hodíš jednu a vyplavou další.*“

Náročnou technikou vyprávění Kubešová úmyslně znepřehledňuje situace, jež se v konkrétních chvílích odehrávají. Vypravěčský subjekt těká z objektu na objekt, obrací pozornost navenek a hned ji zase vrací dovnitř, do sebezpytujícího svědomí, které si neklade časové ani prostorové meze. Četná prostředí, v nichž se ocitáme, jako by nejasně vystupovala z mlhavého polosnu, většinou nejsme schopni s jistotou označit hranici mezi fantazií a realitou, která snad tu a tam prozáří neurčitou, matnou a rozostřenou atmosféru snové vize. Stejně tak u většiny dialogů nerozeznáme, které skutečně probíhají a které jsou naopak pouze slovy nevyslovenými, slovy z říše snů, přání, vnitřních imaginárních rozhovorů, slovy, která byla-li by vyslovena, fatálně by proměnila skutečnost. V takových vypravěčských podmínkách je úloha čtenáře nezáviděníhodná, ačkoliv by se prostor pro jeho invenci mohl zdát nebývale široký. Čtenář tu více, tu méně (leč mnohdy absolutně) ztrácí vědomí, co, proč a jak se právě odehrává, často se uprostřed textu zastaví a neschopen myslet si cokoliv o předchozích dvou stranách je nucen rezignovat, proprat se zdánlivě zmatenými slovy (upřímně věřím, že pro autorku samu mají dalekosáhlý a hluboký význam) a doufat, že příští odstavec přinese alespoň nitku srozumitelného smyslu. Jako by podnětů, představ a prožitků bylo příliš mnoho, jako by přetékaly z jednotlivých stránek. Přesyceny významem ztrácejí poetické obrazy svůj smysl, stávají se zmateným, nepřenositelným a jen závratnou rychlostí se otáčejícím vírem prožitků autorky. Zajímavě interpretovaný, již zmíněný obraz žabek na vodě lze proto trefně užít jako nepříliš lichotivou charakteristiku románové techniky - mysl přeskakuje z představy na představu, toho podstatného se však dotýká jen na zlomky vteřin.

Román Blanky Kubešové je beze vší pochybnosti obtížným a hlubokým textem. Autorka rozehrává několik postav a jejich osudů, které se zdají být jako paradoxy, jsou odlišné a v mnohém protichůdné, ale které vykreslují děsivou spletitost událostí 20. století, a protože v konci vyznívají tragicky a protože bolest je jen jedna, probouzí otázky, zda existují paralely a shody i ve zdánlivě opačných životních příbězích. Kde leží hranice mezi osobní a kolektivní odpovědností? Odkud a kam člověk je, či může být světem pro sebe, mimo působnost i vazby k problémům okolního světa? Lze před odpovědností utéci do samoty? Tážeme-li se, ozývá se i v nás hlas svědomí, ale ani ten vše nevyzná, vždy něco zbývá, co musí zůstat utajeno.

ZDENĚK ŠTIPL

Soudničky Karla Poláčka

Osmnáctým svazkem Spisů **Karla Poláčka**, vycházejících v *Nakladatelství Franze Kafky*, je rozsáhlý, více než jedenáctisetstránkový soubor s jasným názvem - **Soudničky**. Výbor těchto Poláčkových žurnalistických příspěvků připravila a ediční poznámku napsala Zina Trochová. Pokud budeme uvažovat o výborech Poláčkových soudniček, byl dosud vydán pouze poměrně útlý - zvláště ve srovnání s přítomným svazkem - výbor *Ze soudní síně* v roce 1956 (připravil Jan Řezáč za spolupráce Zdeňky Fraňkové), z něhož vznikl soubor *Soudničky z Lidovek,* který vyšel v roce 1979 v nakladatelství Jaroslava Kučery Freie Presse Agentur (v bavorském Wurmannsquicku). Trochová připomíná ještě antologii 141 soudniček (1968), do níž byly zařazeny některé příspěvky Karla Poláčka.

Sama editorka rozčleňuje Poláčkovy soudničky do dvou typů: první, méně častý, je věcnou zprávou, druhý má v základu reálie, případně i atmosféru soudní pře, s akcentem na beletristické podání.

První typ lze pozorovat na případu soudního jednání o románu T. Svatopluka *Botostroj,* z čehož vznikly dvě soudničky: *Baťa - Botostroj* a *Botostroj.* Autora románu žalovali vdova po Tomáši Baťovi a jeho syn. V obou svých textech potlačuje Poláček humorný tón a referuje poměrně stroze o případu. Zároveň jsou tyto soudničky poněkud netypické; u ostatních takových textů prvního typu převládá skutečně věcnost, ale jsou to spíše konvenční, téměř nudné žurnalistické příspěvky, bez jakékoli poláčkovské originality. V případě Botostroje šlo ovšem o více: o záležitost umělecké a lidské svobody. Řečeno slovy Poláčkovými: „*V tomto směru jde o mnohem víc než o právnickou otázku, jde tu o věc lidskou, o svobodu myšlení, o možnost kritiky, o spravedlnost v paradoxním boji pana Svatopluka Turka, autora knihy Botostroj, proti Baťa, a. s., který se stal víc než záležitostí procesních stran, stal se záležitostí našeho veřejného života.*“ (s. 840) To přivedlo Poláčka ke stručnému hodnocení románu, které soudničku *Botostroj* otevírá: „*Kdo si koupil a přečetl knihu Botostroj, dřív než byla zabavena, měl štěstí, neboť četl o jednu dobrou a poctivou knihu víc.*“ (s. 840)

Druhý typ je nepoměrně častější, lze v něm vypozorovat humor, jehož základem je zhusta styl židovských anekdot, a dále archaizující jazyk. Je snad možno hovořit až o povídkovém vyznění, protože mnohé texty jako by skutečně byly jakýmisi minipovídkami. Trochové se tak podařilo vytvořit zvláštní kompozici, sestávající z jednotlivých příběhů, a tím připomínající kompozici např. Haškových *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války*. Jistěže je to nadsázka, navíc když si uvědomíme, že mnohé Poláčkovy historky stojí pouze na anekdotickém základu a jejich děje jsou vlastně zcela banální, avšak sled jednotlivých příhod k takové nadsázce může vést. Problém tohoto druhého typu Poláčkových soudniček je v tom, že první text je téměř jako poslední. Opakují se tu podobné postavy a podobné události. Značná laskavost, jež plyne z příběhů, snad napovídá, kde nacházel inspiraci Jiří Marek pro svá Panoptika.

Ideálnost až idyličnost Poláčkových soudniček je ovšem narušena v několika případech, kdy se nejedná o nějakou tu facku u piva či urážku u karet a na pavla-

či, nýbrž o věci závažné (jak je patrné z případu Botostroje). Poláček dokáže někdy vážnost situace skloubit s humorem, např. v soudničce *Marný boj, a přece něco,* jež pojednává o žalobě na A. M. Píšu, kterou podal profesor Vrzalík, zastánce pravosti Rukopisů. Podobně je tomu i v soudničce *Z fašistického hnutí,* kterou lze číst dnes se zvláštním vědomím absurdity: „*Fašistická hnutí se nezastavila na svém vítězném pochodu před branami noční kavárny U Linhartů v Jakubské ulici. Tam se sešlo v noci na 16. prosince roku 1932 asi čtyřicet nic než národovců, kteří se posilovali a utvrzovali ve svém vlasteneckém cítění přemnohými štamprlaty kořalky. (...) V důvodech tohoto rozhodnutí se praví, že k tomu, aby byl někdo opilý jak zákon káže, je třeba, aby dotyčný »blábolil, vrávoral, měl jazyk toporný a oči skleněné«. Z těchto náležitostí svědčilo pro obžalovaného pouze to, že blábolil, ale to není ve fašistickém hnutí stav abnormální.*“ (s. 853-4) Je ovšem pravdou, že mezi českým fašismem a nacismem je rozdíl a že v roce 1932 nebyl fašismus pokládán za nějaké nebezpečí.

Poměrně laskavě Poláčkem pojímané prostředí podsvětí, z něhož si zvolil především drobné zloděje a nactiutrhače, představuje příjemné období první republiky, které však skončilo velikým šokem. Poslední soudnička, uveřejněná ve výboru Ziny Trochové, je z 5. 3. 1939 a pojednává o osudech jednoho smokingu.

Celá kniha chronologicky uspořádaných Poláčkových soudniček z Lidových novin, Tribuny, Českého slova, Večerního Českého slova, Telegrafu, Literárních novin a Světozoru je velmi příjemnou oddechovou četbou, jíž je ovšem nutno - pro určitou stereotypnost - dávkovat opatrně.

MICHAL BAUER

Obyčejné dny války

V duchu počítám, kolik roků uplynulo od doby, kdy jsem poprvé četla **Problémy nadporučíka Knapa** od **Jiřího Muchy** (vyd. Eminent). Určitě jich je víc než čtyřicet, a teď se mi některé scény i věty připomněly znovu. Jiné naopak objevuji, protože tenkrát ještě ke mně nemluvily. Tak třeba text nazvaný *Podivné lásky* se závěrečnou scénou umírání (zde) mladé pařížské malířky (k tomu se ostatně vrací též v kapitole *Listopad* knihy *Studené slunce*) se i titulem shoduje s jeho posledním románem. Jako by se uzavíral *„Začarovaný kruh“* (což je název prvního textu v *Problémech nadporučíka Knapa*), okruh, z něhož autor čerpal téměř ve všech svých dílech. Byl to jeho vlastní život objektivizovaný jako pravděpodobná tvář Středoevropana jeho generace, jenž na své kůži prožil barevné období předválečného míru a roky války, počátkem padesátých let okusil kriminál, zaujaly ho vlastenecké ideály otců, a ač velice vnímavý, marně se snažil vniknout do myšlení „synů“. Skoro každá z jeho knih nese titul, jenž by mohl být zevšeobecněním jeho prožitků: *Spálená setba, Skleněná stěna, Válka pokračuje, Čím zraje čas* - až k světoobčanství *Černého a bílého New Yorku* a *Lloydovy hlavy*. „*Investuji sám do sebe,*“ přiznává ve *Studeném slunci* zároveň aktér i svědek, či chcete-li introvertní extrovert, posedlý cestováním, ale s kotvou zapuštěnou do české půdy.

Jeho chlapeckou prvotinou byly *Cesty trampa* - i tento název jako by cosi budoucího naznačoval, rovněž tak jako válečný Most, v nynějším souhrnném vydání jeho próz již reeditovaný, a jako teď oněch třináct obrazů-vyprávění od r. 1940 psaných pro literární revui *New Writing* a po doplnění vydaných r. 1945 v Londýně a poté (1946) v Praze.

Zdráhám se je charakterizovat jako povídky, spíše to jsou různorodé útržky zážitků z hořících bombardovaných měst, postřehy o psychologii mužů rozhodnutých bojovat se zbraní v ruce proti nacismu, o krátkých přátelstvích a vzájemné podpoře, a také o tom, o čem tito lidé snili: o šťastném návratu a opětném shledání s blízkými, nezměněnými - jako by ani nebylo dlouhého vzájemného odloučení, i o minulosti propletené s přítomností (*Snář*).

Postupným doplňováním vznikla posléze chronologicky seřazená kronika stylizovaná jako zápisky jednoho z mnohých.

Z autorovy vůle dostal jméno Knap a hodnost, zůstává však po celou dobu zpola anonymním intelektuálem bez křestního jména, trochu podobným pozdějšímu novináři z *Pravděpodobné tváře*. Jak vypadal - nevíme, jak jednal - také ne. Můžeme si ho jen představovat jako klidného, tichého, ničím nenápadného muže, jako jakýsi spisovatelův autoportrét. Není vlastně literární postavou, je kýmsi naslouchajícím a citlivě zaznamenávajícím náladu a události v obecné rovině. V druhé polovině cyklu dostává protihráče či spolupartnera v poručíku Lukešovi, jenž se konce války nedočká. „*Padl, jako by ho podťal.*“ (*Cesta slávy*)

O čem tyto prózy vypovídají: o fenoménu času, jenž ve vojákově vnímání někdy zůstává stát a vzápětí se horečnatě roztřesené obrazy jen míhají před jeho očima. O tom, jak tvrdá práce je válčení, i že reakce důvěrně známých spolubojovníků nejednou překvapí. Že se člověk chová v míru zcela jinak než v bitvě, v civilu odlišně než v uniformě. Ale hlavně vypovídají Problémy nadporučíka Knapa o atmosféře mezi příslušníky naší zahraniční jednotky, převážně v době, kdy se teprve začínala ve Francii formovat.

IRENA ZÍTKOVÁ

Recenze hnědobílá

Jaká knížka, taková recenze. **Zdeněk Janík** nazval svou sbírku básní **Hledání klíčů**. Vyšla v nakladatelství Akord a je doprovozena vkusnými (hnědobílými) ilustracemi Martiny Kulhavé. Hnědobílá obálka a hnědobílé ilustrace doprovázejí hnědobíle tištěné básně na záložce hnědobíle představeného autora. Zkusme teď najít něco hnědobílého i ve formě a obsahu jeho textů.

Hnědobílý je Zdeněk Janík v sečtělosti, které jsou básně Hledání klíčů plné. Je zřejmé, že Janík hledal svoje klíče dlouho a dlouho v knížkách a že si z toho hledání hodně zapamatoval. Aluze na kanonická díla evropské i české tradice se občas vynoří z jeho veršů (*„Aeneas přistává pod Orlíkem“*, *„snad aby poznala kolik v nás zbylo / bláznovy moudrosti“*) a podivuhodně kontrastují s bíle jednoduchým jazykem, jaký používá.

Hnědobílý je Janík i v podivné dvojdomosti svých veršů. Některé jsou banální až to zabrní, prázdné až běda přes všechnu sečtělost (*Sólo má budík s rukama v bok / podoben Zvoníku od Matky boží*), přičemž jiné (a je jich většina) jsou bíle příjemné, útěšlivé, moudré (*Kostkám je jedno /kdo jimi hází / a jestli padne šest / a řeky tečou / aniž jsou překročeny*). I když je možné, že ty banální přijdou banální jenom mně, jinému že by přišly moudré, a zase naopak.

Teď by bylo namístě vystihnout, co je na Janíkových nových básních charakteristické, co ho dnes dělá nezaměnitelnou básnickou osobností. Nabízí se hnědobílost, ale to už by bylo trošku moc. Nuže přiznávám, že v hledání Janíkových charakteristických rysů jsem se dostal do úzkých a nezbývá mi, než ho vymezit negativně. Snad se na tom, co básník není, ukáže pěkně, co básník je.

Tak tedy Janík (1923) není žádný andros. Je ve svých básních výsostně knižní a už slovo „ksicht“ bych v nich asi překvapením nevydýchal. Není také experimentátorem s textem. Jak už jsem psal, jeho jazyk je jednoduchý, neologismy či jiným nářadím poetické ekvilibristiky nemává, a přesto mají v sobě jeho nejlepší básně (hlavně díky lehkým, jemným metaforám) dost jazykové fantazie na to, abych mu ji záviděl. Janík není ani rýmovačem, veršuje volně a nepodléhá pokušení stát se pomocí kostrbatých souzvuků předním českým neoklasicistou. A konečně není Zdeněk Janík stavitelem nových světů. Témata nevymýšlí, jen zpracovává, píše o starých známých obsazích (ať už je to Babička Boženy Němcové, věčné ženství nebo nespavost) poměrně konvenčně, ale (jak už bylo řečeno) zkušeně a moudře.

Moudrost a hnědobílost jsou tedy dvě věci, které na Janíkových verších potěší. Občas má sice básník sklon být až naivně karatelský (*a zameť dočista / před vlastním prahem*), ale ve svém věku už má na nějakou tu moralitku právo. Přejme mu je a poděkujme za hezké počtení.

ŠTEFAN ŠVEC

Dieta číslo 163

Lukáš Marvan (1962) vydal dvě básnické sbírky a jeho verše byly přeloženy do francouzštiny i do polštiny. Sbírka **Je to napsáno v čarách světa** má sto sedm stran a letos vyšla v nakladatelství Petrov. Marvanova poezie někdy působí až snově, ba surrealisticky (*V kostele pršelo / hrálas na klavír / dotýkaly se strun / tóny / život mrzl zástupům na rtech / odlétaly / kapičky ledu / Bůh letící sněhem / dole medvěd / s lovcem / ležící vedle sebe /...*), ale jindy (častěji) se opírá o gruntovně prozaická tvrzení (např. *Jednou večer / začalo Vláďovi cukat v noze / v místech, kde má jeho sestra rakovinu - nebo báseň o vzkazech na mobilu*). Na první ukázce je myslím dobře vidět, jak básník pracuje. Jeho vize by mnohdy neměly tu naléhavost, kdyby je nezaklínal do kratičkých řádků, „sobeckých“ veršíků, jde o poetiku zhusta nemetaforickou, a přece básník umí vykouzlit vůni tušeného příběhu, magicky utkvívajícího v naší síťovité paměti (báseň o kočce na silnici na str. 76 aj.). Není to zase tak často, jeho nebolestivé ústřely produkují také jen pouhé pocity nebo pachuť nedovařené duchaplnosti (*...člověk má rád kyslík / kyslík smíchaný s vodíkem...*). Většinou se nenamáhá s vysvětlováním čehokoliv, což je správné potud, pokud uznáme, že vysvětlování právě poezii zabíjí, ale pak se třeba autor nevyhne určité lacinosti (*Kňourám a krčím se stranou / abych nikoho nezabil* - což je celá báseň na str. 86, ale třeba to ani nemá být báseň).

Poměrně často se zmiňuje o Bohu, nejnezvykleji v básni *Seděl jsem zrovna na záchodě*. Každý máme svoje chutě, že... Možná je Marvanova poezie pouhým zdáním, rafinovaným převlekem neukojeného hračičky, který nehledá hluboké pravdy ani city. Jistě, jsme přežráni zhrzenými emocemi, dieta z pouhých nápadů neškodí. Kontext je tak hustý (zvláště ve střední Evropě), že nápad a geniální záblesk jedno jsou, stačí, když se ta kejda trochu pohne a částečky přeskupí. Marvan to umí. Zbývá maličkost. Vstřícný čtenář. Ale tak je to koneckonců vždy a záleží na básníkově smyslu pro snesitelnost na straně jedné a (pro) půvab banality na straně druhé. Alespoň u těchto básnických typů, z nichž nejvážnější se zdá být Kolmačka (typický lapač vlastní soudnosti, filtr zdánlivé prázdnoty, kterou pumpuje čtenářům do příjemně vychládajících žil) a nejtechničtější třeba „sprayer“ Dynka (masochistický poživačník a nemilosrdný preparátor). Marvan pochopitelně nestojí přesně mezi nimi, ale je jim podobný převážně nemetaforickým jazykem a mimořádným citem pro to, co spadne hodujícímu všednu ze stolu na podlahu, resp. chce spadnout, ale cestou se někde ztratí, nejspíše v básníkových ústech a uších.

Je tu ovšem ještě něco jiného, co ukazuje například výborný text *Mluvil a věci se začaly měnit* (str. 64). Zase jen jakési postřehy, ale rozmístěné v prostoru básničky tak, že vytvářejí strukturu malého pekelného strojku, který vybuchuje v poznání: Ano, tak to je, i když nevíme co (ale to vůbec nevadí).

Čímž mi připomíná Marvan nejlepší věci Miroslava Holuba, ale bez jeho dobového (tolerovatelného a dosti snesitelného) školometství.

Co napsat závěrem? Knížka se mi líbí a současně mne nepřestává jaksi provokovat a nabádat k dalšímu čtení. To je samozřejmě nejen v pořádku, ale také to není dopřáno mnohým (autorům), takže to nejspíš bude dobrá knížka. (Vysvětlení číslovky 163 je v tiráži knihy.)

PETR HRBÁČ

Rovný partner světa

Posteskl-li jsem si po čtění *Příliš pozdního milence*, že jde o výbor útlý, pak výbor z poezie **Wilhelma Przeczka Intimní bedekr** (nakladatelství Olza, Český Těšín 1998) svým rozsahem jedenadevadesáti básní „nedostatek“ *Příliš pozdního milence* napravuje měrou bohatou.

Autor *„pojal záměr zařadit do knihy především básně inspirované svými cestami po Evropě“,* cituji z doslovu. Především, avšak nikoliv výhradně. Intimní bedekr tak tedy není výlučně čistým cyklem básní svázaných s konkrétními (či abstraktními) lokalitami, jako je tomu například u Ludvíka Kundery a jeho *Vzpomínek na města, kde jsem nikdy nebyl*. U Przeczka čteme verše, kde místopisná inspirace je nezřetelná, ustupuje do pozadí a není primární. Verše, v nichž se genius loci jen mihne v podloží, zajiskří a sám je jen jakýmsi poutníkem, jenž se svým krokem pouze lehce textu dotkne, přicházející a odcházející. Kniha je vystavěna chronologicky, jednotlivé oddíly jsou vždy vyňaty z téže sbírky a reprezentují ji. Začíná se proto *Černou vrstvou,* následuje postupné představení dalších devíti sbírek. Vzhledem k tomu, že jen menšina z nich vyšla u nás a jejich větší část v nakladatelstvích polských, jde o knihy dostupné snad jen překladatelům a polonistům, a běžný čtenář má mizivou naději poznat jejich faktickou podobu. Proto se nedopídí, co autora vedlo k tomu, že některé z knížek prezentoval třeba jen třemi básněmi a kupříkladu *Lyrický zápisník* pětatřiceti.

Nepochybně to souvisí s tím, že v *Lyrickém zápisníku* bylo textů splňujících kritérium „cest po Evropě“ více než v knihách jiných. Důsledkem je nerovnoměrné představení jednotlivých etap Przeczkovy tvorby a světlejší, byť ne zrovna bílá místa v jejím počátku i autorově práci současné. (*Malé noční modlitby* z roku 1996 představeny pouhými dvěma básněmi.) Sluší se ovšem konstatovat, že práce na výboru poezie, ať ji vykonává básník sám, svěří se kolegovi-básníkovi nebo redakčnímu kolektivu, je vždy spojena s úskalími a obtížemi. A je možné postupovat různými způsoby, volit řazení tematické v oddíly nebo jít chronologicky či dokonce básně namíchat v koktejlu, jenž nezachovává ani jeden z principů. Všechny metody mají pochopitelně svá pro i proti.

Na Intimním bedekru je mi sympatická jistá didaktičnost, jednotlivé sbírky jsou představeny nejen vročením, nýbrž i udáním nakladatelství a zmenšeninou titulní strany, v konečné fázi je to bedekr sebou samým, proto titul Intimní vystihuje pravou podstatu věci. Przeczek provádí návštěvníka zdaleka nejen po Evropě, ale hlavně se s ním zastavuje ve svém tvůrčím procesu tam, kde sám naznává, že má co ukázat a nabídnout.

V souladu s tímto řádem start je spojen s Karvinou, rodným městem. Nejdůvěrněji nažívaným od chvíle dětství, nejmilovanějším, byť ne bez rozporuplného přídechu (*Kosmos navždy potvrdil hodnoty / není tedy návratu / ačkoliv není nouze o zmatky / vidím Karvinou která už odešla / se suverenitou pochybujících nadutců / a kroky směrem ven / a do sebe* - báseň *Kamenitá cesta*). Z Karviné pak cesta vine se dál do Beskyd, v nichž Przeczek vykonával své civilní povolání učitele (*pestrá kvočna podzimu sedí na beskydských / hrbech / bukové stavy utkaly pryskyřičný lesk / sukovitých zornic* - báseň *Beskydský žaltář*). I to, že první „zahraniční“ je z Budyšína, Kulowa, Pančic, je svědectvím tehdejší doby. Výjezd byl možný pouze k „přátelům“ a Wilhelm Przeczek si ho zrealizoval dokonale: k slovanské enklávě Lužických Srbů na území NDR, jistě taky proto, aby srovnal s existencí polské menšiny u nás.

České země vnímá hodně literárně, svazovaly se mu se jmény přátel (Vlasta Dvořáčková, Jaroslav Simonides, Erich Sojka), milovaných autorů (Seifert) i neopomenutelných celebrit (Hašek, Kafka, Goethe). Uvědomme si, že i cesta do Čech byla svým způsobem cestou do ciziny, a naopak cesty do Polska do ciziny ne až tak cizí. Daly by se ještě daleko více precizovat pojmem n á v r a t ů k mateřštině a k autorům, k jejichž poetice má Wilhelm Przeczek mnohem blíže než k poetice české. A že rozdíly jsou, je nasnadě. Máme sklon spíše experimentovat než vycházet z tradičních zdrojů a pramenů, více básníme, než píšeme skutečné básně. Globálně, pochopitelně, výjimky existují na obou stranách.

Tento aspekt vyzdvihuje v doslovu Libor Martinek, důvěrný znalec Przeczkova díla, který se nebál zajít ve stopování zdrojů k tradici lidové písně a romantismu, jemuž základ položila rozsochatost baroka. Baroko však mělo mimo svou mnohotvarost také pevný řád, vycházející z katolické víry a jejích - řekněme - katechistických kánonů. Baroko nezřídka obloukem opisovalo svůj návrat k mystice gotiky - (viz Santiniho práce) - v architektuře zřetelně rozpoznané a vědecky doložené. Podobná linie by se určitě mohla vystopovat i v písemnictví. V Intimním bedekru se proto nesetkáváme s barokem mohutně nadýchlých letních bouřkových oblak nad krajinou, ale právě s barokem asketickým. Jednoduchým žebrovím, elegantně a účelně sklenutým nad podstatou. Sama víra je tudíž pra-víra v schopnost konání lidského dobra a smysl(uplnost) prožívání času, vyměřeného pobytem zde. Nadřazená ideově interpretovaným a pojímaným vírám.

Současně prastará i moderní, provázející člověka permanentně.

Takto Wilhelm Przeczek nazírá svět a takto jej odráží: prostě, všedně, patosem vnitřním a nikoliv vnějším.

Jeho poezie není složitá a zaumná, stejně tak však nejeví snahu po archaizující a harmonizující notě, již čteme u mnoha (i mladých) křesťanských autorů.

Je světu rovným partnerem, nazírá ho realistickýma očima a nemá zapotřebí ho naivně přikrašlovat, když fárá klecí ven z jeho černých hlubin, je jím upocen i zašpiněn a ví, co žije.

JIŘÍ STANĚK

Proč to vlastně bylo?

K nejúspěšnějším anglickým spisovatelům dnes patří **Julian Barnes** (1946), autor osmi románů a držitel několika britských a zahraničních literárních cen. Pro esejistický a ironický styl jej kritika často srovnává s Milanem Kunderou; i on totiž chápe román jako prostor, v němž by měl vyniknout intelekt a záliba v sémantických hříčkách. V českém překladu zatím vyšla Barnesova *Historie světa v 10 kapitolách* (History of the World in 10 Chapters, 1989; č. 1994) a román *Flaubertův papoušek* (Flaubert's Parrot, 1984; č. 1996); oba tituly měly úspěch, a snad proto se nakladatelství Volvox Globator rozhodlo sáhnout po dalším.

V románu **Jak to vlastně bylo?** (Talking It Over, 1991) se Barnes pokusil o návrat k realistickému vyprávění, ovlivněn postmodernou však odmítl vzít na milost vševědoucího vypravěče a svůj příběh o milostném trojúhelníku se rozhodl střídavě vylíčit ústy všech zúčastněných. Hlavními postavami poněkud schematického příběhu jsou nudný bankovní úředník Stuart, jeho půvabná žena Gill a Stuartův nejlepší přítel, zprvu nesympatický a povýšený Oliver. Aby byly dějové zvraty a proměny vztahů srozumitelnější, vstupují do děje vedlejší postavy: Oliverova domácí například vychvaluje slušné chování svého podnájemníka, paní Wyattová projeví pochopení pro nevěru své dcery Gill atd. Pozornost čtenáře často upoutávají také zdánlivě bezvýznamné drobnosti: všechny hlavní postavy detailně popisují snubní prsteny, několikrát si dobře „prohlédneme" Gillin rozlámaný hřeben a do posledního písmenka čteme všechny možné nápisy na výkladních skříních a restauracích.

Jako postmoderní klišé působí Barnesovy skryté i přímé odkazy na jiná díla. Oliverova zamilovanost je příležitostí k mlhavé zmínce o Kafkově *Proměně* a nejednoznačnost vztahů hlavních hrdinů upomíná na film *Jules et Jim* (1961), který byl pro Barnese zřejmě hlavním inspiračním zdrojem. Kniha však, na rozdíl od Truffautova filmu, postrádá nejen romantickou atmosféru, ale i napětí. Stuart a Oliver si pouze vymění role a jedinou svéprávnou a zajímavou postavou tak zůstává Gill, která v závěru knihy s mateřskou rozvahou zinscenuje hádku s Oliverem jen proto, aby osamocený Stuart neměl pocit marnosti a zbytečnosti.

Již téměř tradičním kořením Barnesova díla jsou francouzský jazyk a kultura, jež v románu symbolizují vždy něco vyššího, tajemnějšího a přitažlivějšího: francouzsky mluví inteligentní Oliver, francouzského původu je krásná a moudrá paní Wyattová a v klidném a úrodném kraji francouzských vinic se Oliverovi a Gill narodí dcera. Barnes v sobě navíc ani tentokrát nezapřel moderního filologa, a proto se na mnoha místech nechává inspirovat současným vývojem anglické gramatiky a slovní zásoby. To se však stává kamenem úrazu, neboť ne všechny jazykové situace jsou převoditelné do českého jazyka, a pokud ano, pak jen s notnou dávkou fantazie.

Překlad bohužel za originálem pokulhává, a to nejen proto, že čeština má jiná gramatická pravidla - nelze například říct: „*každý kolem si změnil jejich jméno*" (s. 9), či proto, že dostatečně neodlišuje řečové styly jednotlivých postav. Snad největším problémem je doslovné překládání a přejímání výrazů, pro něž má český jazyk své vlastní a plnohodnotné ekvivalenty. Týká se to jednotlivých slov, jmen (zpěvačka Dusty Springfieldová se tak v české verzi proměnila v muže) a termínů - viz např. „*celulární*" (tedy mobilní) telefon (s. 17), „*sexuální harasment*" (obtěžování; s. 62), „*teleskopy*" (v daném kontextu dalekohledy; s. 72), „*rezignace*" (tedy odchod ze zaměstnání; s. 83), „*černé jídlo*" (zvěřina; 171) apod. Sporné jsou také převody některých idiomů, přitom většinu z nich lze najít v každém slušném slovníku. Proč se například o nerozumných mužích dozvídáme, že „*jejich hlavy rostou pod jejich rameny*" (s. 75)? A proč Oliver, který chce připálit cigaretu, říká Stuartovi, aby mu to „*[udělal] po holandsku*" (s. 131)? Inu, nejspíš proto, že je obtížné „*zůstat v kontaktu*" (s. 168) s moderní angličtinou.

Nejsmutnějším faktem však zůstává, že ani sebelepší překlad by zřejmě nezachránil průměrnost a zbytečnost románu jako takového...

SYLVA FICOVÁ

Možná přijde i kouzelník...

Nejprve si shrňme známá fakta.

V září roku 1930 přijel do Lisabonu tehdy velmi proslulý anglický mág a astrolog Aleister Crowley, známý také pod pseudonymem Mistr Therion. Jeho návštěva zaujala portugalského spisovatele Fernanda Pessou, který byl znám zálibou ve všem bizarním a tajuplném. Oba muži se několikrát setkali a po třech týdnech Crowley Portugalsko (podle záznamů cizinecké policie) opustil. Krátce nato se v tisku vynořily zprávy o Crowleyho záhadné smrti a v blízkosti „Brány pekel", legendami opředeného mořského útesu nedaleko Sintry, byl nalezen okultistův dopis na rozloučenou. Sám Crowley, který měl při svém dobrodružném způsobu života hodně důvodů k tomu stát se zničehonic „nezvěstným", v té době pobýval inkognito v Berlíně. Pessoa mezitím uveřejnil několik článků, v nichž shromažďoval fiktivní důkazy o Crowleyho zmizení a přinášel nejrůznější spekulace: mohlo jít o sebevraždu, k níž „Mistra Theriona" dohnalo zhroucení vztahu s jeho milenkou Hanni Jaegerovou, mohlo jít také o rafinovanou vraždu, kterou si prý objednaly vysoké katolické kruhy, ovšem příčina Crowleyho odchodu ze světa také nemusela vůbec souviset s pozemskými záležitostmi, jak naznačují četné narážky na horoskopy a reinkarnaci. A zatímco policie, bulvární novináři i spiritistická média usilovně pátrali po pohřešovaném mystikovi, Pessoa se královsky bavil konstruováním čím dál bizarnějších hypotéz.

Tato nikoli netypická epizoda ze života velkého básníka a mystifikátora Fernanda Pessoy inspirovala současného portugalského spisovatele **Nuna Júdiceho** k napsání krátké novely, v níž rekonstruuje celou událost podle své fantazie. V centru pozornosti je soukromý a citový život Pessoy, který zřejmě nebyl nijak idylický. Snad právě odtud pramenila potřeba osamělého a současníky nepříliš ceněného básníka zahalovat se do cizích identit a prožívat fiktivní životy. Není tedy vyloučeno, že jej více než sám Crowley zaujala jeho stejně záhadná průvodkyně Hanni, jejíž přízvisko **Šarlatová žena** dalo také název této knize. Pessoa (kterého Júdice maskuje pod iniciálu „F.") zprvu čeká na svého mága, místo něj však všude nachází jen Hanni - a postupem času zjišťuje, že ho půvabná blondýnka fascinuje víc, než by si dokázal připustit. Velký enigmatik Crowley tak zůstává coby manipulátor v pozadí a své fascinující triky předvádí užaslému literátovi prostřednictvím femme fatale v šarlatu.

Nakladatelství Argo si tentokrát skutečně dalo záležet a za finanční podpory několika portugalských kulturních institucí vydalo drobný, leč půvabný svazek v tvrdých deskách, který vedle vlastního Júdiceho textu obsahuje také doslov překladatelky Pavly Lidmilové, dobové Pessoovy články o Crowleyho kauze, dopisy, horoskopy a několik fotografií starého Lisabonu.

Júdiceho kniha přináší neobvyklou příležitost ke kontaktu s nejnovější portugalskou literaturou. Těžko však tento fragment hodnotit coby svébytné literární dílo. Nabízí se výrok samotného Pessoy, když na otázku reportéra, co si o Crowleyho zmizení vlastně sám myslí, odpověděl: „*Nemyslím si nic, což je pohodlnější.*" Lze se obávat, že stejný postoj ke knize zaujme většina čtenářů. Šarlatová žena působí jako dosti samoúčelná etuda, postrádající životaschopnost. Příběh snad může zaujmout umanuté znalce a obdivovatele Pessoova díla, ale jinak to množství ezoterické veteše působí spíše odrazujícím dojmem. Zdá se, že jde o knížku určenou úzkému okruhu zasvěcenců, libujících si ve svých pocitech výlučnosti a v pohrávání si s naivním davem. Próza Nuna Júdiceho vychází v mnohém vstříc současnému módnímu zájmu o magii a astrologii. Zároveň však může sloužit jako upozornění, že pod mystickým šarlatem se až příliš často skrývá obyčejný šarlatán.

JAKUB GROMBÍŘ

Svět nad lidské síly, skrápěný živou a mrtvou vodkou

Které novější ruské próze se poštěstí, aby v rozpětí posledního desetiletí byla do češtiny přeložena už třikrát, pochopitelně třemi různými překladateli, potom dvakrát vydána knižně, jednou časopisecky a k tomu ještě dramatizována na prestižní scéně? Laikové by s největší pravděpodobností hádali, že by mohlo kráčet třeba o nepřekonatelného petěrburského jarryovce Daniila Charmse (na jeho groteskních jazykových hříčkách si vylamují zuby dokonce již čtyři naši překladatelé), ale to už je přece jen literární klasika. Z nové ruské literatury v Čechách takhle (arciže pouze mezi čtenáři zasvěcenými) zazářil **Venedikt Jerofejev** (1938-1990) svou erbovní, takřečenou kultovní prózou **Moskva-Petušky** (datovanou podzimem 1969, na jiném místě však spisovatel kupodivu prohlašuje, že ji dokončil v dubnu 1970), která ztělesňuje legendu moskevského literárního undergroundu a zároveň nedostižný vzor pro desítky dalších autorů, píšících na Rusi à la Jerofejev.

Jenomže Jerofejevů je v moderní ruské próze víc a u nás je v tomto případě zmatení pojmů ještě bizarnější. Nejčastěji byl a bývá onen legendární Venedikt Jerofejev zaměňován s o něco mladším prozaikem a literárním badatelem Viktorem Jerofejevem, mediálně neobyčejně úspěšným tvůrcem, jenž si získal světovou proslulost jako jeden z autorů literárního almanachu Metropol, jehož vydání v sedmdesátých letech jako by naráz rozdělilo celou ruskou spisovatelskou obec na servilní křídlo erární a na velice pestré křídlo nonkonformní. Jenže v té době už ti i oni dobře znali (byť to třeba i popírali) klenot ruského samizdatu z pera Venedikta Jerofejeva: toho četl snad každý, kdo má v Rusku co do činění s literaturou. Určité srovnání se nabízí s popularitou ineditních i oficiálně vydávaných Hrabalových próz před dvaceti lety. Jenomže Jerofejev (nyní vždy míněn Venedikt) žádná legálně vydaná díla neměl, ačkoli po úspěchu své „*alkoholické symfonie*" Moskva-Petušky psal do šuplíku dál, když už pověsil na hřebík práci montéra kabelových linií, zejména dramatické politické satiry. Jen vodku prý přestal pít. Prý pil jen koňak. Prý několik lahví denně, jimiž autora zásobovali jeho obdivovatelé a -lky.

Umělcův text (s persiflážní žánrovou charakteristikou v podtitulu, totiž: Poema) měl od okamžiku své spontánní geneze samozřejmě patřičnou pachuť i příchuť zakázaného ovoce, což jenom zvyšovalo popularitu tohoto arcidílka, nikoli náhodou zanedlouho proslaveného sérií cizojazyčných překladů. Posléze to vedlo rovněž k tomu, že v Rusku doslova zlidověla kapitola nazvaná S*rp a kladivo - Karačarovo*, neboť v ní podle vlastního autorova svědectví hned po vstupní, tj. iniciační větě „*A okamžitě jsem se napil,*" následovalo půldruhé stránky nejhrubších nadávek a v celé kapitole bychom nenašli „*ani jedno trochu slušné slovo*" s výjimkou oné věty „*A okamžitě jsem se napil*". Kvůli tomu prý všichni čtenáři (údajně zvláště dívky čili spanilomyslné čtenářky!) z celého prozaikova díla (rozuměj strojopisného, ineditního) nečetli nic jiného než kapitolu *Srp a kladivo - Karačarovo*, až se nakonec Venedikt Jerofejev rozhodl, že tuto kapitolu vynechá, aby se při četbě jeho životního díla dostalo i na ostatní kapitoly knihy. Také případní zvědaví zájemci z Čech si dozajista mohou opatřit některý samizdatový strojopis a poté se pokusit o co nejšťavnatější překlad této sekvence, již by Jerofejevovi záviděl i James Joyce a jeho Leopold Bloom.

Sémantickou krásu ruských alkoholických vulgarismů tím pádem prozatím nevychutnáme v žádném ze tří českých přetlumočení. To ze všech nejprvnější pořídil Milan Dvořák (týž, kdo nedávno přeložil Puškinova Eugena Oněgina!) již v roce 1990 a jeho překlad ještě stačil vyjít (kromě nevelké ukázky v Literárních novinách č. 14/1990) v posledních číslech měsíčníku *Sovětská literatura.* Škoda přeškoda, že nedošlo i na knižní vydání! Za další dva roky nakladatelství Pragma připravilo svěží překlad Libora Konvičky, který se ve srovnání s Dvořákovou verzí snažil o maximální hovorovost. Často to však přehnal, kromě toho ovšem k úžasu a úleku literární veřejnosti Konvička kupříkladu přejmenoval autorovu prózu na *Moskva Petuški zpáteční* (!?), spisovatele počeštil na *Benedikta* (!), ač jiná křestní jména v textu nikde podobně nebohemizoval (takže se mu textu vloudily výroky typu „*běž, Béďo, běž*"), a z Milana Dvořáka vytvořil „*J. Dvořáka*".

Nyní tedy vyšlo slavné Jerofejevovo dílo v třetím (dlužno říci, že skutečně vydařeném) českém překladu z pera Leoše Suchařípy v brněnském nakladatelství Větrné mlýny (v souvislosti s inscenací této „*poemy*" v Hadivadle v režii Jiřího Pokorného v květnu 1999). Naštěstí zde opět figuruje správný název, neboli Moskva-Petušky, ale jinak se tady redaktoři příliš nevyznamenali: vracejí se k záložce z Pragmy, takže mluví o titulu „*Moskva Petušky zpáteční*", jednou na záložce píší o *Venediktovi,* podruhé o *Benediktovi,* nebohý Milan Dvořák je tvrdošíjně dál uváděn jako „J. Dvořák". Vyjukaný čtenář přestává chápat, jak se vlastně jmenuje titul, jejž má v rukou! Ačkoli se redaktoři knihy (sešli se nad ní hned dva, Petr Minařík a Pavel Řehořík) odvolávají na vydání z Pragmy, ledabyle v textu ponechali fůru nesmyslných kulturních chyb, kteréžto se ve vydání Pragmy nevyskytovaly: netuší, jak se má psát Eiffelova rozhledna (konstruktéra píší „*Eifell*"), jak je správně příjmení spisovatelky Elsy Trioletové (nejde o žádnou *Triolettovou*) a křestní jméno Simony de Beauvoirové, asi nikdy v životě neslyšeli ani o historické pouti císaře říše římské do Canossy (klidně z ní vyprodukovali *Kanosu*), ani o polském politikovi Cyrankiewiczovi (udělali z něj *Cirankiewicze*), z Wladyslawa Gomulky vyrobili *Wladislawa*; měli by se též co nejdříve rozjet do Paříže a tam seznati, jak se má psát světoznámá katedrála Notre-Dame, aby si mohli říkat redaktoři.

Zdá se však, že mnohem větší nedorozumění spočívá v tom, že ve Větrných mlýnech je nový knižní překlad prózy Moskva-Petušky opatřen jakousi šerpou s nápisem: Bible alkoholiků. Ale to by pak měli knihu rozdávat nejspíš mezi bezdomovci a jinými uraženými a ponížených lidmi, leč zpravidla by neuspěli: u Jerofejeva nám přece v žádném případě nehrozí přehršle jepičích pijanských historek. Pokud se mnohem výstižněji často hovoří o této undergroundové próze jako o „*symfonii ruského alkoholis-*

mu“, potom přes veškeré panoptikální a burleskní (jakož i o nonsensové) momenty jde tady v prvé řadě o tragickou či tragigroteskní prozaickou symfonii. Jakápak bible, když podle Jerofejeva (zde i nadále pokaždé citujeme z nynějšího Suchařípova překladu) *„všichni lidé, kteří za něco stáli, všichni lidé, které Rusko potřebovalo, všichni pili jako prasata. A zbyteční, nechápaví lidé nepili. Jevgenij Oněgin na návštěvě u Larinových vypil všeho všudy brusinkovou limonádu a dostal z toho akorát průjem, no!“*

Legenda o démonickém píšícím alkoholiku Jerofejevovi však nepředstavuje harmonický akord k legendárnímu příběhu jeho Veničky, vodkou se opájejícího ryzího ruského intelektuála beze všech škol a titulů, který v zuboženém a marasmem prostoupeném časoprostoru své vlasti na přelomu šedesátých a sedmdesátých let - zpočátku pod chápavým dohledem jeho andělů strážných - prožívá své *„na cestě“*, ono ustavičné *„on the road“* životem na ruský způsob, kde se věru může zdát, že pouze v alkoholu a ještě lépe v alkoholickém deliriu spočívá ona vytoužená a vysněná pravda. Tento bezstarostný, nikoli snad jezdec na motocyklu, nýbrž člověk cestující v alkoholickém arciopojení příměstskou lokálkou, patří k těm, kdo ještě doposud nikdy nespatřili ani Kreml, poněvadž vše fundamentální je odjakživa dobře skryto a spolehlivě ukryto v bufetech blízkého Kurského nádraží, jednou dosti pohostinného, podruhé zhola nepohostinného.

Právě toto moskevské nádraží se autorovu alter ego stává základním středobodem světa a právě odtud vyráží na cestu do zastrčených Petušek za svou milou, o níž také klábosí se svými pomyslnými anebo možná nepomyslnými spolucestujícími. Jede buď za *„rezatou potvorou“* (podle Libora Konvičky) nebo *„zrzavou mrchou“* (podle Leoše Suchařípy). Vzhledem k tomu, že ji před úšklebky a úsměšky kumpánů vervně brání (*„No a co z toho, že je čubka? Zato jak harmonická čubka!“*), potom není divu, že Jerefojevův hrdina, než je prý napoprvé vyzván, aby si hrál s jejími uhrančivými boky, si tu právem říká: *„Ó, to skvělé svrbění na duši a taky jinde!“* (U Konvičky: *„Ó, slastné mravenčení v duši a všude!“*). A ona mu nato opáčí: *„Ech, Jerofejeve, ty můj hříšný čuráčku!“* (U Konvičky: *„Jerofejeve, ty nemravo hříšnej!“*)

Anebo je také docela možné, že klasický hledač, vyznavač a vykladač životní pravdy Venička tu nevyráží vůbec nikam: není vyloučeno, že máme během celého autorova vyprávění co dělat pouze s fixní ideou. Pak ale všechno, co se odehrává, o čem se tu mluví i o čem se mlčí, kdekteré příhody ve vlaku nebo vypravěčovy reflexe jsou nic než sen, jen přelud, jen trýznivá halucinace, tedy něco, co bývá a může být skutečnější než skutečnost. Ovšem ta ze všeho nejskutečnější, víc než ten svět plný mámení a šalby, vykukující zpoza rádobyrůžových okulárů autorova vypravěče, je v tomto příběhu bezpochyby smrt. Totiž fenomén smrti, fenomén násilí, jednou vtěleného do dobrovolných pomahačů moskevských policajtů, podruhé do vrahounů zálibně a cíleně vraždících z umanutého pocitu svátku širošíré duše. Potom je zde Jerofejevův někdy šťastně, jindy nešťastně, z chandry a rmutu ze světa bohatýrsky popíjející hrdina způsobilý konstatovat pouze tolik: *„Nevěděl jsem, že na světě existuje taková bolest...“*

Z každé správné ruské knihy má vytrysknout nějaké poučení pro povznesení mysli. Zde je první: *„Smiř se, Veničko, aspoň s tím, že tvá duše je mnohem prostornější než tvůj rozum. A k čemu by ti byl rozum, když máš svědomí a nadto ještě vkus? Svědomí a vkus, to je tak moc, že mozek se stává prostě zbytečný.“* Ještě to druhé: *„Neboť lidský život je jenom minutka, ve které si namažeme duši. Všichni jsme jako by opilí, jenom každý podle svého, jeden se napil víc, jeden míň. A na každého to působí jinak: jeden se do očí směje tomuto světu, druhý pláče na prsou tohoto světa.“* Co se toho týče, Venedikt Jerofejev a jeho vypravěč vpravdě dokáží obojí: k tomu prvnímu potřebují živou vodku, k tomu druhému mrtvou. Inu, byly to doby, o nichž spisovatel napsal, že *„celé myslící Rusko si smutní s obyčejným Rusem a pije a pije!“*.

VLADIMÍR NOVOTNÝ

Barevný podzim středověku

Širokému čtenářstvu se zájmem nejen o dějiny středověku se dostává po dlouhé době do rukou kniha **Johanna Huizingy Podzim středověku**. Po polském a slovenském vydání se dostalo i na české čtenáře díky nakladatelství H&H. Záslužný skutek má však vadu na kráse, která je sice jen jedna, ale hyzdí. Podzim středověku vyšel jako čistý text bez jakékoliv předmluvy či doslovu, kde by se osobnost J. Huizingy zařazovala do světové historiografie, přibližoval jeho přístup k historii nebo kde by bylo alespoň napsáno, co byl vlastně ten Huizinga zač. Podle tiráže vyšel autorizovaný německý překlad „poslední ruky“ (z kterého pochází překlad český) v r. 1941 - o tom, že poprvé vyšla v r. 1919, není samozřejmě ani zmínka, takže neodborný čtenář se zájmem o historii nemá možnost zjistit, v jaké míře je kniha aktuální a nakolik je již překonaná. Ale abych byl k nakladatelství spravedlivý, kniha vyšla v krásné úpravě bez tiskových chyb a v pečlivě přehlédnutém překladu - a to není v dnešní době tak běžná záležitost, aby nestála za zmínku.

Johan Huizinga pochází z holandského Groningenu a zemřel na počátku r. 1945 ve věku 73 let. Jeho záběr jako historika byl velmi široký - od popisu člověka v Americe r. 1918 po biografii Erasma Rotterdamského v r. 1924. V temném roce 1938 píše svoji studii *Homo ludens*. Ale se jménem autora je asi nejvíce spojena právě kniha Podzim středověku. Holandskému historikovi u nás doposud vyšly dvě knihy: *Ve stínech zítřka* (1938) - analýza problémů Evropy na konci třicátých let - a *Homo ludens*, která se věnuje vlivu hry na lidskou kulturu, na počátku sedmdesátých let - čili od posledního vydaného Huizingova díla uplynulo bezmála třicet let.

I bez znalosti původu a historického zaměření autora však čtenář brzy pochopí, že má před sebou knihu, která zachycuje dějiny z jiného úhlu než většina v současnosti publikovaných historických prací, ať už původních nebo překladových. Autor se zabývá dějinami období, které nazývá podzim středověku, ale ani v úvodu, ani na konci knihy je nijak nedefinuje. Z časové tabulky, která je na konci knihy, vyplyne, že jde o 14. a 15. století, dobu doznívání rytířství a nástupu renesance. Stejně jako pro E. R. Curtia existuje pro Huizingu kulturní prostor západní Evropy mezi Německem a Francií, který není rozčleněný na národnostní státy, ale na území, jimž vládnou jednotliví panovníci a jejichž utváření probíhá na mocenském a duchovním základě. Pod vlivem historika J. Burckhardta se Huizinga věnuje dějinám nikoli z pohledu chronologického řazení jednotlivých událostí, ale sleduje obecné principy, které utvářely myšlení a vnímání pozdně středověkého člověka. Zachycuje dobu, kdy se *„rozpory mezi radostí a bolestí, mezi štěstím a neštěstím zdály větší, než jak se jeví nám“*. Na rozdíl od svých současníků těží v první řadě ze starých kronik a pozdně středověkých románů, nepoužívá ani tištěné edice pramenů, neboť listiny podle něj nezachycují ducha doby, ale jen sterilní události. Což ve své době pochopitelně vyvolalo vlnu kritiky, ale pro nás je to v době, kdy jsou politické dějiny zpracovány do nejpodrobnějších podrobností, milé a vítané oživení. V záplavě různých příběhů, historek a odkazů se před námi objevuje velmi pestrý a rozmanitý pohled na pozdní středověk z pohledu kulturní historie. Autor se zabývá mnoha stránkami denního života - nejen uměleckými projevy, ale i problematikou smrti, vnímáním víry nebo projevy rytířství v době, kdy docházelo na jedné straně k jeho úpadku a na straně druhé k jeho vrcholnému úkolu, kterým byly křížové výpravy.

Pro autora je historie nejen samoúčelnou vědou, ale i oblastí, ve které se dá vysledovat množství jevů, jejichž podobnost s některými dnešními překvapí - koho by napadlo srovnávat rytířské turnaje s fotbalovými zápasy? Výsledkem Huizingových studií je nakonec zjištění, že XV. století ve francouzsko-burgundském prostoru není počátkem renesance mimo Itálii, ale ještě pokračováním gotiky, byť ne tak „gotické“, jak si ji mnoho čtenářů představuje. Středověk v Huizingově podání je dobou vzbouřených emocí, jak radostných, tak žalostných, doba plná protikladů a extrémů. Rozhodně to není podoba „temné“ doby, z které jako z ničehož nic vypučí květ renesance.

Po českých překladech světových historiků, jako je Gurevič či Curtius, tu máme další překlad díla, které by žádný zájemce o svět historie neměl minout. Už proto, že se kniha čte jako napínavé příběhy ze starých kronik (či jako historický román, jak napsal v jiné recenzi J. Med), ale neomezuje se jen na převyprávění pramenů. Málokterá odborná práce tak přesvědčivě dokazuje, že historie není suchá věda, jako právě Podzim středověku.

Na případné výtky, že je to „tak trochu beletrie“, bych upozornil na obsáhlý a velmi propracovaný poznámkový aparát a podrobný rejstřík osob, jen možná místní a snad věcný rejstřík by byl ještě na místě, ale ani tyto nedostatky neubírají Podzimu středověku na barvě a pestrosti.

ALBERT KUBIŠTA

Perspektivy češtiny ve vědeckých textech

S koncem tisíciletí odchází do minulosti představa, že být vědcem znamená vědět, a nastupuje požadavek o vědění umět přesvědčivě, srozumitelně a poutavě komunikovat s odborníky i s laiky. Také pro postup v kariéře je nutno vykázat počet a kvalitu publikovaných prací, prokázat se množstvím a prestiží odkazů a citací jiných autorů. Slogan *publish or perish - publikuj, nebo zemři* platí dnes stejně pro žurnalisty, spisovatele i vědce.

O tom, jak vyhovět nárokům vědecké komunikace v češtině a jak české vědecké texty přiblížit textům publikovaným v angličtině (tzn. především v zahraničí) a přijatelným pro mezikulturní podmínky, kvalifikovaně pojednává publikace **Jak napsat odborný text Světly Čmejrkové, Františka Daneše a Jindry Světlé** z Ústavu pro jazyk český AV ČR (vydavatelství LEDA 1999). Má 12 kapitol a je opatřena předmluvou a obsáhlým seznamem literatury. (Škoda, že nemá autorský ani jmenný rejstřík.)

Tematicky můžeme knihu členit na filozofický aspekt vědecké komunikace, na teoretické i velmi praktické jazykovědné informace o lineárním (horizontálním) a vertikálním (hloubkovém) členění a na grafickou úpravu doporučovanou státními normami. Autoři své dílo nazývají příručkou, ale spíše se dá říct, že je to výborná učebnice odborného výkladového stylu s maximálním zřetelem ke čtenářům.

Na pozadí světového, zejména amerického pojetí tvorby i vnímání vědeckých textů (writing, reading) se běžný český čtenář doví mnoho nového. Naše (i německá) tradice totiž dosud vyzvedávaly pojem věda nad pojem vědecké vyjadřování. V anglosaském pojetí je vědecké vyjadřování subjektivnější než české, neusiluje o jediné, definitivní až dogmatické řešení a užívá i adekvátní jazykové prostředky. Americký autor může dát v textu najevo svůj zájem o obor či projevit uspokojení z práce; je tolerantnější k alternativám, k opozitním poznatkům či názorům, více se vyjadřuje v autorském singuláru (já, nikoliv my) a neváhá užít i rétorických figur a tropů, zejména obrazného typu.

Zatímco čeští vědci se více orientují na obsah (kognitivní aspekt) svých sdělení a odpovědnost za pochopení textu ponechávají na čtenářích, jejich američtí kolegové dbají více na interakční zřetele, jsou odpovědnější vůči čtenářům. Doveden do důsledku tento rozdíl znamená, že *„...v některých případech může být důležité rozlišit kategorii vědce a kategorii pisatele vědeckého textu. Hlas vědce se nemusí krýt s hlasem pisatele omezeného třeba pěti stranami textu“* (cit. dílo, s. 45).

České vědecké texty bývají méně asertivní a více se v nich projevuje modalizovanost, intelektualizace, rozlišování autorského singuláru a plurálu (včetně tzv. inkluzivního, tedy typy já - vám, my - vám, my - si) a bývají skromné v titulcích textů - nikoliv např. formou *Vědecké poznání,* ale *K vědeckému poznání, O vědeckém poznání, Na okraj vědeckého poznání* apod.

Anglosaské strategie zdvořilosti naopak berou v úvahu např. zachování nebo ohrožení „tváře“ konkrétního adresáta, celé vědecké obce nebo samotného autora. Strategie rozdílných soudů o jiných autorech v recenzích, kritikách a polemikách je propracována od opatrného vyslovení vlastního mínění až po ironii vzhledem k předmětu nesouhlasu. Rétorické prostředky programově uvolňují hutnost a náročnost vlastního výkladu a poskytují možnost k vyjádření solidární zdvořilosti.

K filozofii popsaného vědeckého a odborného vyjadřování lze obecně konstatovat, že od sterilního, věcně kognitivního a neosobního přechází k esejistickému, chápeme-li esej jako žánr s příznaky odbornosti, subjektivity a duchaplného řečového projevu. Konvenčního českého lingvistu přitom ovšem může napadnout otázka, zda rétoričnost nesnižuje kognitivní hodnotu odborného textu příliš, protože ji nejčastěji spojuje s jazykem politické propagandy a reklamy, a pokládá ji proto za zákeřný způsob přesvědčování a argumentace. Pokud však je rétoričnost přísně funkční a uplatňuje se hlavně v rámcových složkách vědeckého diskurzu, nelze proti ní protestovat ani známým u nás noetickým krédem českoamerického jazykovědce Paula Garvina *„dávat přednost realismu před jednoduchostí a elegancí“*. Kdo tedy hodlá publikovat v mezikulturním prostředí a v angličtině, bez respektu k těmto kritériím se neobejde. Pronikají ostatně i do českého vědeckého prostředí, zejména v přírodních a matematických vědách a v produkci mladší generace. Rozdíly nacházíme např. i ve stylu prací slavistů a západních filologů.

Poučné jsou pro nás také informace obsažené v druhé části recenzované publikace. Upozorňují na propracovaný úzus struktury (kompozice) odborných textů, navíc v angličtině konsenzuálně uplatňovaný, což nelze často soudit o tradičních kompozičních rysech českých textů. *„Český text se anglosaskému oku může jevit tak, že nemá žádnou strukturu, vypadá jako chaos.“* Někdy se v něm nedá oddělit úvod od jádra výkladu a závěr často nesumarizuje vyslovené argumenty, *„Někdy se nedá ničeho v textu chytit a editor cítí, že text může začínat a končit kdekoli“*. (Pohled amerického odborníka citovaný na s. 14). Kategorie *úvod, stať, závěr* má česká teorie textu ve vztahu k odbornému vyjadřování propracovány nedostatečně. Příručka si jich podrobně všímá jak metodicky, tak i četnými přesvědčivými doklady, téměř ve stylu kuchařky v tom nejlepším smyslu.

Poučení z anglosaské metodiky kompozice odborných textů aplikované na češtinu se může výborně uplatnit nejen v článcích, ale i v diplomových pracích, v grantových přihláškách a v obsáhlejších monografiích. Potěšitelné je, že řadu složek, které zvyšují soudržnost a přehlednost odborných textů, probádali a popsali sami autoři, a to dříve (v domácích i zahraničních publikacích) i v předkládané monografii. Zájemce tak najde souborné poučení o titulcích, typech úvodů, tzv. hlavních částí i závěrů, o abstraktech či odstavcích a o syntaktických a tematických posloupnostech textu, z nichž mnohé mají svůj původ u nás, ale dost málo je známe a aplikujeme. Čeština i česká jazykověda tak prokazují, že mají tradice i perspektivy k existenci v kontextu světového vědeckého diskurzu.

Přehlednosti i významovému odstupňování textu slouží normy pro uvádění citátů, poznámek, odkazů, rejstříků, obrazů a ilustrací. Jejich kvalita v odborném vyjadřování svědčí ovšem též o jasnosti myšlení samotného autora a vypovídá o úrovni publikace z editorského hlediska. Způsoby označování odstavců, oddílů a kapitol, sazba a další typografické prostředky jsou tedy součástí autorovy kompetence i odpovědnosti vůči čtenáři. Závěrečná část monografie o nich věcně a přehledně informuje. Pro dnešní české badatele jsou normativní i doporučené způsoby grafického zpracování odborných textů důležité i proto, že většina z nich odevzdává své texty upravené i zkorigované na úrovni *camera ready,* tzn. připravené k tisku.

Knihu Jak napsat odborný text nelze neznat; skoro bych ji doporučil jako povinnou literaturu pro všeobecnou osnovu vědecké (doktorandské) přípravy.

JAROSLAV BARTOŠEK

POTÍŽE S ČASEM

D. Ž. Bor

PODIVNÉ PŘÍHODY

Ze Šporkova kraje jsem po víc než roce odcestoval do Moravské Ostravy. Nastoupil jsem jako brigádník u vysokých pecí v Nové huti. S tím časem se v mé mysli spojují dvě na sobě nezávislé tajuplné příhody. První jsem prožil v zimě hned ten rok, co jsem nastoupil do zaměstnání. Byla sobota, tehdy ještě pracovní den, coural jsem se volným krokem na odpolední směnu a radoval se z čerstvě napadaného sněhu, dosud bílého a nepoprášeného rzivým prachem z právě zprovozněné aglomerace rud. Nebe bylo modré, slunce oslepivě zářilo, mrzlo až praštělo. Tenká vrstvička sněhu při chůzi vrzavě křupala. Zvolna jsem scházel po silnici, svažitě sestupující podjezdem pod široké kolejiště, a podivoval se, že nejede žádné auto, že se mě nikdo nesnaží vytlačit vpravo na chodník pro pěší; bylo nezvyklé ticho, dokonce ani žádný pěší tudy nešel. Vylidněnost jindy tak frekventované cesty mě překvapovala. Možná jsem přišel příliš brzo, byl čas oběda a většina osazenstva byla v kantýnách: Jenomže proč ani vysoké pece nesyčely jako jindy? Když jsem vstoupil do přítmí podjezdu, objevil se v dálce přede mnou světlý obdélník východu. V něm se pohybovala temná postava.

Protisvětlo bylo tak prudké, že jsem nedokázal odhadnout, zda jde stejným směrem jako já, nebo proti mně. Vsadil bych se, že je zhruba v polovině podjezdu. Širokou silnici vroubil po obou stranách chodník pro pěší, oddělený od silnice betonovými sloupy, pospojovanými silným řetězem. Postava přede mnou se pohybovala klikatě, asi se vyhýbala děrám v chodníku. Najednou zmizela. Vyklonil jsem se do silnice, ale ta byla prázdná. Napadlo mě, že se zastavila za některým z objemných betonových sloupů. Přidal jsem do kroku a nahlížel za ně. Nic. Nebo snad uhnula vpravo? Tam se v jednom místě nalézají schody, vedoucí nahoru na kolejiště. Když jsem k nim došel, vystoupal jsem až nahoru: nic. Sněhový poprašek byl netknutý, nikdo tudy nešel. Seběhl jsem po schodech zpátky do podjezdu. Nic. Nikde nikdo. Došel jsem až na konec podjezdu: žádné stopy. Přeběhl jsem na druhou stranu silnice a zkoumal sníh. Žádné stopy. Prošel jsem podjezdem na druhý konec a opět vystoupil na denní světlo: nic, žádné stopy. Zmateně jsem se díval na netknutý sníh. Přešel jsem na druhou stranu silnice a pozvolna se vracel cestou, kterou jsem už jednou prošel. Bylo to podivné: postava se vypařila. Ve sněhu byly otištěny jen stopy mých bot.

Zvláštní na celé věci bylo, že ve chvíli, kdy jsem se vracel zpátky k aglomeraci rud, objevila se na silnici auta a po chvíli i lidé. Nahoře s pískáním posunovali kokily do ocelárny a jiné opačným směrem; vysoké pece syčely a hučely, až se mě začínala zmocňovat zvláštní nevolnost. Dlouho jsem si to podivné odpoledne připomínal. Událost se vymyká jakémukoliv vysvětlení.

Druhá příhoda byla ještě podivnější, i když snadněji vysvětlitelná. Poté, co jsem získal byt v paneláku na Stalingradě, začali jsme v něm bydlit s „bráchou“ Vladimírem. Při častých výletech do blízkého okolí jsme záhy objevili restauraci „U Helbicha“, kde v čase mimo výplaty bylo poměrně volno, takže jsme mohli v poklidu směňovat část žoldu za dobré jídlo a pití. Setkávali jsme se tam s přáteli malíři Milošem Urbáskem a Zdeňkem Přibylem, později přibyl ještě amatér-malíř Ruda Valenta. Jednou navečer, po Sidoniově poutavém vyprávění o dobrodružstvích, která zažil ve Francii a potom ve Španělsku, jsme se zabrali do debaty o umění, z níž nás probral vrchní, který přišel kasírovat. Kromě nás čtyř seděl v restauraci jen jediný návštěvník, usrkávající z hrnku čaj s rumem: malý hubený děda s prošedivělým knírkem. Zaplatili jsme a vyšli do tmy. Miloš nás doprovázel na sídliště, a tak jsme pokračovali v načaté debatě o impresionistech, o Baudelairovi a Rimbaudovi. Co chvíli jsme se zastavovali a pozorně naslouchali: blízko Bělského lesa čas od času někoho přepadli, zbili a okradli. Naprosté ticho nás uklidnilo. Když jsme došli až k cípu lesa, který zasahoval k silnici, ozvaly se za námi tiché kroky. Stáhli jsme se do stínu a čekali. Zanedlouho se objevila drobná vychrtlá postavička. „Pánové, já vím, že tu jste,“ ozval se tichý hlas. „Nebojím se, protože vy jste malíři a žádní loupežníci.“ Vystoupili jsme ze stínu. Děda se prsty dotkl čepice: „Jste doopravdy malíři? Jste, že? Slyšel jsem, jak se bavíte o obrazech... a tak jsem si řekl, že by vás mohly zajímat některé moje, co mám doma.“ „Vy jste malíř?“ zeptal se podezřívavě Sidonius. „Ne, to ne. Mám jen malou sbírku pláten a zajímalo by mě, co jim řeknete. Pokud se ovšem chcete ke mně obtěžovat. Bydlím tady na Stalingradě, blok tři, druhé patro.“ Sidonius se okamžitě začal omlouvat, že je unavený a ospalý, kdežto my tři jsme nakonec přikývli: půjdeme se podívat.

V třetím bloku jsme prošli kolem klímajícího vrátného a v druhém patře zůstali stát před dveřmi bez vizitky. Mužík otevřel, rozsvítil a pustil nás napřed. Byli jsme ve stejném pokoji, v jakém jsme bydlili s „bráchou“, avšak tento byl nezařízený. Stála v něm jediná postel a noční stolek. Stěny byly odshora dolů ověšeny starobyle vyhlížejícími obrazy ve zlacených, řezaných rámech. Na rámech se blyštěly zlaté kovové štítky se jmény: Guido Reni, Josef Navrátil, Joos van Cleve, Francesco Bassano, Karel Škréta, nepamatuji si všechna, ale všechna byla velmi proslulá. Dívali jsme se jeden na druhého a mlčeli. Nebylo vyloučené, že se díváme na zdařilé kopie, ale možná, kdoví, na originály. Kradené? Vzpomněl jsem si na čtvercovou místnost v tudorovském zámku: kam asi přišly všechny ty obrazy, které v ní byly? A proč nám mužík s knírkem ukazuje tyhle, copak se nebojí, že ho někdo vyloupí? Co když budeme o jeho pokladech někomu vypravovat? Jediný Miloš rychle pochopil, že mužík chce slyšet chválu, a tak chodil od obrazu k obrazu a chválil a chválil. Mužík se zardíval a horlivě přikyvoval: „Je, je to pravý Aldegrever, nizozemská krajina, rané dílo, byl tam na zkušené... ale už dokonalá mistrovská práce!“ Vladimír ani já jsme tehdy pro podobnou „starobu“ příliš nehorovali, ale Miloš, ač radikální modernista, byl přece jen uchvácený tím, co vidí. Pobyli jsme u pana Košaře, tak se nám představil, asi tři čtvrti hodiny. Všechno jsme vychválili, na nic se neptali a rozloučili se.

Před domem Miloš prohlásil, že pan Košař je blázen, když si vodí neznámé lidi do takového bytu! „Je div, že ještě žije,“ přisadil si Vladimír a jeho široko od sebe posazené oči se smály. Potom se Miloš rozloučil a vyrazil k tramvajové zastávce.

Druhý den nám to nedalo a znovu jsme vyrazili, já a Vladimír, za panem Košařem na třetí blok. Bylo to ve dne, takže vrátný nespal. „Pan Košař? Ni, neznam. Kaj že byva? Druhý štok? Ni, tutaj žaden Košař nebyva.“ Vrátný nás od vidění znal a důvěřoval nám; byl natolik zvědavý, že nás vyprovodil do druhého patra. Když otevřel dveře bytu, který jsme označili, náš úžas byl bezmezný! V pravém rohu pokoje stála postel s nočním stolkem, jinak v bytě nebylo vůbec nic. Ve stěnách zely díry po hřebících. „A ja, vy myslitě tego blazna staregо, ten je už preč. Kaj se odstěhoval - neznam.“ Zamyšleni jsme sešli do přízemí a cestou domů se dohadovali, co to všechno mělo znamenat. Možná že starý utíká se svými obrazy z místa na místo a kdykoliv se z nějakého důvodu rozhodne změnit bydliště, pokaždé neodolá a ukáže své poklady několika spolehlivým a zainteresovaným lidem (například nám), protože jako milovník umění je někomu ukazovat musí. Miloš, se kterým jsme se večer potkali v Zábřehu, odmítl o celé záležitosti uvažovat. Napřed připustil, že obrazy, které den před tím viděl, byly velice cenné a rozhodně by patřily spíše do galerie, ale potom rázně všechno popřel: „Něco se nám zdálo, hromadná halucinace, tak by to popsali doktoři. Nebo si opravdu myslíte, že jsme včera viděli tolik cenných obrazů ve špinavé svobodárně někde na Stalingradě? Dávalo by to smysl? A jaký, řekněte!“ Měl pravdu. Odmítnout viděné bylo také řešení. Návštěva u pana Košaře patří k několika nevyjasněným záhadám mého života. Po návratu domů jsem dlouho nemohl usnout. Když se mi to konečně podařilo, prožíval jsem další dobrodružství pod zemí: napříč chodbou, vyhloubenou v mazlavém jílu, pronikali útočníci s krvácejícími monstrancemi v rukách. S dusotem jako by vzlínali z hliněných stěn, přeskákali napříč chodbou a znovu se do stěn vsakovali. Kdo byli? Kam běželi? Odkud přibíhali? Dodnes nevím.

ČAS KRUHŮ A KONFRONTACÍ

V padesátém devátém nebo šedesátém roce (opravdu nevím kdy) jsem se náhodně seznámil s básníky Miloněm Čepelkou, Jožkou Hanzlíkem a Vladimírem Kafkou. Potom přibylo přátelství s muzikanty, kteří se sehrávali v kvartetu a už jim to opravdu dobře šlo (bohužel, zanedlouho emigroval primarius do Švýcarska a kvarteto se rozpadlo), s malíři Jirkou Marešem, posedlým koňmi, které kreslil, ryl do kovových destiček i rád živé a nervní hřebelcoval, a s Miluškou Doležalovou, jeho pozdější o dost starší ženou, jejíž obrazy jsou plné barevných soumraků, šatů a šátků, cikánských svateb, pohřbů a kočovných vozů s plachtami, které míří k vysokému horizontu, jako by chtěly zmizet kamsi jinam, odtud, bůhvíkam. Miluška žila a tvořila přes zimu v karlínském ateliéru mezi cikánskými dětmi a od jara do podzimu se toulala krajem (poblíž Telče a po východním Slovensku) a malovala cikánské tábory s pasoucími se koňmi, kočovné Olahy, pestré slavnosti a naslouchala vyprávěním u ohňů spolu s Evou Davidovou, která se naučila cikánsky a věnovala mnoho času sběru a zápisu písní. Tehdy to byli ještě svobodní cikáni, nespoutaní městskou „kulturou“, která z nich nadělala výlučnou společnost Romů. Slovo Roma, jak si vzpomínám, stejně jako ve staré kopštině znamená *člověk*. Cikáni, s nimiž jsem se tehdy stýkal, byli většinou milí společníci; hrával jsem s nimi čas od času na vesnických tancovačkách.

Na Miluščiných obrazech se často jako fantom objevuje dítě, většinou napůl skryté za máminou sukní, které diváka pozoruje jedním hlubokým, temným okem. Možná je to její dítě, které nikdy neporodila, a její strach, nikdy nepřiznaný, zapíjený množstvím becherovek; strach z oslepnutí, protože nosila brýle s neskutečným počtem dioptrií. V témže čase jsem se seznámil s grafikem a loutkářem Jardou Veselým (bydlil v Karmelitské ulici ve zbytku Újezdské brány a jeho byt se časem rozrostl tak, že postupně zabral místnosti v přízemí tří domů a skončil téměř u Glaubiců, v zablešeném bytě radioinženýra pana Kuličky; dnes je tam Komerční banka), který mě učil typografickým pravidlům a kouzlům užité grafiky. Dnes bydlí a stále ještě pracuje nedaleko Stockholmu.

K mým novým přátelům přibyl rozložitý jednonohý malíř-samouk Kovařík, který se na protéze pohyboval tak jistě a obratně, že si jen málokdo povšiml, že mu chybí noha; topil v kotelně a maloval modiglianovské ženy s dlouhou šíjí. Později hrál ve Vláčilově filmu Markéta Lazarová a jezdil tam báječně na koni. O něm jenom krátkou, roztomilou historku: Při jednom z dlouhých, nadmíru alkoholických tahů se naše umělecká společnost rozparádila tak, že hostinský přivolal policii. Dva esenbáci dorazili na místo a snažili se nás zajistit: bylo nás ale moc. Kovařík utekl před jedním z policajtů do parku, kde se vysoukal na strom; seděl na nízko rostoucí větvi, nohy spuštěné dolů, a shora se posmíval udýchanému představiteli „zákona“. Mezi všelijakými vybraně znějícími slovy užíval pojmenování „blbečku“. Brunátný policajt ho vyzýval, aby okamžitě slezl dolů, ale shora pršely další nové nadávky: „Polez si pro mě, blbečku! Si srab, vsaď se, že mě nedostaneš! No tak, ty blbečku, polez!“ To už esenbák nevydržel, začal vyskakovat a snažil se Kovaříka chytit za nohu. Konečně se mu to podařilo. Chvíli spolu zápolili, potom policajt prudce zatáhl, ryc! a noha mu zůstala v ruce. Bylo to tak nečekané, že leknutím omdlel. Kovařík hbitě slezl dolů, připnul si protézu a utrousil: „Tak vidíš, blbečku, neříkal jsem ti, že mě nedostaneš?“ Tahle historka, ačkoliv jsem ji neviděl na vlastní oči, je stoprocentně pravdivá.

Ačkoliv se mi v Praze dařilo získávat nové přátele a známé, stále to nebylo ono. Až potom přišla zásadní změna. V říjnu 1960 jsem se s Edou Ovčáčkem zúčastnil druhé *Konfrontace* ve sklepním ateliéru Aleše Veselého. Z vystavujících výtvarníků jsem žádného osobně neznal. Pozvání na vernisáž bylo o to lákavější, že se na ní měly hrát z magnetofonového záznamu Stockhausenovy *Kontrapunkty*. Toužil jsem je mít za vlastní, a tak mi Eda doporučil vzít s sebou tehdejší supernovinku, český magnetofon Sonet, že si je určitě budu moci nahrát. Vydali jsme se na Žižkov, já v dlouhém koženém kabátě po Němcích a s magnetofonem v ruce, Eda jako vždy ležérně ohozený v čemsi neurčitelném. Přístup do žižkovského ateliéru byl pro neznalého překvapivý. Přes chodbu se vcházelo do temné chodbičky, kde si mi později nikdy nepodařilo hned napoprvé najít vypínač, následovalo šátrání po klice vedle nájemnických dveří, a když se konečně otevřely ty pravé, objevily se zaneřáděné schody, jimiž se po jedné otočce sestupovalo na dno světlíku ke dveřím ateliéru. Na schodech se obvykle povalovaly použité vložky, kusy chleba a střepy z lahví, ale tehdy byly schody pečlivě zametené. Po otevření dveří se objevil prudce přezářený bílý prostor: Na čistotou a bělí zářících stěnách visely obrazy a asambláže, jejichž zraňované povrchy mi svými strukturami ze všeho nejvíc připomněly přeludné tvary surového železa, které občas vyteklo při špatně vedeném odpichu mimo veroniku a po ztuhnutí zůstalo roky ležet někde u kolejí, kde postupně nabíralo krásně rzivou barvu. Okouzlila mě tajuplná monochromnost obrazů, jakoby uhnětených z magmatické hmoty, vyzařující prazvláštní energii černého světla; uchvátily mě neočekávané kompozice různorodých materiálů, často zpracovaných tak, že se nedaly ani rozpoznat a klamavě nastavovaly cizí, překvapivou tvář; zaskočila mě skrytá, namnoze nápadná geometrie tvarů i příbuznost grafik, obrazů a objektů s oprýskanými stěnami světlíku, kterým jsem právě prošel. Byl to pro mne nový, enigmaticky se tvářící svět. Tehdy mě napadlo: povrch jsou ústa nitra. Hranice mezi tím vně a uvnitř. Tady se mluví. Tady je směnárna, plná ozvěn. Tajemství prostoročasu sedí na mezi, oddělující mlčení od ticha. Dnes bych řekl, že asi nejpůsobivější byl pocit zastaveného času v aktivně napadené a spiritualizované hmotě, který korespondoval s životním pocitem nás všech: Hluboko uvnitř však skrytě vězela světelná energie, vybavující se v nevelkých kvantech, jakoby nachystaná prorazit do okolního světa a smést všechno, co ji věznì. Přestože je podobná „dojmologie“ k ničemu, nedokázal jsem se jí vyhnout.

Eda se ztratil v zadní místnosti, kde měl známé, kdežto já, nikoho neznaje, postával jsem s magnetofonem v ruce a čekal. Konečně se vrátil a stručně oznámil: „Dávej si pozor na jazyk, je mezi náma fízl.“ Můj pokus nahrát si Stockhausena nevyšel, chyběla mi správná propojovací šňůra a mikrofon jsem neměl. Nakonec se všechno vyřešilo; Eda dojednal schůzku u Aleše Veselého v bytě, kde si budu moci nahrát i další Stockhauseny, budu-li mít zájem. Z hovoru vyplynulo, že Aleš Veselý bydlí nějakých šest set metrů od našeho domu, což Edu překvapilo, protože znal pouze adresu do ateliéru. Výstava Konfrontace II. otevřela přede mnou nový svět, komplexní a odlišně strukturovaný od světa, který jsem až dosud znal. Měl svoji filozofii, literaturu, obrazy a sochy, své filmy a divadelní hry, své pravdy a jistě také lži, byl prostorný a dokonale funkční; na dlouhou dobu mě strhl a přinutil klást si otázky, které jsem si nikdy předtím nekladl.

Druhý den se konalo překvapení: „Hele, víš, že ten včerejší fízl jsi byl vlastně ty?“ smál se Eda, když jsem u Aleše stavěl na stůl magnetofon; opravdu, právě ten a můj kožený kabát způsobily zbytečnou paniku. Při debatě s Alešem Veselým vyšlo najevo, že máme společné vazby k určitým místům, že žil, tak jako já, v Hradci Králové, dokonce nedaleko od ulice, v níž jsem bydlil, že jeho rodiče mají mezi Brnou a Střekovem chatu, tedy kousek od té naší, a že jsme trávili spoustu času blízko sebe, aniž bychom se znali. Považoval jsem to za zvláštní pokyn Prozřetelnosti. Postupem času jsme se velmi sblížili a po několik let se stýkali takřka denně, nebo si alespoň telefonovali. Teprve potom se frekvence našich setkávání utlumila, ale znovu nabrala na intenzitě v báječném čase *Žabího hlenu*. Pod hlubokým dojmem z Konfrontace II. jsem se po několika dnech vydal do obchodu s drůbeží a zakoupil dvě zmrzlá kuřata; v drogerii k nim přibyl sirný květ, hypermangan, ledek draselný, kalafuna, damara a nevím už co dalšího. Potom jsem vyšel doma na pustou terasu a s nespoutanou odvahou se pustil do umění. Z kuřecích nožiček, křidélek, prsíček a krků, které jsem přibíjel dlouhými laťáky na rýsovací prkno, jsem vytvořil zmrzlý portrét kuřecího muže. Aby hlava dostala správnou barvu, sypal jsem na zmrzlé maso příslušné chemikálie a zaléval je pryskyřicemi rozpuštěnými v lihu. Když byl žlutofialovotemný portrét podle mého domnění hotový, přinesl jsem kbelík s vodou a sirky, přičapl na dlaždičky a obraz zapálil. Fascinovaný různobarevnými plameny jsem pozoroval ožívající tvář, která měnila rysy, protahovala se, šklebila, úpěla, syčela, škvířila se a zaplavovala terasu pachem pálícího se masa. Byla to podívaná pro bohy, které jsem se byl nucen bohužel vzdát, protože soused z vedlejší terasy vykřikoval cosi o policii a hasičích. Jen velice nerad jsem zalil své „voňavé“ dílo vodou. Ještě dlouho potom spečené maso sípělo, škvrčelo a páchlo. Škoda, že jsem neměl po ruce fotoaparát nebo raději filmovou kameru, abych proces smažení portrétu zachytil. Dnes bych ten film rád zhlédl.

(Pokračování příště)

TVAR 12 2000

Ročník XI. Vydává Klub přátel Tvaru. Vychází s podporou Ministerstva kultury České republiky. Šéfredaktor Lubor Kasal. Zástupkyně šéfredaktora Božena Správcová. Redaktoři: Jana Červenková, Ondřej Horák, Jakub Šofar. Tajemnice Blanka Davidová. Korektorka Hana Růžičková. Předseda Klubu přátel Tvaru Pavel Janoušek. Správní výbor Klubu přátel Tvaru: Michal Bauer, Daniela Hodrová, Jaroslava Janáčková, Lubor Kasal, Mirek Kovářík, Zdeněk Mathauser, Alena Sobotková, Jiří Trávníček, Aleš Zach. Revizní komise Klubu přátel Tvaru: Vladimír Novotný, Božena Správcová, Miroslav Zelinský. Adresa redakce: 110 00 Praha 1, Na Florenci 3, telefon 228 28 399, 228 28 398, fax 228 28 397. E-mail: tvar@ucl.cas.cz, URL: www.dobraadresa.cz/tvar. Redakcí nevyžádané rukopisy, kresby a fotografie se nevracejí. Grafická úprava Jakub Tayari. Tiskne Česká typografie, a. s., Praha. Rozšiřuje A. L. L. production spol. s r. o., PNS, Transpress, spol. s r. o., Mediaprint-Kapa a redakce. **Předplatné ČR:** A. L. L. production spol. s r. o., Poděbradská 24, 190 00 Praha 9, tel.: (02) 66 31 06 58, fax: (02) 684 77 31, e-mail: allpro@mbox.vol.cz; http://www.allpro.cz; redakce Tvaru, tel.: (02) 228 28 399 a PNS. **Předplatné SR:** L. K. Permanent s. r. o., P. P. č. 4, 834 14 Bratislava, tel./fax.: (07) 52 53 709, (07) 52 53 710, (07) 52 53 711, (07) 52 53 712. **Objednávky do zahraničí:** A.L.L. production spol. s r. o., PNS, Hvožďanská 3-5, Praha 4 a redakce. Předplatné může být hrazeno ve valutách. Distribuce pro nevidomé: Sjednocená organizace nevidomých a slabozrakých ČR - SONS - Na Harfě 9, P. O. Box 2, 190 05 Praha 9, tel.: (02) 66 03 87 14, URL: http://www.braillnet.cz. Podávání novinových zásilek povoleno Českou poštou, s. p. odštěpný závod Přeprava čj. 3728/96 ze dne 4. 11. 1996., OZSeČ Ústí nad Labem, dne 21. 1. 1998, j. zn. P-326/98.

•ISSN 0862-657 X •F5151 46771 •20,- Kč •15. června 2000