

# TWAR

17  
2000

## LITERÁRNÍ OB TÝDENÍK

19. října

20 Kč

o b j e v i t  
n o v o u  
z e m i

Milan Jankovič

V básnické sbírce *Nová země* - v roce 1970 zakázané a vydané až v roce 1992 - vyvrcholilo experimentální období Julišovy poezie. Právě v ní - jmenovitě v jejím posledním oddíle - se však rozpoutaly síly, které vtiskly dosavadnímu tvořivému experimentování s významem i s veršovou formou nový rozměr.

V oddíle *Zachytit zachytitelné* jsou jen dva texty zapsány ve veršové formě, úvodní a závěrečný. Jsou (jako potřebný rámec) významově průhlednější než textové gejzíry mezi nimi: *Zrození básně*, *Uprostřed*, *Potřeba tance*, *Noci!*, *Jdeme si*, *Neslýchané smíchy*, *Lásky*. Ty jsou zapsány jako kratší, nepřibíhové, na permutačním řádu založené, především však vlastní invencí, originální obrazností a rytmičností působící básnické prózy. Byla jim už několikrát věnována zasloužená pozornost. Polohy, v nichž se pohybují, byly charakterizovány jako „*extatické víze splynutí jednotlivce s vesmírem*“ (Milota - Hodrová 2000, 42), jako hra o nejnáročnější smysl.

Mnohé řekl o bytnosti hry a jejích modalitách Eugen Fink ve svém díle *Hra jako symbol světa* (Fink 1993 [1960]). Pro nás je z jeho výkladu důležité už samo rozlišení různých možností „hry“: metafyzické, kultovně mytické a svéúčelné hry, charakterizované jako „*hravá extáze člověka ke světu a odlesk celku světa do jsoucna uvnitř něj*“ (Fink 1993, 254). Právě o tu naposledy jmenovanou modalitu hry nám běží. Hra takto pojatá, tedy též básnická hra, má dostatečné zdůvodnění v sobě samé - kromě všech funkcí ostatních, které může nést a nabíjet svou vlastní energií. Jde teď o to, v čem všem ji dokážeme rozpoznat - a co je ještě nesnadnější -, jak dokážeme jmenovat (či alespoň naznačit) její významový dosah. Pokusme se o to nad některými Julišovými texty z posledního oddílu *Nové země*.

V úvodní básni posledního oddílu (\*\*\*) je vše pojmenováno přímo, s vysokou mírou obecnosti. Je to vlastně na pojmových protikladech vystavěný básnický esej, důsledně logicky rozvíjená, ale též rytmem vlastní výstavby nesená myšlenka. Co je v pohybu, jsou narůstající významové vztahy. Je jich více, než si můžeme na první pohled uvědomit. Nejde také o to, abychom si je analyticky ověřovali. Báseň působí vyvolaným napětím svých zdánlivě průhledných pojmových opozic, které rámcují jednotlivé odstavce (strofy) pregnančně vyslovenou myšlenkou: „*kořeny času tkví kdesi v nepoznatelnou - lidské poznání má své hranice; koruna času mizí kdesi v nepoznatelnou - lidské poznání má své nekonečno; kmen času prorůstá naším vědomím - lidské poznání má svou přítomnost*“ (Juliš 1992b, 75). Následující básnické prózy zaplní tyto strohé myšlenkové rámce závratnou mnohostí a proměnlivostí na smysly „*dorážejícího*“, ale též k soustředěné meditaci vyzývajícího světa. Vnímající a myslící lidský subjekt bude jeho středem. Středem vůči světu otevřeným a zároveň jej otvírajícím: aktivitou řeči, silou pojmenování a rytmického řazení pojmenovaných představ, jež se může dotýkat i toho „*nezachytitelného*“. Rytmičnost přijme v těchto prózách úlohu připadající obvykle veršované poezii: soustřeďovat co největší rozpětí smyslu do minimální rozlohy textu. V prózách posledního oddílu *Nové země* se o tento úkol podělí dvojí tematiku formující rytmičnost: první se opírá o členění textu na intonačně obdobné úseky, které se spojují v „*proud*“. Druhá se prosazuje v kompozici tematických prvků, v jejich permutační hře. Její mechanismy působí v těchto prozaických básnických textech méně nápadně, máme-li zde ještě vůbec právo o nějakých „*mechanismech*“ mluvit. Platí to v plné míře také o několika dříve jmenovaných prozaicky

zapsaných básních. Vykladačův přístup k nim je v porovnání s přístupem k autorovým veršům jen zdánlivě snazší.

Texty, do jejichž složité struktury se pokoušíme nahlédnout, se interpretují do jisté míry samy. V každém z nich nalezneme opěrné body přímo vyslovených představ nebo hodnotících soudů, jež na sebe odkazují v nějakém kompozičním plánu a už v něm naše porozumění do jisté míry orientují. Tak bychom mohli ze splétajících se představ *Zrození básně* vyzvednout třeba opěrné významy vět jako: „*proud života prochází myslí jako energie (...)* není možné vzdorovat světu a zastavit ten povodňový film (...) není možné nedbat těch fragmentů světa táhnoucích myslí a žádajících si tě“ (Juliš 1992b, 76-77). Nebo bychom mohli považovat za klíč k básnické noetice textu *Noci!* několik vět, jimiž je zadáno jeho úvodní téma: „*zachytit nezachytitelné. neustále hledat ekvivalent života mimo život. učinit poezii srostencem osudu. přesáhnout se v dosaženém*“ (tamtéž, 83).

Při výkladu básnických textů si rádi vypomáháme citací autorových sebeinterpretací. Koneckonců nelze proti tomu nic namítat. Jenom si musíme být vědomi, že při tom zůstáváme na okraji, u zjednodušeného obrysu vlastního významového dění, u výzvy k němu - anebo zase až u jeho shrnutí. Co je mezi těmi dvěma body, je víc než k cíli směřující cesta. Je to možnost otevřít se všemu, s čím se na ní setkáváme. Tak myslí Martin Heidegger svou *Polní cestu* (1968 [1953]). Tak je však možné myslet též cestu ke smyslu básnického textu anebo lépe: cestu ke smyslu představenou tím textem samým, třeba Julišovými *Zrozením básně*. Je to podivná cesta. Strhává k běhu a zároveň nás co chvíli zastavuje a vrací tam, kde už jsme byli. Ale je to jen zdání: s každým návratem se otvírá nový obzor. A ty obzory se prostupují. A ubíhají do nekonečna, ačkoliv pozorný pohled nazpět rozeznává důmyslně vytyčené úseky té cesty. A mnoho jiných značek, jimiž jsme byli řízeni, ale jichž jsme si mohli sotva povšimnout: cesta strhávala k běhu.

Přeloženo do jiné řeči: celý text *Zrození básně* je zapsán jako jediná „*věta*“, vlastně ani to ne, protože na konci schází tečka. Jedinečným člením textu na úseky, nevelké a podobající se sobě rozsahem, často též syntaxí a intonací. Jsou k sobě přistavovány především jako rytmické celky. Navazují tak na sebe bezprostředně i tehdy, není-li mezi nimi významová souvislost nebo syntaktická vazba dost zřetelná: „*ruce se dávájí na pochod, vyplavuje hroby, celé tělo se*“ (Pokračování na straně 4)

## OBSAH:

Jan Nejedlý  
Sanatorium  
české poezie

Petr Hrbáč  
Vylitá konev

Rozhovor  
s V. Kučerou

Martin Procházka  
Existuje český  
romantismus?

Michal Bauer  
Spisy českých  
autorů vydávané  
v 90. letech

Z archivu PNP:  
Josef Holeček,  
slovanský novinář

Ženské postavy  
v prózách L. Fukse

Časo-piso  
Ondřeje Horáka

Povídky  
Skiola Podragy

Emil  
Juliš  
(nar. 21. 10. 1920)

Chalupa  
na okraji Hliniště

Bohužel nedá se na tom...  
Zvedl drátěné křídlo dřevěného  
netopýra,  
přistály na něm hlasy hliněné noci;  
nemůžem... podíval se zpod obočí,  
to více...

Podvojná sluchátka bzučí  
v hrnci potaženém králíčí kůží,  
tiché šelestění tamburín,  
chleba se řepným sirupem, med těch  
na okraji, švestky, maniok, dýně,  
maso z nuceného výseku,  
řepa se krade pomocí tyče s hřebíkem  
na konci,  
králíci, slaneček, chlebová polívka  
neboli gramatika, oka na zajíce;  
obručemi kol rozdrčené prsty na noze,  
prý ne tak zle: štěstí nebo tlusté baganče.





Lampa (1912-1913) od Emila Králíčka - Jungmannovo náměstí, design Martina Nevařilová. Foto V. Fyman

## Ztracená elegance v Paříži

Čtvrtý ročník Projektů 2000+1 Hledání ztracené elegance s podtitulem „OTISKY PRAŽSKÉ ARCHITEKTURY V ODĚVNÍCH KREACÍCH A DESIGNU“ byl představen od 14. září do 20. října 2000 v Českém centru v Paříži. Projekt prezentuje a podporuje tvorbu významných českých oděvních návrhářů, designerů a fotografů na zadané téma s ambicí obohatit o ucelenou kolekci oděvů a oděvních doplňků druhé poloviny 90. let 20. století textilní sbírku Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a podpořit tak snahu o založení specializovaného muzea módy v Praze.

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

Praha je svou historickou, kulturní i spirituální výjimečností městem i místem, které po celá staletí inspiruje umělce všech oblastí. Není tak divu, že ji autoři projektu „nabídlí“ v magickém roce 2000 jako zdroj inspirace pro tvorbu a zároveň výzvu architektům, oděvním návrhářům, designérům a fotografům.

Projekt je součástí přehlídek a výstav v Míčovně na Pražském hradě (24. - 26. 11. 2000) v rámci programu PRAHA 2000 - EVROPSKÉ MĚSTO KULTURY. Svou tvorbu představí oděvní návrháři: Monika Drápalová, Helena Fejková, Daniela Flejšarová a Eva Janoušková, Iška Fišárková, Hana Havelková, Táňa Kovářková, Radka Kubková, Magda Nechalová, Martina Nevařilová, Eliška Nová, Liběna Rochová, Zita Švifřová, Josef Taptuch, Michaela Trizuljaková, Jarmila Vondráková a Dana Vařilová. Designéři: Jarmila Handzelová, Jan Harníček, Simona Kačková, Jan Činčera, Bára Kučerová a Aleš Šeliga. Lenka Rašková, Jana Seidelmannová. Fotografové: Marián Beneš, Tomáš Beran, Petr Beseda, Pavel Burdych, Gabriela Fárová, Vladimír Fyman, Bohdan Holomíček, Aleš Lang, Josef Mirovský, Natálie Nová, Karel Pobřísko, Jan Pohribný, Petra Skoupilová + Andrea Lhotová, Zdeněk Sokol, Dušan Šimánek, Pavel Štecha, Alexander Trizuljak, Jiří Turek.

Začátek přehlídek v Míčovně Pražského hradu 24. a 25. 11. ve 20.00, 26. 11. v 19.00. Bř

## Obrazová abeceda

Dismanův rozhlasový dětský soubor uvedl v pondělí 16. října svým zpěvem prezentaci neobvyklé knížky *Obrazová abeceda - poznáváme písmena na dílech z Národní galerie*, která vychází pod patronací generálního ředitele NG prof. Milana Knížáka. Vydala ji Národní galerie za přispění Transgasu.

Je to první kniha svého druhu, která je určena těm nejmenším návštěvníkům galerie - dětem předškolního a raně školního věku. Nabízí možnost poznávat písmena prostřednictvím výtvarných děl. Kniha tvoří třicet čtyři dvojstran barevných reprodukcí, kde celek sochy či malby doplňuje na protější straně reprodukováný detail, charakterizující určité slovo, a jeho začáteční písmeno - jako ve slabikáři. Titulní stranu vyplňuje skládanka výřezu deskové malby z cyklu Mistra Vyšebrodského oltáře Narození Krista. Součástí knihy jsou další přílohy související s reprodukovanými uměleckými díly: pexeso, omalovánka obrysu postavy vodníka z obrazu Hanuše Schwaigera (1854-1912), prostorová skládáčka želvy - detailu z díla malíře z okruhu Mistra z Frankfurtu (1416-1533) Sv. Kryštof, skládáčka pohyblivé figurky určené pro zavěšení do prostoru - z obrazu Jana Miense Molenaera (kolem 1610-1668) „Jak staří zpívají, tak také mladí cvrlikají“ a prostorová konstrukce obrazu „Sv. Lukáš kreslí Pannu Marii“ od Jana Gossaerta zv. Mabuse (kolem 1478-1533/1536).

Kniha vychází při příležitosti připravovaného otevření stálé expozice „Středověké umění v Čechách a střední Evropa“ v klášteře sv. Anny v Českém. Připravilo ji Lektorské oddělení NG. čr

## Nové centrum v Mnichově

Dne 4. října bylo otevřeno nové České centrum v Mnichově. Důvodů k tomu bylo hned několik. Bavorsko je v rámci Německa největším obchodním partnerem ČR, existují zde nesčetné kontakty mezi oběma kulturami. Zároveň se jedná o zemi, odkud nejčastěji zaznívají obavy z ohrožení pracovního trhu po vstupu ČR do EU. Bavorský stát rovněž vystupuje jako patron sudetských Němců. I přesto, že České centrum pracovalo přes rok bez vlastních prostor, pokrývalo všechny tři základní oblasti Českých center, což je prezentace české kultury, ekonomiky a cestovního ruchu. Navázalo v Mnichově úzkou spolupráci s řadou významných institucí, jako jsou např. Volkshochschule, Adalbert Stifter Verein, Kulturní referát města Mnichova, židovské organizace, Československá společnost pro vědu a umění, Sokol, sudetoněmecké organizace. Dochází tedy ke slavnostnímu otevření již zavedené instituce s vlastním publikem. Zpráva o existenci a programu ČC proběhla v Bavorsku všemi typy médií. Mezi osmi zahraničními instituty v Mnichově je České centrum první ze zemí bývalého východního bloku. Sídlí na významném místě v Mnichově, disponuje sálem pro osmdesát lidí, umožňuje velkoplošné promítání i přípravu menší recepce. M.

## Společnost bří Čapků

Bývá už osudem bulletinů, že vycházejí se zpožděním. Tak třeba Zprávy Společnosti bratří Čapků se objevují v těchto dnech, datovány jsou letošním červnem a jako úvodník přináší zprávu předsedy Josefa Protivý - přednesenou v březnu. V žádném případě však to nejsou zprávy zastaralé. Nejde o poslední politické skandály, ale o výsledky čapkovského bádání, sbírání a upřesňování informací a zaznamenání zájmu, který Čapkové neustále na sebe v naší kultuře upoutávají, a to nejen mezi pražskými literáty. Pobočky společnosti jsou např. i v Úpici, Malých Svatoňovicích, Trutnově, ve Strži a Dobříši, nově i v Nymburce.

V bulletinu najdeme zprávu u udělení slovenské Ceny Karla Čapka v Trenčianskych Teplicích, lze si přečíst projev Ivo Velikého u pamětní desky MUDr. Ant. Čapka, laudacio Františka Černého na Radovana Lukavského, dovíme se o japonské Společnosti Karla Čapka, která uvedla v překladu Život a dílo skladatele Foltýna. Slávka Peroutková píše o přátelství Ferdinanda Peroutky a Karla Čapka, Gabriela Vránová se vyznává ze svých čapkovských setkání, ing. Emil Palivec odpovídá na otázky k tématu Karel Čapek a Osov. Zlatým hřebem je oznámení, že Národní galerie vydala obraz Josefa Čapka Touha za dva miliony Kč, přičemž vyvolávací cena byla 600 tisíc.

Společnost upozorňuje, že od 1. 10. se koná v Obecním domě výstava fotografií KČ, která trvá do 26. 11. Zaznamenává, že 25. vydání První party se uskutečnilo loni v nakladatelství Blok v Třebíči. Že nakladatelství Levné knihy Kma, které začalo loni vydávat klasiky (za jednotnou cenu 39 Kč!), má už na svém kontě Povídky z jedné kapsy, Povídky z druhé kapsy, Zahradníkův rok, Trapné povídky, Devatero pohádek a Bassovu Klapzubovu jedenáctku s ilustracemi Josefa Čapka.

## Napsali do TVARu

Za „sofítvarové“ hodnocení BIBLIOGRAFIE DÍLA VLADIMÍRA MACURY (Ústav pro českou literaturu AV ČR 2000) v Tvaru č. 15/2000 jsem Vladimíru Novotnému upřímně vděčný. Nestává se mi často, číst o své práci něco jiného než povšechně zvořilostní pochvaly.

K Novotného konkrétním výtiskům mám tato vřelá slova:

1) Tři „neobsazené“ záznamy (č. 591, 662 a 663) vznikly tak, že při závěrečné redakci jsem tři záznamy připojil k jiným, již existujícím záznamům. Číslo jsem nechěl automaticky vyškrtnout, aby nevznikl dojem, že byly záznamy omylem vnechány, a do přečíslování celé bibliografie se mi vzhledem k početným odkazům, rejstříkům a mé pohodlnosti nechťelo. Proto ta snadná, ale asi málo srozumitelná pomůcka „neobsazeno“.

2) Na deskách i na titulním listu Macurovy disertace z roku 1992 (záznam č. 547) se v názvu práce skutečně nachází slovo „obrozenství“, a ne „obrození“, jak čteme v hesle „Vladimír Macura“ v druhém dílu Slovníku českých spisovatelů od roku 1945 (Brána 1998, 792 s.).

3) Opomenutí tohoto dílu, do něhož Macura napsal pod šifrou vma- hesla Dobrava Moldanová, Marie Mravcová, Jiří Navrátil, Ludvík Němec, Stanislav Neumann, Vladimír Novotný, Mojmír Otruba, Milan Pávek, Josef Peterka, Petr Skarlant, Miroslav Stoniš a Jiří Žáček, je nemilou chybou. Uživatelům bibliografie se za ni omlouvám. Současně je žádám, aby si Macurovu bibliografii rozšířili o slovníková hesla Václav

Melezínek, František Rajman, František Alexandr Rokos a František Jaromír Rubeš v 3. dílu Lexikonu české literatury (sv. 1-2. M-Ř. Academia 2000. 1524 s.) a heslo Karel Alois Vinařický, rozpracované Macurou do chystaného závěrečného dílu lexikonu.

A aby byl výčet deziderátů ještě bohatší, upozorňuji na strojopis, jenž sice z tematického vymezení BIBLIOGRAFIE DÍLA VLADIMÍRA MACURY vybočuje, ale zájemce o Macurův život a dílo bude nepochybně zajímat: Sborník příspěvků k narozeninám Vladimíra Macury. Sv. 1. K čtyřicátinám. Sestavili obdivovatelky, protivníci a hrstka přátel. Přepsala Magdalene Svartová. Rejstřík sestavil Aleš Zach. Praha 1985. [150 listů.] K nahlédnutí v příruční části knihovny Ústavu pro českou literaturu.

FRANTIŠEK KNOPP

Mezi hosty, pozvané do Veletřného paláce na vernisáž výstavy našeho soudobého umění, se vmlsíl výrostek, který, vybaven několika lahvičkami se sprayem, probíhal výstavními sály a stříkal barvami na vystavené exponáty. Byl rozhořčen, když ho posleze několik zaměstnanců Národní galerie zadrželo, a dožadoval se vysvětlení, z čeho že ho vlastně obviňují. Rozhodně popíral, že by byl exponáty poškozoval, a žádal, aby mu ukázali, která díla svými barvami znečistil. Tím uvedl pracovníky Národní galerie do rozpaků, protože jim skutečně bylo zatěžko rozlišit barevné fleky, které nastříkal mladík, od těch, jimiž své výtvory obdařili tvůrci. Rozlišit se je nepodařilo ani samotným autorům, kteří na vernisáži byli přítomni. Přivolaný ředitel Národní galerie prof. Knížák, nadšený mladíkovou akcí, mu uznale poklepal na rameno a na místě jej povolal do řad kurátorů Národní galerie.

FRANTIŠEK DITTRICH, Praha

V čísle 15 Tvaru jsem si přečetl zajímavou stať, nazvanou „MOŘE SLOVANUM“. V dovětku se autorka zmiňuje, že k spolupracovníkům časopisu „MOŘE SLOVANUM“ patří i Josef Müldner (1880-1954). Mám na něho úsměvnou vzpomínku:

Když jsem byl v tercií II. státního reálného gymnázia v Praze XII, které sídlilo na náměstí Jiřího z Lobkovic, byl naším profesorem dějepisu a zeměpisu právě JOSEF MÜLDNER. Představil se nám jako bývalý námořník z křižníku Sv. Jiří a jeho vojenská držení těla tomu nasvědčovalo, stejně jako nasazený cvik. Byl profesorem přisným, ale jeho hodiny byly zajímavé. V dějepise bylo jeho oblíbeným tématem husitské hnutí. Když zkoušel, jeho oblíbená otázka zněla: Význam hnutí husitského.

Jako naivní tercián jsem mu jednou dokonce oponoval. Přečetl jsem si v Palackého dějinách, že svatý Václav zemřel v roce 935, ale tehdy se učilo podle Pekaře, že to bylo v roce 929. Ale poté jsem proto neměl. Pan profesor zřejmě ocenil, že čtu i něco jiného než verneovky a detektivky.

Svěráčný byl i svým vystupováním. Když jsme například v zeměpisu probírali Ameriku, jména amerických měst vyslovoval správně anglicky. Nám však trpěl výslovnost všelijakou. Když hovořil o středisku Mormonů, řekl doslova: „My, geografové, říkáme SÓLT LEJK SITY, ale vy, kluci pitomí, můžete říkat SALT LAKE CITY.“

Pro jeho poutavé výklady však nám utkvěl v paměti.

Ještě bych chtěl upozornit, že se podepisoval MULDNER.

S pozdravem

VLADISLAV VLASATÝ

## Oznámili TVARu

• Podzimní dny umění věnované záchraně kostela sv. Václava v Ostravě, o němž jsme již psali, probíhají už od 3. října. 19. 10. (17.00) vystavuje Marek Pražák „Ostravská jatka“ - Galerie výtvarného umění. V 19.30 v Janáčkově konzervatoři vystoupí soubor bicích Dama Dama. 20. 10. v Komorní scéně Aréna zhlédnete v 18.30 divadelní představení Lipus, Pivovar: Dobře naložené václavky (namátková mykologie svatováclavské legendy). 21. 10. v Galerii Langův dům ve Frýdku - Místku v 18.00 Literární večer ostravských autorů a v 19.00 divadelní představení S. Grochowiaka Kluci (Divadlo Jiřího Myrona). Informace na adrese: Městské informační centrum Ostrava, Nádražní 686, tel. (069) 612 39 13.



• Městská galerie X-Centrum Plzeň zve na výstavu fotografií Vladimíra Bierguse v galerii Maecenas, nám. Republiky 40 - do 27. 10.

• Památník národního písemnictví a Nakladatelství Nové město přivítaly knižku básní a nové CD Markéty Procházkové *Poděj mi ruku*.

• Rakouská literární kavárna (ve Viole) uspořádala čtení jednoho z nejvýznamnějších současných spisovatelů Josefa Winklera. Činohra ND, katedra anglistiky FF UK a Divadelní ústav uspořádaly setkání s britským dramatikem Tomem Murphym.



• Muzeum Těšínska vystavuje Svět železničních modelů - do 10. 12. Zároveň nabízí výstavu Dětský svět (na obr.).

• Skleněná louka v rámci festivalu NEXT WAVE uvedla v Divadle Na zábradlí Jiřího Kuběnu, který přednášel na večeru moravské poezie Nahlas. V jejím dvou denním Festivalu poezie v Brně vystoupili např. Jos. Mlejnek, I. M. Jirous, Petr Hruška, Petr Hrbáč, J. H. Krchovský, Věra Rost, Martin Reiner, Pavel Zajíček aj.

• Kruh přátel knižní kultury Plzeň zve na křest publikace Jany Horákové *Kalendář plzeňský 2001 - 25. 10. v 19.00*.

• Divadelní ústav přivítal 1. část výboru z her klasika švédské moderní literatury Augusta Strindberga - *Hry I*.

• Česká centra v říjnu uvedla: Berlín Ludvíka Vaculíka, Český snář. Londýn Vladislava Vančuru jako spisovatele a filmáře. Paříž Petra Šabacha, Sofie Erazima Koháka, Stockholm exilové básníky, Varšava Ludvíka Vaculíka a Jakuba Pačtočku s Literárními novinami.



Ladislav Čepelák, „Motýlí křídla“, akvaticita. Umělec letos v říjnu zemřel.

## Čas na smutek

Slova Otokara Březiny o národě jako o společenství „živých, mrtvých a nezrozených“ platí i pro literaturu a její tvůrce. Nedávna Wernischova sympatická snaha vzkřísit v našem literárním povědomí alespoň pár desítek opomenutých jmen těch, kdo se nedostali do čtenánek, antologií a slovníků, mě přiměla k tomu, abych zde přispěl k této plejadě alespoň jedním jménem.

Mým opožděným slovníkovým heslem je novinář, spisovatel a básník Zdeněk Koňák. Rodák z Křemešnicku (1. 8. 1919) vystudoval po maturitě na pelhřimovském gymnáziu Filozofickou fakultu Karlovy univerzity v Praze a po nuceném přerušení studii za války dosáhl v roce 1948 hodnosti doktora filozofie. Byl žákem profesorů Černého, Pražáka a Patočky. Pracoval jako redaktor v legionářském listě Národní osvobození až do jeho zastavení v padesátých letech. Po rané knižce „Milé z daleka“ a románu o své studentské generaci „Nebyl čas na smutek“ nemohl ani v padesátých ani v sedmdesátých letech publikovat. Teprve po smrti vyšla jeho básnická sbírka „Noci a dny“. Listopad 1989 Zdeňka Koňáka plně rehabilitoval a dal mu znovu možnost pracovat v obnoveném Národním osvobození a věnovat se masarykovským studiím v Masarykově demokratickém hnutí, k jehož spoluzakladatelům patří. Zemřel loni ve věku nedožitých osmdesátí let. Nevím, jestli se najde v záplavě dnešních „atraktivních“ nabídek nakladatel, který by vydal jeho právě dnes tolik potřebný rukopis „TGM: Boje o Rukopisy“ nebo jeho lyrickou „Fontána slz“. Nestane-li se tak - což je spíš pravděpodobné, nezbyvá než je oba připsat k dlouhému seznamu dobrých rukopisů, kterým nedala dnešní doba se narodit. ZDENĚK JANÍK

Česká literatura na Internetu

nabízíme

WWW.CESKALITERATURA.CZ

Elektronické publikování nových knih a časopisů pro nakladatele. Vyhodnotíme vaše práce pro spolupráci. Děkujeme za vaše články a příspěvky.



## Pět odpovědí ----- Jiřího Šetlíka „Nejhlouběji ze surrealistů vyjádřila pocit úzkosti“

### 1. Jaký smysl má vystavovat dnes Toyen?

Včera jako dnes má smysl zpřístupňovat závažné umělecké jevy, jaké představuje dílo Toyen. Z osobního hlediska hodnotím především uměleckohistorický význam nedávno skončené výstavy. Nemluvě o předválečném a těsně poválečném zastoupení Toyen na zdejších i zahraničních výstavách, připomínaly autorku u nás jen statečné výstavní pokusy v šedesátých letech (zvláště zásluhou Františka Šmejkal a Věry Linhartové, pochopitelně i většinu času ilegálně působící československé skupiny surrealistů). Po roce 1948 a znovu po roce 1970 byla její osobnost včetně díla v naší zemi vládnoucí ideologií tabuizována. Důvodem byla prvořadě přináležitost Toyen k surrealismu (který byl pro vyznavače socialistického umění dokladem úpadkovosti moderního umění a pro strážce stalinsky politiky odsouzen pro údajné sepětí s trockismem), navíc jí bylo kladeno za vinu, že emigrovala do kapitalistické ciziny. První obsáhlá retrospektiva díla umělkyně, uspořádaná letos Galeríí hlavního města Prahy v domě U Kamenného zvonu, splatila tak další z dluhů, které má naše dějepisectví umění vůči nedávné minulosti. Byla výsledkem dlouholeté a pečlivé badatelské práce Lenky Bydžovské a Karla Srpa, jimž se podařilo shromáždit ze zdejších i zahraničních sbírek vskutku reprezentativní expozici. Nejen to. K výstavě byla vydána základní publikace o díle umělkyně a jejím životním osudu z pera Karla Srpa, bohatě vybavená reprodukcemi. Výstava i monografie poukázaly logicky na širší kontext kulturních souvislostí jak ve vztahu k českému umění daného období od 20. let, k poetice Devětsílu, programu artificialismu a konečně ztotožnění Štyrského a Toyen i jejich básnických druhů se surrealismem. Oživily představy o mostě mezi Prahou a Prahou v konotaci s vývojem umění ve světě z hlediska postavení a významu mezinárodního surrealismu. (Doplnily mimo jiné znalosti o vztahu Teiga i Nezvala, Bretona a Pereta k Toyen, stejně jako úlohu Štyrského a Jindřicha Heislera pro její život a tvorbu, přiblížily u nás málo známé prostředí poválečné skupiny pařížských surrealistů.) Výstava a její ohlas doložily, že zdaleka nemě-

la jen smysl ryze odborný. Po letech úhuru připomenula postavení českého umění, tak často podceňovaného v zahraničí, na evropském (ba světovém) kulturním obzoru. Lze se domnívat, že přispěla k posílení evropského vědomí ve zdejší společnosti, také proto, že obraznost v díle Toyen je nesena duchem svobodomyšlnosti, jež je pravým opakem u nás zabydleného maloměstského šosáctví.

### 2. Jak si vysvětlujete mimořádný zájem o tuto výstavu, která přichází s artistním pojetím umění?

Z předchozího úhlu pohledu si vysvětluji mimořádný zájem o výstavu Toyen. K návštěvníkům patřili hojně příslušníci starší generace. Dost možná, že jim mimo jiné revokovala atmosféra vystavených děl nostalgické vzpomínky na první republiku a její svobodu. Patřily k ní jiné než dnešní polemické způsoby, jimiž se umělci staví ke společenskému pořádku a „nedotknutelným“ hodnotám, tehdy vyhrocené proti proudu oficiální politiky a kultury levicovým přesvědčením surrealistů. Připomínaly je též vystavené knihy a edice, na nichž se Toyen podílela (včetně i tenkrát esnadno prosazované otevřenosti v poloze erotické, která nedílně patří k jejímu projevu). Nepřestává přitahovat tajuplnost malířčina jména a záhadnost osobnosti ženy, která své osobní hájmenství, zvláště pak z obrazů patrnou citovost, zastírala mužským vystupováním, jež málo její současníky a vzrušuje dodnes. Nevylučuji, že také toto tázání zaujalo mladé lidi, kteří ve výstavních sálech převládali. Převážně se však neptali, kdo byla Toyen, ale chtěli poznat profil jejího umění. Jednak proto, že po letech mlčení jim byl opět přístupný surrealismus (jak ostatně doložila vysoká návštěvnost jemu věnované nedávné expozice). Jednak proto, že hledají protiváhu k soudobé tvorbě v pramenech ustálených hodnot avantgardního umění (třebaže to dnešní na ně navazuje). V tomto smyslu nejde o zmiňované artistní pojetí, zato o kultivovaný malířský projev převážně v rámci klasických výrazových prostředků. Myslím, že v případě Toyen oslovily potěšitelný počet mladých návštěvníků vrstvy významů, které jsou v jejích obrazech, grafikách i kolážích zaklety

a které vyvolávají dialog v rovině představ, tedy jakousi spoluúčast k jejich pochopení (či dešifrování).

### 3. Myslíte, že oživení surrealismu může nějak ovlivnit vývoj současného výtvarného umění? Jaké jsou vztahy mezi surrealismem předválečným, a tím, který se dnes znovu oživuje?

Surrealismus je spíše životní postoj než umělecký směr. K jeho předválečnému rozkvětu (až do let padesátých) přispělo dílo celé řady osobností, které ze surrealistického stanoviska obohatily výtvarné umění, poezii i prózu, divadlo i film, neméně jejich teoretický výklad. Zdá se však, že méně než pronásledování surrealismu v totalitních systémech působila na rozchody umělců se surrealistickými skupinami vyžadovaná kázeň (až po hermetiku, hájenou Bretonem), jíž se vymyká chování umělců, jimž surrealismus právě otevřel svobodné uplatnění představ, vyvolaných dotyky podvědomí. Surrealismus jako názor, promítaný do tvůrčí metody, žije i dnes a pochopitelně může ovlivňovat současné umění, jehož mnohost tendencí a směrů si vynucuje složitost přítomnosti. Neodvážuji se klasifikovat dnešní protagonisty surrealismu u nás a ve světě. Jak je však patrné z příkladu Jana Švankmajera, záleží na hodnotě projevu, nakolik surrealistický přístup doloží své oprávnění.

### 4. Co říkáte znehodnotivému názoru Milana Knížáka na Toyen?

O negativním názoru na tvorbu Toyen, který formuloval prof. Milan Knížák, jsem pouze slyšel, aniž bych jeho řádky četl. Jako umělec má na to plné právo. Kdyby podobné stanovisko vyslovil teoretik či historik umění, musel by je zevrubně zdůvodnit. Tak třeba Jindřich Chaloupecký, který obhajoval dílo opomíjeného Františka Janouška, netajil své výhrady k malbě Štyrského, zato dovedl ocenit Toyen, která podle něj nejhlouběji ze surrealistů vyjádřila pocit úzkosti.

### 5. Vidíte nějakou souvislost mezi tím, co dělala Toyen, a současným výtvarnictvím, které pracuje s počítačem?

Myslím, že by bylo bláhové hledat souvislosti mezi dílem Toyen a současnými výtvarnými projevy, pokud využívají počítače jako tvůrčího prostředku. I když je společný výsledný cíl, tedy výtvarné dílo a v obou případech zázemí celých dějin umění, srov-

návání brání odlišnost východisek tvůrčího činu a také rozdílnost času.

Toyen patří své době, kterou reflektovala ve svém jedinečném díle. I když se okolnosti života v poválečném období notně změnila, uzavírala se Toyen do své vnitřní samoty. Proskakování objevů vědy a techniky do běžného života, které sama vědomě mýjela, nemohlo ovšem zůstat bez odezvy v umění, a to jak ve vnímání a interpretaci obrazu měnícího se světa, tak v poloze metod výrazu. To je ovšem jiná kapitola vývoje umění na přelomu 20. a 21. století.

(Otázky mj)

## Zemřela Maxi Marysko (1945-2000)

*Ve Slovníku českých spisovatelů po roce 1945 jsem si u jejího jména musela doplnit den, kdy zemřela. Bylo to 15. září 2000, pátek a listí zláto v podzimním slunci. Ačkoliv Maxi věřila v telepatii, stejně jako v reinkarnaci, nedala mi vůbec na dálku najevo, že odchází. Vždycky jsem si představovala, protože ona o tom tak mluvila, že se převtělí v muže, který bude mít ty nejlepší vlastnosti: především statečnost být se za čest, svou vlastní, svých přátel, své milanky. Ne ovšem slovy, ale na koni nebo v šermířském souboji. Byla d'Artagnanem, a když mně její kolegyně začátkem září v Klementinu řekla, že je nemocná, myslela jsem, že spadla z koně a narazila si koleno, jak se jí to stalo letos na jaře. Je ovšem pravda, že Dumasovi mušketyři žili v 17. století, kdežto ona psala o století osmnáctém. Ať už je to jak chce, v obou těch stoletích se ctíla pravda, čest a spravedlnost, tedy ctnosti, které jsou dnes málem zapomenuty. Tohle byl však jen kus její osobnosti. Tu nejnvtřnější část neustále znepokojovala existenciální otázka: kdo jsem a kdo budu? Své znepokojení nad svou identitou neprojevovala jen zásadně mužským střihem vlasů a oblečením, ale především zvláštním humorem, kdy tvořila nová legrační slova, a ironií i sebeironií, která jako předcházela všechny zlé věci, které na ni číhaly. Uměla vyprávět, ale pod dramatickým dějem se chvěla duše zmítaná pochybnostmi. A měla smůlu - ačkoliv psala od dětství, a její otec Karel Marysko prý obcházal nakladatelství s jejími rukopisy, vydal jí Ivo Železný dvě knihy teprve začátkem 90. let, Česko rúžových kurýřů a Milý Danieli... a Československý spisovatel novelu Císařský lov.*

MILENA NYKLOVÁ

## SLOVENSKÉ DROBNICE ( 7 5 )

Slovenský inštitút v Prahe predstavil výstavu obrazov Gabriele Matznerovej „Slovensko očami videnčanky“. Nebolo by na tom nič zvláštneho, však výstav sa tam konajú pravidelne, keby nešlo o rakúsku veľvyslankyňu v Bratislave. Rodáčka z Korutanska, štúdiom právnička pôsobila v diplomatických službách už vo viacerých krajinách, ale Slovensko ju zaujalo, čo bolo vidieť nielen z jej obrazov, ale aj z vtipného, v slovenčine predneseného príhovoru. Gabriela Matznerová hovorila o spolupráci a integrácii snáhach všetkých troch stredo-európskych krajín - Slovenska, Rakúska a Českej republiky. Na Ballplatze môžu byť pyšní na svoju pracovničku. Gvaše a akvarely, prevažne krajinky zobrazujúce hrady, zámky a sakrálné stavby, sú skutočne zo všetkých kútov Slovenska. Pani Matznerová navštívila také miesta na Slovensku, kde nielen iní jej kolegovia nechodia, ale určite ani mnohí moji rodáci neboli. Z jej obrázkov, v ktorých vystihla slovenskú krajinu, je vidieť, že sa svojmu koničku venuje s láskou. Okrem známych miest ako Banská Štiavnica, Kremnica, Spišská Nová Ves sa objavujú aj celkom malé dediny ako Vlkoľnica, Medzevlebo Hrtonský Beňadik. Spomenul som si na dávnu správu z polovice šesťdesiatich rokov v týždenníku Kultúrny život, že Dean Rusk otváral vo Washington výstavu záujmovej činnosti amerických diplomatov. Správa mala dovetok, keď by sme niečo podobného mohli vidieť aj u nás. Prvá ponovembrová garnitúra česko-slovenských diplomatov aspoň v titulároch predstavovala významné osobnosti vedeckého a kultúrneho života. Po desiatich rokoch sú v týchto funkciách už kariérni diplomati. Bolo by zaujímavé vedieť a možno aj vidieť,

čím trávia svoj voľný čas. V rámci vernisáže zaspievali árie z Mozartových oper trenčiansky rodák Roman Janák a Věra Nováková, sólisti Národného divadla v Prahe. K dvojspevom z Figarovej svadby, Dona Giovanniho a Čarovnej flauty, aby bolo i trochu z Viedne, Věra Nováková šarmantne zaspievala aj pieseň Můj milý markíz zo Straussovho Netopiera. Moderácia a úvod riaditeľky Slovenského inštitútu tentokrát prekročili mieru dobrého vkusu, ako by sa nevedela vyrovnat s tým, že vernisáž navštívilo viacero diplomatov. Pre budúcnosť by bolo rozumnejšie, keby si úvodný text vopred pripravila a azda ho aj prečítala.

Zaujímavý večer sľuboval koncert v Španielskej synagóge, ktorý bol zameraný na zahraničných návštevníkov Prahy, lebo letáčky a tabuľa boli v angličtine. Program sa volal „Klenoty židovských majstrov v starej Prahe“. Spievali Barbara Slezáková a Jaroslav Dvorský. Zvlášť záujem o dvojicu Mira Dvorského, ktorý je v Prahe častým hosťom nielen v Národnom divadle, ale aj v Smetanovej sále Obecného domu a ktorého už viac ako desať rokov sledujem, ma viedol k návšteve tohoto koncertu. Na koncerte Barbara Slezáková bola pre mňa príjemným prevkapaním nielen hlasom a zjavom, ale aj voľbou repertoáru. Spievala piesne Mendelssohna Bartholdyho, Mahlera, áriu Dalily od Saints Saensa, a dve piesne z West Side Story. Jaroslav Dvorský spieval árie Verdiho, Lamentáciu Federica z Cileovej Arlézanky a dve piesne z West Side Story. Dramaturgiu večera hlavne zachránila flautistka Dana Šafránková, ktorá hrala sonátu od zriedkavo v koncertných sáloch hraného terezínskeho skladateľa Ervína Schulhoffa, ďalšie skladby boli od u nás

málo známych židovských skladateľov M. Kopytmanna a P. Ben-Haima. Nebol to zlý nápad v krásne zrenovovanej Španielskej synagóge pripraviť tento program. Len Jaroslav Dvorský potom mal spievať niečo iného a nech mi odpustí, počul som ho spievať prvýkrát, už jeho meno zaväzuje a vedie k porovnávaniu s bratmi. Hlasove bol najlepší v Bernsteinovi, do muzikálu sa hodí aj svojim zjavom. Pri výbere notoricky známych árii svoj hlas veľmi tlačil a bolo vidieť jeho ohraničenie. Pre turistov, ktorí návštevu takéhoto koncertu berú ako hrozienko v koláči svojej dovolenky, to azda stačí, ale pre náročnejšieho poslucháča to nespĺňa očakávanie.

K desiatemu výročiu úmrtia a k nedožitým sedemdesiatim Milanu Šimečkovi pripravila bratislavská Nadácia Milana Šimečku občiansku konferenciu. Bola to už v poradí tretia od roku 1991, keď nadáciu jeho priatelia k ucteniu jeho pamiatky založili. Cieľom nadácie je „zhromažďovanie, podpora a organizovanie ľudí, ktorým je duchovný odkaz Milana Šimečku blízky a ktorí si myslia, že tento odkaz je pre náš dnešok i pre našu budúcnosť cenný, a preto stojí za to na ňom pracovať“. Jednotlivé referáty vyjdú v zborníku, preto upozorňujem len na vlnajšie dvojčíslo štvrtročníku Kritika a kontext, ktorý dostali účastníci konferencie. Tento časopis už päť rokov vydáva v Bratislave bilingvne anglicko-slovensky Samuel Abrahám. V spolupráci s pražským mesačníkom Nová přítomnosť pripravili profil Milana Šimečku, v ktorom boli štúdie a spomienky od Viléma Prečana, Mira Kusého, Agneši Kalinovej, Petra Zajaca, Jána Čarnogurského, Václava Havla, Gordona Skillinga, Ivana Klímu a ďalších. Na konfe-

rencii v rámci spomienok priateľov hovorila Agneša Kalinová o statočnom Šimečkovom postoji, keď oslovil vtedajších predstaviteľov moci Ondreja Klokoča, Petra Colotku a Jozefa Lenárta listom, v ktorom intervenoval za prepustenie svojho uväzneného priateľa Laca Kalinu. Je pozoruhodné a vo verejnosti málo známe, že Ondrej Klokoč, vtedy vo funkcii predsedu Slovenskej národnej rady, prijal Šimečku a povedal mu, že „oni hore“, tým myslel svojich dvoch kolegov a generálneho tajomníka KSČ Gustáva Husáka, „vlastne nemajú zvláštny záujem na tom, aby na odvolacom pojednaní Laca Kalinu znovu odsúdili“. Skutočnosť bola iná. Štátna bezpečnosť, ktorá bola štátom v štáte, v tomto prípade docielila svoje aj naprieč názoru „tam hore“. Žid Ladislav Kalina bol odsúdený na dva roky bezpodmienečne. Podľa niektorých indícií, aj keď Milan Šimečka väčšinu svojho života prežil na Slovensku, v jeho uväznení hral určitú rolu aj jeho český pôvod, aby štátna bezpečnosť na Slovensku mohla dokázať svoju tézu, že Charta 77 a všetko, čo súviselo s disidentom, nie je záležitosť Slovákov, ale na Slovensko importované z Čiech a z cudziny. V rámci konferencie bola prezentácia knihy Veľký brat a Veľká sestra, ktorú uviedol historik a Šimečkov priateľ Jozef Jablonický. Toto dielo pôvodne vyšlo v roku 1980 v dvadsiatich exemplároch v samizdatovom vydaní v edícii Petlice, ktorú redigoval Ludvík Vaculík. V roku 1984 pod názvom Európska skúsenosť s reálnym socializmom ju vydal dr. Martin Kvetko vo vydavateľstve Naše snahy v Kanade. Až teraz došlo k prvému slovenskému vydaniu knihy, ktorá sa vrátila k pôvodnému samizdatovému názvu.

VOJTECH ČELKO



# o b j e v i t n o v o u z e m i

Milan Jankovič

(Pokračování ze strany 1)

*hýbá a dýchá, a to je dopoledne“* (Juliš 1992b, 76). Pátáme-li po ztracené souvislosti, musíme se vrátit o několik promluvo- vých úseků nazpět. Potom se také ukáže, že tyto úseky jsou k sobě přistavovány ještě jiným, totiž permutačním, zvolené prvky představujícím a variujícím, po vlastních liniích je rozvíjejícím pohybem, který zvrstňuje základní rytmizující členění a na určitých místech se dostává do kolizí s běžnou významovou výstavbou textu, rozrušuje ji. Citace většího úseku textu nám o tom podá jasnější představu: „*je den, proud života prochází myslí jako energie, ptáci zpívají, jako energie, která strhuje vše s sebou, je slyšet hlasy, které se blíží, nic jí nedolá, jsou to hlasy činného života, žene se myslí jako řeka, hlasy činného života dorážejí, unášejí stromy, střechy, židly, kurníky, hlasy činného života nenechávají v klidu, unášejí zvířata a květiny a lidi, myšlenky se dávají usilovně na pochod, unášejí kameny, hlínu, kosti, ruce se dávají na pochod, vyplavuje hroby“* (tamtéž).

Víme už tedy, kdo či co „vyplavuje hroby“: energie. Nevíme však, do jakých dalších souvislostí nás zanesou její proud. Permutační pohyb je nasycován dalšími prvky, teď už nejen slovy nebo souslovími, ale celými motivy. Pomyslné dějiště „zrození básně“ se ještě několikrát promění. Text se ve variačních obměnách vrací k motivům, které za sebou zanechal v nedokončeném, vždy znovu rozvrhovaném stavu, také však pokračuje, nabývá na dynamičnosti, zvyšuje tempo motivických proměn. Skládá nakonec už jen z jejich útržků (neboť nezáleží na nich, ale na síle, která je hněte) přímým pojmenováním neobsažitelných mnohohlas: „*první znamená dne, a to ústí bude pokryto hejny bílých labutí jako ústí řeky Peene, kotouč slunce, a pak pozdě odpoledne, nebo k večeru a možná, že až v noci ty sám se staneš hejnem růžových labutí, kotouč slunce vystupuje pomalu na obzor, hejnym, které proniká svým kovovým hlasem ticho vod a ticho tmy, kotouč slunce rychle vychází, rozděljuje svým hlasem slunce a dešť, hvězdy a noc, vody a ryby, ticho a krev, slunce rychle vyskakuje na obzor, a zase je skládá v obraz střechy, stromu, kurníku a zvířete, je den, nebo v obraz květiny a člověka, kamene a hlíny a kosti a hrobu, ptáci zpívají“* (tamtéž, 78).

Zdánlivě podobně, a přece jinak, pouze volným přistavováním asociativně se vnořujících představ, a ne už permutačním rozkládáním, přestavováním a novým skladem prvků, tedy bezprostředněji vytvářel proud svého textu (třeba v *Příliš hlučné samotě*) Bohumil Hrabal. Tu souvislost si připomínáme jen proto, abychom o něco určitěji (a samozřejmě s respektem pro oba tvůrčí experimenty) specifikovali Julišův „proud“. Co oba sblíží, je zdůrazněná rytmická souvislost tematicky nesouvislého (u Hrabala více spjatá s představovanou epickou fikcí, u Juliše s expresivitou oslovujícího lyrického hlasu).

Rytmizující členění na sebe v závěrečných prozaických textech *Nové země* upozorňuje nejviditelněji zvoleným způsobem interpunkce. Všemocným interpunkčním znaménkem nepřetržitě navazování je čárka (nejen ve *Zrození básně*, ale též v textu *Lásky*). Jindy (v textu *Neslychané smíchy*) převezme její členicí a propojující, v daném případě spíše souřadící a kumulující funkci stereotypně opakovaná spojka „a“: „*a hvězdy noci září a noc je hluboká a všechny mé smysly jsou probuzeny a tajemství ukázalo cípek svého pláště a boltec ticha a koutek oka slepoty a hmatové tělíska vidění a pach nekonečna a hvězdy září noci a nikdo není přítomen mimo mě“* (Juliš 1992b, 86). Jak mnohoznačné a významově znepokojivé může být nenadále takové těsné připojení dalšího promluvového úseku spojkou „a“ v rytmicky stejnoměrně pokračujícím, ale permutačními návraty

převracením a jejich mnohohlasem zvrstveným proudem promluvy, ukazují třeba tato pasáže (z téhož textu): „*a vlny bijí zdvojnásobenou a ztisícenásobenou silou do měsíčních skal a co to vůbec je, ale je to tu odevždy a do písků vybělených těly obyvatel ráje tam kdesi na konci světa, který se vynořuje z temna ryb, a když se tomu odevzdám, budu větví nesmírného stromu prorůstající vesmír a dokonalou nezištnost neovladatelných říší a ta je na omak temným větrem a hvězdy noci září a vítr přináší vůni ptactva a listů a noc je hluboká a vůně dravého hmyzu a včel a všechny mé smysly jsou probuzeny...“* (Juliš 1992b, 86).

Dojem sjednocujícího „proudu“ však i v té mnohosti trvá. Dokonce i tam, kde se setkáváme až s nadměrnou variabilitou interpunkčních znamének, rozlišujících intonační průběhy daných promluvo- vých úseků, prosazuje se jeho takřka rovnoměrné členění na paralelizující se intonační úseky. Překrývá účinek dokonce i tak výrazných ukončujících interpunkčních znamének, jako je tečka. I věty nebo jejich vydělující se úseky představují v tom proudě součásti vyššího rytmického celku. Není ostatně náhodou, že i po tečce nebo vykřičníku či otazníku následuje důsledně věta započatá malým písmenem. Tak například v textu *Uprostřed*: „*tento svět, tento svět, tento svět! jak volá se, ó duše čistá? na jaký hlas mi odpoví? cožpak noc je nocí světa? cožpak den není dnem světa? a jak obrazy dorážejí! jak plynou! jak se přibližují a zase vzdalují! příběh nekončí. tento svět. jsi uprostřed, když stiskne tě konec. tento svět. tento svět!“* (Juliš 1992b, 79).

Mohli jsme si mimo jiné povšimnout, jak se na rytmizujícím účinku podílí i daném případě i to, co by jej mělo rozrušovat: proměnlivost intonačního vyznění přiřazovaných úseků (vyznačená vykřičníky nebo otazníky na jejich koncích). I tyto intonační průběhy se občas zřetelně paralelizují, upozorňují na své obdoby a na své střídání. Příkladem takového členění - s nápadným využitím tečky a vykřičníku - je i text *Noci!*, jehož úvodní věty jsme už citovali. Následující pasáž je v tomto směru ještě výmluvnější. Ukazuje, jak mohou k osamostatňujícímu se rytmickému účinku textu přispět i nápadně využitá interpunkční znaménka: „*noci mého vzdání se i vzpoury! ticha noci: jaká to studna punkevnických pramenů! Noci povstání tak tichého jako hlas krve ztenčené. Všechno trápení se a přece smysluplné. Noci srdce bijícího do zvonu úzkosti! není vrcholem vlny to, co zůstane, noci, sladkosti nevyrovnatelná! bude časem omílaná až i omléta noc, i noc hojivá, mléčná dráha prostupuje mým žilobitím. i jitřní noc, po všech pavlačích slídící. Hvězdná obloha se zvolna otáčí noci“* (Juliš 1992b, 83).

Unášející a zároveň dostředivě působící, návratně se v prostoru celého textu obnovující, logicky těžko uchopitelná moc takového členění promluvy je evidentní, třebaže vzdoruje úhrnnému pojmenování. Zdá se, že právě o ni se ze všeho nejvíce opírá vícekrát konstatovaný dojem „magičnosti“ těchto textů, charakterizovaný určitěji jako „soustředění i zase explozivní, dychtivé uchvacování všeho a všech básnickým vědomím a slovem“ (Milota 1994, 121).

Členění textu, které na sebe upozorňuje, nepůsobí jistě samo o sobě, ve své abstraktnosti, ale v sepětí s představami a významy, které člení, jejichž dosah ovlivňuje, pozvedá od konkrétního zážitku k horizontu všeobsahujícího, z pohybu těchto významů a představ však nevyčlenitelného smyslu. Takový pohyb nese extatickou vizi v prozaickém textu *Lásky*: „*vytrženi ze světa letíme vstříc nočním sluncím a usedavě se obracíme k dalekým galaxiím, teď na dosah, teď na dosah (...) lkáme radostnou plností prostoupeni tajemstvím, které nechceme, nechceme luštit“* (Juliš 1992b, 89). Jindy (v textu *Potřeba tance*) působí rytmizujícím frázováním podtržený patos téhož hlasu - jakoby už v předzvěsti žalující *Zóny* - varovně a obrací naši pozornost od kosmických výšin k zemi: „*a z hor zůstávají pahýly, z krajín torza a civíme daleko přes půlnoc a kouře neslyšitelně deptají krajinu i člověka tam, kde se člověk stal ohroženým*

*každou vteřinou zastavení se a civíme až do rána sedíce v právanu otevřených dveří a oken a naše byty, naše automobily, naše televizory a necháváme se ovívat vzácnou melancholií vína a naše... a naše... a naše...“* (Juliš 1992b, 81).

Je na čase pokusit se o jisté shrnutí jevů, které nás v *Nové zemi* tak mimořádně zaujaly. Permutační pohyb (rozrůstajícího se opakování a variability) narouboval Juliš přesvědčivě nejen na veršové struktury, ale i na intonační rytmičnost promluvo- vých úseků prozaického textu. Dosáhl tak podivuhodného výsledku. Jestliže lze postihnout rozdíl mezi poezií a prózou dvojicí opozit: kontinuum × zážeh (Juliš 1996a [1991], 272), potom je třeba říci, že v básnických prózách *Nové země* se autorovi zdařilo spojit obojí vjedno: v kontinuum zážehů. Byl to tvůrčí objev, který už nesměl být ve své době ani zaznamenán. Autor se k němu později ještě jednou vrátil a dovedl jej k průzračnému, mluvně přirozenému tvaru v básnické próze *Afrikááááá* (Juliš 1995). Jinak se však stopy přímé návaznosti na experimentální postupy poezie šedesátých let z Julišovy tvorby vytrácejí, vyskytují se už jen výjimečně (např. v bibliofilsky vydaném *Multitextu A*, 1992a). Ohlas opožděného vydání *Nové země* (1992) nicméně životnost této poezie potvrdil (Bílek 1992, Matys 1992, Milota 1994, Rulř 1992 aj.). Ne právě snadnou otázkou zůstává, zda a jak se promítly tvůrčí podněty experimentálního období, jazyková „*hra s významem*“ (Juliš 1996a, 283) do autorovy další, na první pohled opačnou tendencí než „*akcentováním formální stránky*“ (Juliš, tamtéž) nesené tvorby.

Svůj odvrát od systémově řízeného textu vyložil autor o něco určitěji v jiném rozhovoru na toto téma: „*Ano, je tu rozdíl mezi tzv. experimentální a řekněme tradiční poetikou. Ale já jsem tradiční nebo intuitivní nebo spontánní, nebo jak to říci, poezii psal od začátku, a psal jsem ji i v době, kdy jsem psal experimentálně. Necítil jsem v tom rozpor, byla to záležitost akcentu. Koncem šedesátých let jsem s experimentální poezií - a bylo to i experimentování s významem - přestal. Příčina? Neblahé události doby a jejich následky, ale i vyčerpání těch prostředků experimentování, které mě zajímaly“* (Juliš 1996b, 8).

V autorově vysvětlení zůstává leccos nedořečeno. „*Neblahé události doby*“ zasáhly Julišovu poezii hloub než jenom vnějším zákazem publikování. Nalehly na ni zvýšeným nárokem na platnost básnickovy krásné hry. Julišova poetika prošla ještě jednou proměnou. Vzrostl v ní opět podíl přímé výpovědi, posunula se však - bez ztráty věcnosti - k naléhavosti věšteckých výzev a vizí. Posunula se k nim všim, nejen výběrem a kompozicí motivů, myšlenek a slov, ale i eruptivním zformováním veršové řeči. To však je již další kapitola Julišovy tvorby: od *Zóny* k výsledné *Hře o smysl*. (Úryvek ze stati *Julišovy „hry o smysl“*)

#### Citace a odkazy

Juliš, Emil: *Afrikááááá, Fabio*, Louny 1995; týž: *Multitext A*, P. R. Vejražka, Louny 1992a; týž: *Nová země, Československý spisovatel*, Praha 1992b

---

Bílek, Petr A.: *Básník opravdovosti*, Tvar 1992, 29; Fink, Eugen: *Hra jako symbol světa, Český spisovatel*, Praha 1993; Heidegger, Martin: *Polní cesta, Orientace* 1968, 4; Juliš, Emil: K poezii, in *Nevyhnutelnosti, Torst*, Praha 1996a; týž: *Z krajiny her ke hře o smysl, in Nevynutelnosti, Torst*, Praha 1996a (rozhovor); týž: *Život je jen to, co je, Tvar* 1996b, 10; Matys, Rudolf: *Nová země Emila Juliše, Nové knihy* 1992, 22; Milota, Karel: *Nová země variací*, doslov in E. Juliš: *Svět proměn, Mladá fronta*, Praha 1994; týž: první část společného příspěvku autorů Milota, Karel - *Hodrová, Daniela*: *Od Nové země k Zóně: Česká literatura 2000, 1*; Rulř, Jiří: *Ztracené ráje, kdeže byly?*, *Lidové noviny* 1992, 148 (příloha *Národní* 9, 26)

(Úryvek ze stati pro kolektivně připravovanou *Poetiku literárního díla 20. století*, která vzniká s podporou Grantové agentury České republiky.)

# ZÍSKALI ŽEBŘÍK SANATO ČESKÉ

Antoninu

a Lud'ku

Vážení přátelé,

dovolte mi, abych se ve svém příspěvku zamyslel nad stavem současné české poezie, jak ji vidím já, prostý člověk, člen Okrašlovacího spolku v Praze 9-Klánovcích, a zároveň abych - v případě že ji shledám lehkou - skromně nastínil možnosti nápravy a regenerace.

Ještě než přeju k tématu samotnému, dovolte mi připomenout jedno podobství, které jsem nedávno objevil ve starším čísle časopisu *Chvilka pro tebe* a jež se obrazně vztahuje k situaci tuzemského básnictví. Šlo vlastně o komentovanou kresbu jistého francouzského malíře. Představte si tedy: noc, pouze měsícem nasvícený dům, okno v patře domu dokořán otevřené, k němu, k oknu, přistaven žebřík, dole roští ještě se chvějící útekem či únosem. Na prahu domu - v levém rohu kresby - si záhy všimneme dvojice manželů (a zároveň rodičů) v pyžamech, kteří hledí směrem k oknu s přistavným žebříkem. Po chvíli pronese muž v pyžamu významnou větu: „*Ztratili jsme DCE-RU, ale získali jsme ŽEBŘÍK*.“ A ono to, vážení přátelé, s českou poezií vypadá podobně. Získala toho sice v posledním desetiletí poměrně hodně (od Bítova až po Moravské Budějovice), ale ztratila - zdá se - čtenáře a jiskru.

Ovšem zde ono literární a výtvarné podobství ještě nekončí. Ti manželé v pyžamech z kresby francouzského karikaturisty se poté vrátí do společné ložnice a ještě chvíli si při svitu lampičky čtou (možná právě ve VAŠICH básnických sbírkách, přátelé). Nakreslená paní se však po chvíli už cítí unavena, a ptá se proto manžela: „*Můžu zhasnout?*“ A manžel jí - opět velice nelitostně, leč prorocky - odpovídá: „*TY zhasnout můžeš, ale LAMPU nech rozsvícenou*.“ A takové je to, vážení přátelé, u nás s literární kritikou a jejím macešským vztahem k poezii a básníkům. Hýčkáje si několik svých oblíbených, ze zkumavky vypíplaných embryí, přehlíží často literární kritika pravou poezii, jež se má k té nepravé jako Hospodin k panu Tau. Ono ne nadarmo se mezi lidmi říká: „*Víš, proč psi zahrabávají své exkrementy?*“ No aby je nenašla česká literární kritika, ta se taky stará o každé - s prominutím - lejno, místo aby se hnala jen po vrcholech jako zadní kolo po předním.

Vážení přátelé,

tolik tedy na úvod a promiňte mi drobné rozčilení, jímž jsem se nechal unést. Myslím, že nebude od věci, když na chvíli použiji myšleni exaktní ve snaze zmapovat a od základu ukotvit předmět naší úvahy.

Co je to tedy literatura a jaké místo v jejím rámci zaujímá poezie? Na první otázku nám nejlépe odpoví fyzikální zákon komplementarity. Ještě jednou tedy názorný příklad: pokud si zvolíme určitý bod v prostoru a pozorujeme, v jakém vztahu je k němu, dejme tomu, letící šíp, záhy zjistíme, že jakékoli pohybující se těleso prochází určitým bodem v dvojím smyslu - zároveň



## JSME

ANEŽ

RIUM

POEZIE

Artaudovi

Sobotovi

v něm spočívá a zároveň jej opouští. Pochopitelně z hlediska přítomnosti, z hlediska oka-mžiku. A teď: dosadíme-li za onen bod v prostoru lidské vědomí a za letící šíp proud času, dojdeme k velmi těsné souvislosti. Čas protékající každým z nás neodvolatelně mizí v hlubinách minulosti, ale zároveň - díky paměti - v nás spočívá. A právě touha zastavit alespoň na moment onen nekonečný vodopád času, onen - skácelovský řečeno - fofr, tkví v kořenech fenoménu jménem krásná literatura.

Snad mi dáte za pravdu, že podstatou literatury je příběh, chápeme-li jej neortodoxně. Pokud mluvíme o próze či dramatu, máme na mysli příběh lidí, či řekněme živých bytostí. V případě poezie nastávají jisté komplikace, osobně se však domnívám, že jde jen o otázku optiky. I poezie se opírá o příběh, o příběh mezi slovy. Vezmeme-li vážně básníka Reného Daumala, který napsal, že lidská řeč je DÍRA V TICHU, otevírá se před námi příběh jako napětí, které slovo vyvolává ve vztahu k druhému slovu, jako naplněné či zklamané očekávání. „Mravenec / vleče motýlí křídlo. / Ale! / Vždyť je to plachetnice.“ - Toto čtyřverší japonského básníka Kacua Kitasona nám kromě výše řečeného dokládá i další významný rys literární tvorby, který bychom mohli pracovně nazvat jako: destrukce všedního vnímání světa.

A zde už se blížíme k centru naší úvahy. Všednost vyvrácená z kořenů rodí zázraky - ale i nové banality. Jedinečnost poezie tkví v tom, že básníci pronášejí poněkud jiné věty, než jaké jsme zvyklí každodenně kolem sebe slyšet. Nebezpečí neporozumění je zde tedy skryto, stejně jako smrt se skrývá v růži nebo vrah v poli.

Oč srozumitelněji znějí věty typu: „Vyndeš si ten límeček!“ nebo „Sedíš mi na křupkách!“, které jsem zaslechl v autobuse cestou na toto bitovské setkání, oproti výpovědím jako: „Nikde tího řas a víček váho přesná“ nebo „Eta, Eta, žlutí ptáci“. My zde v auditoriu víme, že nejde o samoúčelnost, že se v lidském životě objevují určité situace a pocity X, při jejichž dekodování věty typu: „Sedíš mi na křupkách!“ selhávají. A tudíž poezie se nutně musí pokoušet vyjádřit to, co se nachází v jazyce „za křupkami“.

Jenže právě zde se mezi básníkem a čtenářem začínají rozevírat nůžky nepochopení. Nehledě k tomu, že básník často na pocity X kašle a prostě si jen touží před čtenáři „vypíndit hoňoura“, jak žertovně říká profesor Ermundy, odborník přes kunsthistorii.

Drazí přátelé, věřte, že jsem českou poezii prozkoumal velmi důkladně a neomezil se jen na letmé průhledy a impresie, ale často jsem zabředl i do hloubky. A - neříká se mi to lehce - přistihl jsem naši poezii v dosti otřesném stavu. Víte, zde si kdekdo myslí, že když napíše místo rampouch střechýl, místo budíček vzkříšení, když zřymuje srnu a obrnu, že už je básník. Jenže - jak se říká



Jan Nejedlý

- ruka neudělá kluka, takže v konečném výsledku se současná básnická produkce jeví jako malátná a mdlá, nemající drajfa a šťávu, prostě nemající - halasovsky řečeno - ten vodprd. Ono je to logické: když nejsou slyšet bubny, patrně nikdo neububnuje<sup>1</sup>.

Velmi dobře je tento úpadkový trend patrný při styku nejen českého básnictví, ale umělé literatury jako takové s tvorbou lidovou. Zaměříme se v několika kvazikozmínovských zmenšeninách kupříkladu na věčný svár patetického s lakonickým v textové struktuře. Nuže: jestliže na POPIS MÍSTA DĚJE potřebovali francouzští romanopisci desítky stran, lidovému songu o Babinském stačí na totéž sedm slov: „Na kopečku / v Africe / stojí stará věznice.“ Excelentní zkratka. Na UVEDENÍ DO DĚJE vyplývali ruští realističtí prozaikové první díly svých románů, našemu Chuligánovi vystačí na CELOU zápletku jedna sloka: „Seděla u vody / jedla jahody / já jí nakop do zadnice / spadla do vody.“ A na co básník Jindřich Hořejší vyplácí celou báseň (jmenovala se Úraz na silnici), tak to zvládl folklorní živel dvěma verši: „Na přechodu pro chodce / Tatra drtí důchodce...“

Ostatně celá galantní a kurtoazní poezie se vejde do lidového nářevu: „Červen, srpen, září / všechno se to páří.“ A naopak kolik moudrostí, poezie a transcendence je koncentrováno v prologu zlidovělé písně: „Chaloupka nízká, / hrom do ní tříská, / v ní zbožný lid / pokoj a klid.“

Upřímně řečeno, ona ani světová UMĚLÁ poezie na tom není nejlépe. Kabinetní ukázka: báseň Jeana Arthura Rimbauda *Spáček v úvalu*. Leckdo ji bude znát. A teď si ji porovnejme se známou lidovou básní *Tam ve stínu cypřiše*. Výchozí scenerie je stejná: na zemi leží voják a autoři nechávají čtenáře v domnění, že spí. Ovšem hned po této ouvertuře se nám obě pojetí větví - zatímco umělý básník graduje své strofy sentimentální pointou (voják nespí, ale je mrtvý, prostřelený), tak lidový anonymus řízně pročísne hladinu textu: „*Tam ve stínu cypřiše / leží voják na břišě*“ (to je zhruba stejně jako u Rimbauda - a teď: „*Ono by to nebylo nic zlého / jen kdyby to břicho bylo jeho!*“ Prostě: virtuózní parádička. A to ještě necháváme stranou brilantní plebejské opusy: „*Pětadvacet na prdel, aby voják nesmrděl*“, „*Tydle prsa vojenský, to je něco pro ženský*“ apod.

Pro nedostatek času pomijíme též fakt, jak mistrovsky pracuje lidový umělec s hmotou slova, s tvarem textu a koneckonců třeba i se světelnými efekty, k čemuž bychom mohli hledat paralely zvláště ve výtvorném umění - napadá mě třeba Nepračka v knize *Kocour Vavřínek - detektiv sportovec*. Pokud to ovšem nebyl Kerles? Teď nevíme.

Jedno je však jisté, pod tíhou těchto argumentů pomaloučku polehoučku splaskává celý ten švindl jménem umělá poezie. Ale vraťme se, vážení kolegové, konkrétně do prostoru české poezie těchto dní. Zastavme se - jen tak z plezíru - před skutečností

z nejbanálnějších, tj. před názvy básní a básnických sbírek. Posuďte sami: *Kuním štětcem, Rána střeleb, Jám, Nesmích, Ohrožen skřivanem, Podoben větru*. To je jedním slovem: strašné. Nechápu, proč básníci nemohou pojmenovat svou knihu obyčejně, vždyť i tak je většinou uvnitř plno výstřelků. Já osobně - mohu-li se básníkům míchat do řemesla - kdybych vydával sbírku veršů, tak ji nazvu nějak lidsky, normálně: třeba *Pantofle*, nebo *Nehet* nebo *Kinedryl* - abych vzbudil ve čtenářích důvěru. A pokud už mermomocí usiluji o výstřednosti, tak třeba: *Nehet v kinedrylu* nebo *Kinedryl v pantoflích* - to už je jedno.

Zkusme si schválně udělat malý test, který jsem vyvinul již před časem a jenž spočívá v přenesení infantilní dětské hry Na filmy právě na tituly poetických svazků. Princip je snadný: vypíšete si názvy básnických sbírek (včetně svých) a potom musíte říci: Mám za svým spodním prádlem... - načež následuje titul oné sbírky. Pakliže projde tímto negližé-křtem, těmito ordáliemi, je to název dobrý. Pakliže ne... Nebudu vás napínat, neprošel žádný.

Zde jen namátkou:

Mám za trenkama... *Vzpomínky na prázdniny*  
Mám za trenkama... *Tatínkovy ruce*  
Mám za trenkama... *Tanec bludných kořenů*  
Mám za trenkama... *Kašel mé milenký*  
Mám za trenkama... *Autobiografii vlka*  
Mám za trenkama... *Malé radosti*  
Mám za trenkama... *Sebedudy*

A pohlaví opačné:

Mám za spoďárama... *Úplně úzké úly*  
Mám za spoďárama... *Svatební dar*  
Mám za spoďárama... *Prsty bílého hvězdáře*  
Mám za spoďárama... *Předkus*  
Mám za spoďárama... *Volské oko*  
Mám za spoďárama... *Obrovský zasněžený hřbitov*

- a tak dále.

Vážení přátelé, toto je přehledka marností, ubohosti, malosti, unylosti et cetera.

Věřím, že mi dáte - po tom, co jsem vám zde předvedl - za pravdu, že za nynějšího katastrofálního stavu tuzemské poezie si básníci mohou znovuvydobýt úctu čtenářů jen dvěma způsoby. Buďto si řekneme: Kdo nebude respektovat současnou českou poezii, dostane přes držku. Anebo druhá varianta - za niž bych se přimlouval i já - zní: regenerace.

Vážení přátelé, drazí abonenti, můj ty Tondo kolenatej,

dovoďte mi, abych z tohoto místa přednesl několik návrhů na revitalizaci poezie, aby se probudila z letargie, chytila takzvaně druhý dech a něčím pěkným nás zase ochytila. Na prvním místě - jak již z výše řečeného vyplývá - je třeba obrátit se k Původní Lidové Tradici čili ke starému dobrému PéeLTěčku a plnými doušky se napít z jeho zřídla.

Coby inspirativní ochutnávku uvedu několik rčení a pořekadel z pokladnice lidové kultury, od nichž bychom se mohli na poli poezie odpihnout. Cituji:

*Tady je to, varieto*  
Dále: *Tváře jako slabikáře*  
Nebo: *Hasič leží, plat mu běží*  
*Já mám doma pejska, prdel se mu blejská*  
*Krásné město Rokycany, tam jsou holky připochcaný*

Popřípadě tento gradační bonbonek:  
*Furt ji chválil, furt ji chválil - až jí ho tam vpálil*

Coby Modrého Mauritia jsem si nechal na konec dvě mistrná haiku z oblasti Nových Butovic:

Haiku č. 1: *Amerika Afrika / Franta pochcal Pepika*

Haiku č. 2: *Ratatatata / prdel chlupatá*

Někdo si možná bude myslet, že toto jsou Výplody Úplného Blběčka (tzv. VěÚ-

Běčko), ale není tomu tak. Zkusme nyní schválně analyzovat jednu lidovou veršovou jednotku - tak jak ji čtenář či posluchač skutečně vnímá, tj. postupně, a nahlédnout tak pod pokličku folklorního tvůrce.

Tedy první slovo oné nám zatím neznámé básně zní: VYLETĚLY

(verbum zvukomalebné, sugerující vertikální pohyb vzhůru, naznačující dokonce jakousi kolektivní transcendenci, ale zároveň nás první slovo nechává v napětí - nevíme přesně co, kam a proč vyletělo)

Další slovo našeho korpusu: DVEŘE

(tak vidíte, my bychom vzhůru k nebesům a jsme zde smeti spatí - jak psal Jan Neruda v posledním tažení. I když na druhou stranu: ony létající dveře slibují také pěkný surrealismus).

Třetí slovní množina: Z PANTŮ - VYLETĚLY DVEŘE Z PANTŮ

(opět jsme tedy vedle jak ta jedle: ani spiritualismus, ani surrealismus, nýbrž pozoruhodný napanelismus - celé předchozí trojverší tu totiž jen napínavě připravovalo scénu pro následující sloveso:

- VEŠLA

(Ano, přátelé, vešla. A kdo vešel? Snad nějaká tajemná ženská bytost? Opět nikoli. Pátým článkem tohoto Rolls-Royce mezi básněmi se stalo slůvko: PARTA

(Parta s Pé na začátku.)

Čili: VYLETĚLY DVEŘE Z PANTŮ, VEŠLA PARTA - to je, přátelé, troufám si tvrdit - Dante kondenzovaný v pěti slovech, toť miniaturizovaná *Bhagavadgíta*, to je úchvatné pseudo-slavinovské torzo, k němuž snad už ani netřeba dodávat finální rým, nicméně učiníme celistvosti zadost. Nuže:

VYLETĚLY DVEŘE Z PANTŮ, VEŠLA PARTA BUZERANTŮ.

Vážení přátelé, cítíte tu sílu? Jste si vědomi, že hmatáte na obnažený, pulzující kořen zubu poezie?

Budme však spravedliví: nejen lidové průpovědky mohou posloužit rekvalifikačnímu kurzu české poezie. Máme tu dále i nápisy na zdech, na toaletách, na maturitních šerpách, máme zde jídelní lístky, knihy hřebových tůr, knihy opiátů, librum kletvarum a další klenoty.

A někdy ani není třeba lézt po hřebelech, stačí zajít si na matejskou pouť a zaposlouchat se do poezie vyvolavačů haligali atrakcí: „*Už to jede, už se to roztáčí: Jedeme do Berouna, pro velkého melouna. Jedeme do Hamburku, pro velkou okurku!*“ A tak dále. A tak dále.

Tolik tedy k možnostem regenerace poezie lidovou tvořivostí. Další návrhy na ozdravení naší básnické fronty mi nepřipadají zas až tak produktivní. Zde mám na mysli například tzv. metodu zpozeného Švandrlíka, jejímž účelem je básníky vlastně fyzicky vystrašit, a tím je - takovou strašidelnou postupkou od ty-ty-ty přes ra-ta-ta až po mulisy-mulisy - donutit ke změně poetiky a metaforiky. Za příliš vhodné nepovažuji ani operace, kdy se někteří chirurgové pokoušejí předělat třeba Trojaka na Hrbáče, Hrbáče na Motýla, Hrušku na Slívu, popř. Řezníčka na Zahradníčka.

Vážení přátelé,

každá žízeň má své řešení - ovšem játra dorůstají jen Prométheovi, jak víme z antické mytologie, která nám zároveň moudře říká na adresu krásného písemnictví, že z týchž písmen se skládá jak tragédie, tak i komedie, jak dílo s velkým Dé, tak i škvár s malým eš<sup>2</sup>. A proto bych si na závěr dovolil poprosit bitovskou madonu: „*Paní, dej nám slabý zrak, / pro všechen bezvýznamný brak / a oči jako střely, / by pravou pravdu zřely.*“<sup>3</sup>

A vás, vážení přátelé, žádám, abyste si vzali - než se rozejdete do svých ubikací - moje slova alespoň trochu k srdci. Děkuji.

**Poznámky:**

<sup>1</sup> Korejské přísloví

<sup>2</sup> Parafraze anonymního výroku z výboru antického mudrosloví *Na veselé struně* (Praha 2000)

<sup>3</sup> Parafraze modlitby S. Kierkegaarda, uvozující jeho spis *Nemoc k smrti* (Praha 1993)





# Vylitá

Poezie byla definována mnohokrát, vždy jenom nedostatečně. Ale **Bruce Chatwin** ve své knize *Cesty písní* připomíná názory různých antropologů a etnologů, že zpěv a koneckonců i básně ve starých dobách předcházely vybudování a usazení běžného jazyka. Básníci a vůbec všichni, kdo někdy psali poezii, vědí nebo alespoň tuší, že mumlání a neartikulované mapování zážitků, vzpomínek či zkušeností vytlačí básně na povrch z bahna psychiky. Kromě sebevrahů, opilců a zaříkávačů jsou tedy básníci nesporně i jakýmsi lingvistickými kartografy.

V mé dnešní přednášce se chci věnovat některým aspektům tvorby málo známého italského básníka **Massima Chiariho**, který se narodil roku 1919 v Turíně a zemřel o dvaasedmdesát let později v Benátkách. Jeho osud je úzce spjat s jeho básněmi. Známé básníky, jejichž život se v konfrontaci s tím, co napsali, jeví nevýrazně a šedě a u Chiariho to vlastně taky tak můžeme říct. Anebo nemůžeme? Pracoval jako úředník, ale neustále se ztrácel. Jak poznamenává jeho životopisec **Heinrich Hofbauer**, básník několikrát unikl jen o vlásek bláznivci, ale protože existuje důvodné podezření, že žádný Chiariho biograf neexistoval a že svůj životopis za německy znějícím pseudonymem sepsal poeta sám, musíme brát tento pramen spíše jako deník, byť v mnoha ohledech fiktivní. Kdyby měl Chiari pořádnou mapu, pomocí které se možno orientovat v životě na způsob „Chatwinových“ Australců, kdyby správně a poučeně zpíval, nebloudil by. Jedna z věcí, které o poezii víme, je totiž to, že oslavuje milostné vztahy a podobné city, že umělecky ztvárňuje nostalgii a sentiment, že se vyrovnává s konečností lidské existence. Jenže původní funkcí protopoetik mohlo být i mapování prostoru, samozřejmě nejen mentálního, ale daleko dříve fyzického, geografického, abychom tak řekli. Jak napsal současný kanadský etnolog **Graham Unlock**: *All mosquitoes were singing the same song*. (Všichni moskyti zpívali stejnou píseň.)

Chiari jakožto obyvatel sekularizovaného velkoměstského prostoru se úmyslně ztrácel v již tak dost chaotických a násilně přestavovaných bydlištích či veřejných prostorech, úmyslně se ztrácel hledáním svých básní. Jako by tušil, že na rozdíl od domorodců zakořeněných v dávné minulosti nepřilíš narušené australské divočiny nemůže na Apeninském poloostrově smysluplněji obcovat se srovnatelným odkazem vlastních předků, s oním druhem mapování, jaký v celé historicky známější Evropě vymizel nejpozději počátkem středověku. Tady nejde o dilema kuběnovsky jediné správného vázaného veršování stavícího se proti verši volnému. V Chiariho básnických i lidských nesnázích lze rozpoznat hlubší dezorientaci Evropana pokročile evropského, někoho, kdo chce mapovat, ale nemá co, přičemž v případě Itala, tedy člověka žijícího na území ještě nedávno rozdrobeném v množství knížectví a státek, je to zvláště markantní. Protože básníci pracují se zvláštním druhem intuice, který jim není dobrý k ničemu jinému nežli právě k sepsování básní, nepřekvapí, že také u Chiariho najdeme řadu veršů jako by pozdvihujících sebereflexi v polo-prorocství, kteréžto pozdvížení je ovšem vždycky příčinou no-

vého uměleckého i lidského utrpení. Verš cituji v překladu Iliny Bartmaníkové: „*Aniž jsem tušil, musel jsem*.“

Výše jsem uvedl, že Chiari jako by tušil, ale sám píše, že *netušil*. Kandidátem aforismu je možnost, že netušil, co tuší, a přestože se zdá být tento bonmot směšný, je možná právě tak věrným, nehysterickým odrazem smutné skutečnosti. Chiariho poetika patří k těm výrazově nemetaforickým, střídým, úsečným, avšak pokud se nám jeví jako ztvárnění hloupého nebo dokonce stupidního osudu, čicháme tragédii, nozdrujeme nevyhnutelné propady, chřípíme boží chlipnost, která se ukájí v drčení kostí. Monstrózní mistraly zametající ztracenými existencemi od režiséra Passoliniho až po spisovatele Leviho vyvětrají sice puch záchodu, pokud otevřeme okénko, ale zaženou také pocit úlevy, který se dostavil na chvíli po vyprázdnění. („*Kadím jako papěš*“, sděluje známá postava z Branaldovy *Vizity* bacilonosič Prepsl. Zase odkaz na italské poměry a dokonce i v české próze z let šedesátých!)

Jistě, současní mapovači jsou v jiné situaci nežli černí písňoví kartografové z buše a od Ayer Rock, resp. Uluru. Již dávno tu nemáme dobu kamennou, neustále se staví nové banky, bordely a kancelářské budovy a úředník Chiari už před padesáti léty *musel, aniž tušil*, čímž se trápil i **Robert Musil** ještě o nějaké to desetiletí dřív. Sekularizace? Ano. Ale nevyhnutelnost v chápání středověkého člověka sklánějícího se před strašlivostí kralujícího Krista i kralujícího panovníka z masa a kostí a sleziny nahradila bezmocnost daňového poplatníka *poplatného* vizi Evropské unie a globalizace.

Chiari napsal jen čtyři básnické sbírky. Jejich názvy není nutné uvádět chronologicky, protože máloco v životě italského literáta bylo podle jeho názoru přirozené chronologické. Zatímco v přírodě všichni moskyti zpívají tutéž píseň, protože v množství je záruka jejich přežití, novodobější básník je samotář, který chce mapovat prostor, jemuž nerozumí, neboť ani sám sobě nerozumí, a porozumět v obou těchto případech mu ztěžuje překotnost společenských změn, postupující postindustriální éra. Může být posedlý mladickou sebejistotou, která mu našeptává, že mapování duševních krajín půjde ruku v ruce s jejich stvářením, může zjišťovat, že již zmapovaný úsek jeho cesty se náhle proměnil, může - v pokročilejším stupni ztráty sebe sama - nalézt v bloudění zálibu. To se přihodilo samozřejmě nejen Chiariho, ale mnoha a mnoha dalším básníkům i spisovatelům.

Massimo Chiari přestal zpívat, protože shledal samotné bloudění zajímavějším nežli jeho předvídaní. Opět cituji v překladu Iliny Bartmaníkové: „*Za prázdným oknem prach v prázdném pokoji*.“ (Škoda, že Bartmaníková předloni zemřela, mohla nám o překládání Chiariho poezie mnoho zajímavého povědět.) Tento básník byl posedlý upřesňováním své polohy. Vypráví se, že chodil s mapou Turína a s buzolou v ruce, a kdyby se dožil dnešního systému družicového mapování či okamžitého stanovování souřadnic, např. GPS, byl by zřejmě jeho nadšeným uživatelem. Poezie může být způsobem, jak se ztratit, nebo učinit přijatelnějším sobě, občas i druhým. To je metafora úniku do literatury, nic nového

tím neříkám, ale možná měl Chiari také problémy teritoriální, možná cítil, že si někdo už před ním vyhradil určité, zdánlivě veřejné prostory pro sebe, označil je symbolickou, vysoce agresivní močí. Proto také básník tíhl k veřejným záchodkům, protože je pokládal za - opět cituji v překladu nebohé a *někdejší* Iliny Bartmaníkové: „... *peřeje s páchnoucími přeludy*.“

Tento verš je ostatně jedním z mála v Chiariho poezii, který můžeme označit za vznosný. Záchodky si Chiari palčivě uvědomoval. Snad opravdu tušil (aniž musel!), že na veřejném pisoáru nebo, ó hrůzo, i v hospodě, lidští samci vlastně konají zvláštní druh sebehany, močí totiž, aniž tím vyznačují své teritorium, poslušně odevdávají svůj nezaměnitelný pach do obecního korýtka, na čemž nic nemění skutečnost, že lidský čich nemá tak významnou funkci jako u jiných savců. Ostatně nejde nám o tuto zdánlivě pokleslou a nevábnou problematiku. Jde nám přece o věc tak zásadní a vznešenou, jako je prostor, prostor životní i mentální. Chiari se k němu choval opačně, než by se choval **zasvěcený Austrálec**. Bloudil v něm a bez ohledu na písňové předky si utvářel písňové nové, příliš nové a nejnovější, což děláme dnes všichni a celá spotřební společnost především, teprve až potom básníci! Chiariho bloudění bylo obligátní. Odešel z úřadu a už se nevrátil. Začal psát nějakou báseň a šel hledat její pokračování do zastrčeného zákoutí odlehle čtvrti, protože v kanceláři je nalézt nemohl. Pochopitelně se ocitl časem bez zaměstnání, protože na takového úředníka nebyl žádný zaměstnavatel zvědavý. Protože otec, upjatý prokurista, v něm přece jen vypěstoval nějaký smysl pro povinnost, básník, jakmile se mu po nějaké době opět podařilo místo získat, vydržel v kanceláři, ale zato pak po skončení pracovní doby chodil po ulicích až do půlnoci. Časem jej tento způsob hledání básní a mapování všedního života vyčerpával a nakonec se jednoho březnového dne v roce 1967 zhroutil a musel být hospitalizován. Následoval invalidní důchod a až do konce života existenční starosti a relativní nouze.

Z období těsně před zhroutením pochází i geniální Chiariho verš: „*Den je vždycky celý*!“

Je to jeden ze vzácných případů, kdy najdeme v Chiariho básni vykřičník. Sám o sobě onen verš nemusí působit mimořádně, ale když si uvědomíme, v jakém kontextu se coby výpověď o autorovi nabízí, až nás zamrazí. Můžeme tedy být věcnější, než byli naši předchůdci: nikoliv nešťastná láska, nikoliv stesk nad pomíjením hezkých okamžiků, ale potíže s prostorem, s orientací, fušerské mapování bezprostřední minulosti čili zdánlivé přítomnosti vystupují jako podstatný faktor v Chiariho tvorbě.

Chatwin také ve své knize nabízí latinský citát coby motto osobního snažení a hledání: **Solvitur ambulando**. Volně přeloženo *Vyřeší se to chozením*. Básník - chodec? Samozřejmě. Běžný případ. Jdeme a myšlenky se také rozhýbají. Chosení je nejpřirozenější komplexní způsob pohybu. Chiari chvátající za dobášením dne nachází jeho úplnost až na konci, snad i v tělesném vyčerpání, je pro něho nesnesitelná představa, že by nepřechetl každodenní mapu celou. Den je vždycky celý!

Básníkům životopisec, ať už skutečný nebo fiktivní, nám také sděluje, že Chiari sbíral mapy a atlasy a že si v nich i v mužném věku rád četl. (Jedna Baudelairova báseň nádherně evokuje dítě snící nad mapou.) Když ale Chiari studoval na střední škole, měl čtverku z deskriptivní geometrie a spíše mu hrozilo propadnutí. Tedy na jedné straně touha po mapování prostorů, na straně druhé snížená schopnost prostorové představitosti.

Ale ať už je rozšiřování jedné aktivity na úkor druhých výrazem mimořádných schopností anebo naopak nedostatků, myslím, že tu máme co do činění s dilematem velmi současným. Může poezie aktivněji vstupovat do takového způsobu života, jakým je třeba cestování nebo sázení, sport anebo nějaký druh sběratelství? Určitě může! A je snad nezvyklé, že původně okrajovější rys nějaké činnosti získá na významu a postupně převládne, protože vnější okolnosti, životní podmínky či vnitřní pohnutky se změnily? Z jednoho oboru se tak vyvine obor nový, jak to známe z dějin věd.

V Chiariho případě se poezie jeví spíše jako vzpomínka na poezii. Jeho tvorba utekla ze psaní básní, protože shledal dostatek nenapodobitelné přitažlivosti v chození, přesněji řečeno v dohánění celistvosti dne. Je však potom ještě taková činnost básnickou tvorbou? A zvláště když básník - můžeme snad říci pro názornost „bývalý“ - nestavil od let, kdy se začal ztrácel, žádnou tradiční sbírku?

Obraťme se však ke zmíněné předvídací schopnosti. Zatímco v případě prózy, kde je nejnámějším příkladem Verne, autorské vize mohou vystihnout některé trendy a dokonce reálie budoucí společnosti, u moderních básníků vidíme spíše schopnost vyušit jisté peripetie vlastního osudu, a to bezpečně několik let dopředu. Zvláště u lyriků to neshledáváme překvapivým, neboť jejich výpověď je koncentrovaná nanejvýše osobně, ze všech literátů se zabývají nejvíce sami sebou, takže také nejvíce věří verbalizování vlastního života. A slova se hledají, jak známo, až se najdou. Zdaleka ne všichni, ale jistě mnozí literáti vnímají svět a realitu skrze text, básníci pak slovům přikládají mimořádný význam, protože úporně hledají slova nevhodnější a v co nejvyšších kombinacích, které uspokojí a uklidňují autorovy rozhárané city a alespoň částečně zmírňují smutky z nenaplněných tužeb. Prakticky to znamená, že takový lyrik může být obětí vlastních omylů, které navíc na rozdíl od jiných poštelců máme předloženy a předpovězeny v jeho tvorbě. Že se všechny ve skutečném životě nenaplní, to samozřejmě na věci nic nemění.

Jenže... ty omyly tam jsou, ale lze je v příslušných básních snadno objevit? A jsou to vždy jednoznačné omyly? Nejde spíš o pouhé možnosti, naznačené alternativy, střídavě nabývající kladnější či zápornější hodnoty podle momentálních okolností v autorově životě? To je jistě také individuální a odlišné od autora k autorovi. V Chiariho případě se můžeme domnívat, že psaní poezie bylo přechodnou etapou, omylem alternujícím za skutečné mapování. Ale vzhledem k tomu, že nějaké básnické sbírky oficiálně vydal, šlo mu rovněž o vysílání zpráv veřejnosti, respektive ono-



Petr Hrbáč

## konev

mu nepatrnému zlomku veřejnosti, který čte poezii. Pojďte se mnou mapovat svět, jak ho vidím já, jak jsem ho já objevil, vyžívá Massimo Chiari své čtenáře.

Jenže po padesátce už nic nenapsal, zbylých dvacet let života strávil v postupující dezorientaci, což je úděl většiny stárnoucích lidí, ačkoliv jenom nemnozí jsou postiženi vyloženou demencí. Dezorientace není ještě demence! Stárnoucí člověk přestává jistě rozumět některým aspektům nebo trendům, ale zvláště v případě introvertů může také rozumně rezignovat na hlubší pochopení celé řady věcí a záležitostí, neboť již ví, že nejsou pro jeho život podstatné.

Tak například Chiarimu-čtyřicátníkovi jistě v šedesátých letech došlo, že v mládí mu jeho přirozenost správně napovídala, jak nedůležité je zalíbit se ostatním, například nadřazeným. Jenže na rozdíl od let jinookých nyní ví, že nemá co ztratit, nedoufá, že revoltou si vyvzdoruje pozornou účast nebo že dokonce strhne lhostejné okolí na svou stranu! Připravuje se na své duševní zhroucení. Podvědomě touží po invalidním důchodu, ale ještě si to neuvědomuje tak jasně, aby plně pochopil i svůj nejproslulejší verš: „Den je vždycky celý!“

Ano, den invalidního důchodce v nepříkrášené podobě a v nezúčastněném čišení představuje bloumání, trčení, konfrontaci s ideálem společenské užitečnosti a jakousi prázdnotu kolabující na způsob bílé díry. Nicota přitahuje vše do svého středu, který není, neboť nicota je nicota a nemá než sebe samu a nemůže být tedy vybavena středem, přesto jakýmsi dopuštěním přitahuje,

a my pak říkáme pro lepší pochopení té věci, že do svého středu. Jakou má invalidní důchodce šanci, že vydrží tento nápor? Pokud je ducha mdlého nebo vyloženým primitivem, najde si ve vhodných případech záchranu v přejídání, a tím svůj život předčasně ukončí. Pokud je však probudilejší, mohou ho zachránit záliby, koníčky.

Má však básník mít koníčky? Co rozhodne, že koníček je méně důležitý nežli básnická tvorba? Význam této tvorby pro řešení některých subtilních problémů a pro uspokojení jistých dosti odvozených potřeb. Básník je totiž jedním z nejodvozenějších psychopatů a jeho potřeby jsou ve srovnání s potřebami jiných lidí málo pochopitelné, neboť jeho život ovlivňují kultivované, pokrocené i pokroucené, uvězněvané i uměle krmené emoce! Poškozuji jen básníka samotného, zatímco uměle vyráběné potřeby konzumní společnosti ničí biosféru. V době, kdy se stal Chiari invalidním důchodcem, mohl prodělat rozhodující přelom i co se týče básnické tvorby, rozhodl se totiž, že už v ní nebude pokračovat. Neměl pak možnost řešit dilema koníček - tvorba tváří v tvář prohlubující se bílé díře své invalidity. V rozhovoru s literárním kritikem Guidem Santinim v roce 1972 řekl: „Já už nepíšu.“ Na otázku proč odpověděl:

„Básnickou tvorbu jsem zaměnil za procházky. Nejsou to jen takové nějaké zdravotní procházky. Nejdou třeba se psem, protože ho nemám. Jdu sám se sebou, víte? Kdybych uměl psát takové básně, kterými bych vystihl zvláštní vztahy mezi domy, chodníky, ulicemi a dvorky či průjezdy, psal bych je. Ale zjistil jsem, že to nedokážu.“

„A proč tedy například nezkoušíte malovat?“

„Nemám pro to žádný talent, víte? A kromě toho jsem přesvědčen, že obraz nemůže vystihnout to, co cítím, když chodím. Zkousím vlastně kreslit a malovat mapy, vidíte, to není zase tak vzdálené malování obrazů.“

„Tak vidíte!“

„Ale musí to být mapy. Snažím se objevit za městem něco dalšího. Mám mapu města, třeba i velmi podrobnou, kterou jsem nakoupil po částech, protože jednotlivé díly jsou hodně drahé, ale tato tradiční mapa mě neuspokojuje, a tak si kreslím další. Je to však velmi obtížné, s výsledky nejsem spokojen.“

„Řekl jste, že chodíte sám se sebou. Dá se vaše mapování chápat i tak, že pořizujete dějiny každé procházky?“

„Ano, tím jste to vystihl! Jenže to je také důvod mé nespokojenosti. Pořídít slušnou mapu jednoho dne ještě během téhož večera je málokdy možné.“

„Proč během jednoho večera?“

„Protože další den jdu na novou procházku a zážitky z předešlého dne jsou překryty novými. Mapa by byla strašně nepřehledná. Musím pořídít čerstvou. Vzhledem k tomu, že jen málo map se povede, je to další důvod, proč neustále chodit na procházky.“

Pomineme-li skutečnost, že z citovaného rozhovoru je patrné, proč skončil Chiari v invalidním důchodu, můžeme si položit následující otázku: věděl básník o písničkách australských domorodců? Správná odpověď je nejspíše záporná. Kdyby však Chiari něco z této problematiky znal, možná by mu to pomohlo. Ale možná taky ne. Pokud by zkusil své vycházky zpívat podle pravidel přibližně stejných, jaká platí v písničkách Australců, čelil by dvěma novým obtížím: za prvé by musel konstatovat, že neuspokojivost tradičního básnictví nenahradí neumělostí mapovací písničky, navíc neschválené tradičním shromážděním stařešinů, a za druhé svému okolí by se jevil ještě bláznivěji a nepřijatelněji nežli dosud. Tragédie moderního a postmoderního básníka se tedy znovu ozřejmuje. Ve své samotě a bezradnosti není vykoupěn ani chozením, ani mapováním. Pokud přestal věřit vlastní tvorbě, jeho situace je nezáviděníhodná. Připomíná nějakou nádobu, nejspíše konev. Ta nemá také nic z toho, když je naplněna vzácným obsahem, protože musí jenom zprostředkovat jeho vylití.



## Bát se nahlas

Odjezd směr Bítov. Předchází opuštění pánů kravatáků ve vyvýšené kukani a pánů hopsálek u blízkého mostu. Od barikády hořících umělohmotných popelnic na pěšinu mezi Bítovem a Bítovem. A tam v sálech poloprázdných neviditelně bojovat proti přesile řízků a šunek v aspiku. Jakýsi dobře známý pan Kotrč z velkého domu se podívá nad tím, že také nejsem doktor. A do podzemí jít. A víno pít. Debatovat s rodinou Hruškovou o tom, jak se má jíst hruška. A potom přijde paní tohoto sklepa, nikoliv sklepnice!, v ruce číši plnou svého výtečného zboží a říká, mohu si k vám přisednout, vy tak moudře mluvíte. A tak všichni co samopaly a kulometry začínají vystřelovat ty nejmoudřejší věty a ta nejobornější slova, neboť paní sklepa nás erotizuje. A ráno v televizi poskakují volejbalistky v Sydney a kolem jde šimpanzek v nátláku a říká, musel jsem v noci asi chrápat, protože mě hrozně bolí jazyk. Vůbec ho nenapadne, divné je, že jsem již vzhůru a dívám se, jak v televizi poskakují volejbalistky v Sydney. A znovu jdu po mé přítelkyni pěšině a na hradě vidím nahého člověka, který je kupodivu na chvíli oblečen. Odpoledne výlet na zříceninu Cornštejn, kde se člověk může dozvědět, jak se řekne mužské přirození maďarsky. A znovu má přítelkyně. A znovu do podzemí jít. A víno pít. Debatovat s rodinou Hruškovou o tom, jaké to je být televizní hvězdou. A ráno v televizi boxerů bojují v Sydney. A znovu má přítelkyně. Dvouhodinová sauna postavená z verzálek a podtržených slov. Plačky nad Bítovem. Cestou do Prahy stavíme u benzinové pumpy. Kupujeme si čokoládové tyčinky (bůhvíproč?) a hodnotíme sortiment pornokazet těsně nad nimi (bůhví proč). Projíždíme kolem prázdné vyvýšené kukaně a projíždíme blízký most. Ya basta!

ONDŘEJ HORÁK

## Aloise Burdy

Lenka Procházková:  
Dopisy z Bamberku,  
Primus, Praha 2000;

Zuzana Brabcová:  
Rok perel,  
Garamond 2000

Tož nevím jak vy, ale tak se nám ta literatura zfeminizovala, že když já včil chcu číst nějakou dobrou knihu, tak ju zaručeně napsala baba. Jako třeba včera: máme doma tichou domácnost, ani ten pes se mnou nechce mluvit, tož jsem si chtěla alespoň číst. Otevřu knihu, co ležela vedle na nočním stolku postele, a ona Procházková, otevřu druhou, a ona ta Brabcová. No, s Procházkovou sem byl hotový hned, protože to je taková ta kniha, co se píše jako příloha k cestovnímu příkazu, že jako aby bylo vidět, že člověk ně-

kde byl. V případě Procházkovej jsem se tak dozvěděl, že rok byla na stipendiu v Bamberku, kde jako za německé prachy psala nějaký historický román a taky ty dopisy do rudého Práva, jak se tam v tom Bamberku má a co se jí tam stalo a co si myslí a jak se jí píše a tak. A píše to tak, aby to jako vypadalo, že to všechno píše svým dcerkám, což vypadá hned autentičtější než psát Pavelkovi do Práva, a což se pozná podle toho, že je, tedy jako ty dcéry, v začátku každé kapitoly oslovuje, ale jinak se to nepozná. No, číst se ta Procházková dá, ale psát o tom není co. Snad jen, že tam sú vynikající stránky, například 5, 12, 36, 54, 66!!!, 78-83, 123, 125, 127, 129 a 132. Slabší sú stránky 6, 13, 37, 54, 67!!!, 78-83, 124, 126, 128 a 130, druhý odstavec zdola. Naprosto nepovedené pak sú stránky 8, 19, 42, 88, 93-97, 111!!! a čtvrtý odstavec na straně, jejíž číslo jsem už zapomněl, ale já to najdu.

V tej Brabcovej jde taky o jeden rok, však je to už v titulu, ale ta Brabcová, to je jiná káva. Donesla mně ju dcéra: Toto si, tato, mosíš přečíst! A měla pravdu, to si mosíte přečíst. Nevím, jestli to ta děvčica, ta autorka všechno prožila, o čem jako v tom svém románě píše, ale kdyby aj, je to napsané tak dobře, jako by to ani neprožila, jako by si to úplně vymýšlala, tak je to napínavé a zajímavě poskládané, že aby toho čtenář co nejvíc napínavo, než na to přijde, jak to všechno je. Začíná to tím, jak je ta vyprávěčka nahá v posteli s nějakým chlapečkem, který jí to udělá tak, jak si to vždycky přála, přičemž se teprve později dozvíte, že to bylo poprvé a naposledy, kdy byla svojemu mu-

žovi s nějakým mužem nevěrná. Ale to už jste s ním v blázinu, kde marodí, protože se pokusila podřezat, a nemože jest a nechce žít, protože, jak se ukáže, je celá zničená láskou k nějakému chlapečkovi, kterého nazývá. A toho zombí, té lásky k tomu zombí se vyprávěčka potřebuje zbavit, protože nenávidí aj svoje tělo, v němž se ten zombí schovává, potřebuje ho v sobě zabít, že jako aby byla normální. Tyto pasáže z blázinca sú dost dobré, jen škoda, že včil neuplyne týden, aby nevyšla (alespoň v překladu) nějaká knížka o blázinu, skoro jako by nebylo o čem jiném psát. Takže jsem měl strach, že ta Brabcová v tom blázinu aj skončí a že to bude celé takové a postupně stále více nudné. Ale našťastí ju, tu vyprávěčku poněkud vyléčijú, nebo ju alespoň už nechťejú dál zbytečně léčit, a tak ju pustijú dom.

A v tom ta vyprávěčka udělá skok a začne vykládat, jak to vlastně bylo, a proč se do toho blázinca dostala. A ukáže se, že to původně byla docela spokojená čtyřicátnice, redaktorka, co měla dobrou rodinu, jen si nerozuměla s otcem a dcerou, která radši coby mladá utekla bydlet do toho skvota, do toho baráka, co se v něm nedá bydlet, a proto v něm nonkonformně bydlíjú ti nonkonformní mladí. Jenže pak ju v redakci poslali udělat rozhovor s nějakým lesbickým vudkyněm a ona tak náhle poznala, že aj ona je buzna, což před sebou dlouho tajila. A že ten zombí, ten chlap byl vlasně roba, neboť ona v tom od tej chvíle už natrvalo jede. Nabalí si ju nějaká mladá nafárněná lesba a už si spolu užívajú, což ta Brabcová vykládá sice decentně, ale otevřeně a v náznacích naplno,

takže je hned vidět, jaká je to vášeň, jaká je to láska, že takovou jsem snad ani já sám nezažil, zvláště, když se ukazuje, že ta vyprávěčka je aj na sadomaso praktiky, tedy taková, co se jí líbí, když s ním ta druhá zametá jak se psem. A naráz je z toho příběhu z blázinca ohromný román lidské vášně a sexu, co člověka, bez ohledu na pohlaví, ženu, ať on sám chce či nechce. A mosí a mosí, aj když se za to stydí, aj když to ve skrytu duše považuje za hřích, protože láska je láska. A mosí, aj když ju to ničí a zbavuje ju to lidské důstojnosti. A ta Brabcová to všechno živě popisuje tak, jak to zevnitř cítí ta její vyprávěčka, ale v takových krátkých střížích, aj tak, jak to zvenku vidijú její bližní, jako dcéra či manžel. A aj čtenář hned vidí, jak se ta hrdinka nezadržitelně řítí do nešťastí, protože ta zombí se na nju zákonitě vykašle, najde si mladší a odmítne ju, z čehož se ta vyprávěčka zhroutí a pokusí podřezat a skončí v tom blázinu, co byl na začátku. A súčasně se ukazuje, že když ju z toho blázinca pustijú, je sice trochu vyléčená, ale súčasně je aj úplně na dně, vášní zničená k mužovi se vrátit nemože, milenka ju nechce, takže ona padá na dno, k túláni a chlastu a příležitostným súložám s jinými lezbami, až se jej ujme její dcéra a vezmu ju sebou do toho skvota, což také není žádný hepyjend.

Tož dosud jsem toho z české literatury moc nepřečetl, ale toto je jeden z nejzajímavějších příběhů lidské vášně, co jsem přečetl. Jen to nevím, proč ta vyprávěčka furt tu svou milovanou a odpornou milenku nazývá stejně, jako se včil říká Karlu Gottovi.



Ladies and gentlemen,  
brothers and sisters,  
mister  
Vojtěch  
„Page“  
Kučera.



Vojtěch Kučera (nar. 1975 v Třinci) po gymnáziu vystudoval geografii na Masarykově univerzitě v Brně. Spolu s Bogdanem Trojakem založil poetický občasník *Weles*, jehož je v současnosti šéfredaktorem. V nakladatelství *Vetus Via* mu letos vyšla prvotina *Samomluvy*.

**Původně jste existovali (jako literární seskupení) v roce 1992 pod názvem PaRaNoJa v rámci Těšínského gymnázia. Kolik lidí figurovalo v tomhle spolku a co vlastně ta zkratka znamená?**

Je třeba si ujasnit, že v Těšíně (Českém) jsou gymnázia dvě, české a polské. PaRaNoJa byla původně záležitostí zcela polskou. Šlo o volné seskupení lidí, kteří na věci kolem potřebovali nějak reagovat. Psali verše, hráli divadlo, v kapelách anebo jen poslouchali a četli. Já jsem do rozjetého vlaku přistoupil po jednom večírku v podzemí vendryňské hospody Czytelnia a byl tak trochu bílou vránou, protože jako jediný jsem psal pouze česky. Abych to nepopletl, dovoluji si citovat Bogdana Trojaka, který se k existenci PaRaNoJe před lety vyjádřil takto: „PaRaNoJa byla v dobách své největší quasislávy ryze polská záležitost a slovo PaRaNoJa (Parafia Raczej Normalnych Ja) vlastně nelze do češtiny výstižně přeložit. Jestliže je PaRaNoJa parafia - farní obvod - pak je zřejmé, že zde musí být farníci, víra, kostel, farář a vše ostatní. S těmi farníky byla PaRaNoJa vždy na štíru. Neutíkali sice z farnosti pryč, avšak ztráceli víru a farář kumšt taky nikoho nenutil ke zpěvu, a tak se v chrámu občas zpívalo hodně potichu...“ (Modrý květ 7, 27. 3. 1995, str. 37, 38) Po skončení gymnázia se lidé rozutíkali do všech stran, my s Bogdanem jsme odešli studovat do Brna, kde jsme ve vzájemném neformálním setkávání a diskuzích pokračovali.

**Měli jste nějakou publikační činnost v rámci PaRaNoJe?**

Vyšly dva, vlastně tři sborníky. První se jmenoval *Laski bez, czyli almanach poezji* (1992?) a zahrnoval texty dvanácti autorů. Druhý sborník *Budka psa Burka* (1994) byl již polsko-český a počet autorů se snížil na šest. Ukončením „trilogie“ je pak ryze česká *Utržená mince* (1995), která však byla již vlastně první publikací *Welesu* (tehdy ještě s jednoduchým v). Verši jsme se představili já s Bogdanem, krátkou prózou potom Jolanta Trojaková, Bogdanova sestra.

**Když jste se s Bogdanem rozhodli vydávat *Weles*, šlo vám víc o zachycení určité dvojjazyčnosti Těšínska, což do té chvíle alespoň v literatuře chybělo, nebo to byl spíš nápad: nejdřív časopis a pak až co v něm?**

Od doby, kdy jsme začali uvažovat o tom, že bychom vydávali nějaký časopis, po skutečné narození *Welesu* uběhly zhruba dva roky. Nejdříve jsme se dost dlouho poplácávali po ramenou ve smyslu „jó, jó, jdeme do toho“, aniž jsme měli vůbec jakousi představu, jak by to všechno mělo vypadat. Jedním z impulzů byl potom kritický a dle mého soudu dost zmatený a zdrcující projev pana Rotreka v pražské *Viole* při vyhlášení výsledků literární soutěže po-

řádané nadací Obratník na jaře 1995. Mělo se konat myslím 4 nebo 5 večerů, kam byli vždy pozváni 3-4 autoři do jakéhosi užšího finále spojeného s recitací jejich textů, jednomu z nich pak měla v nakladatelství Protis vyjít kniha. Já jsem se zúčastnil prvního večera, Bogdan druhého. A právě tam pan Rotrek prohlásil něco v tom smyslu, že všechno je blábol, a pokud přesto máme pocit, že naše texty nikdo nechce, tak ať si založíme časopis vlastní a tiskneme si je tam. Nakonec celá akce vyšuměla jaksi do ztracena a výsledkem nebyla ani jedna vydaná kniha.

Další věcí, která podstatně ovlivnila vznik *Welesu* a dala mu určitý směr, byla situace kolem časopisu *Modrý květ*, který v letech 1994 a 1995 vydávali ve Frýdku-Místku Petr a Ivan Motýlové a jeho zánik na podzim roku 95. My jsme se v prvním čísle k *Modrému květu* přihlásili a pokusili se na něj navázat. Jestli se to podařilo nebo ne, je věc jiná. Na podzim 95 to už kolem i v nás všechno vřelo, začali jsme oslovovat lidi v okolí, až jsme se v listopadu dostali do okruhu kolem brněnského básníka Víta Slívy, kterého jsem jednoho čtvrtého dopoledne vytáhl přímo z vyučování v jeho tehdejšímu působišti na gymnáziu v Brně-Králově Poli zhruba s tím, že jsme dva, je nám dvacet, rozjždíme literární časopis, máme možnost mít za tři týdny v Brně autorské čtení a že bychom byli rádi, kdyby na něm vystoupil a pomohl nám se vznikajícím *Welesem* (tehdy se to jmenovalo LOT jako Literatura Okolo Těšína). Pak už vše dostalo rychlý spád, název se upravil na *Weles* (Weles je podle slovanské pohanské mytologie rohatý bůh stád - kozel; to W jsme tam dali jaksi intuitivně se zohledněním k oblasti, ke kořenům, odkud pocházíme - celé Těšínsko je vlastně jaksi „dvojitě“, navíc je plné kopců, které mi ty dvě obrácené střechy vždycky připomínaly, do toho ještě ten kozel) a v březnu 96 pak vyšlo první číslo. Dvojjazyčnost Těšínska hrála při vzniku *Welesu* dost významnou roli, málokdo ví, že u nás žije polská menšina a má svou vlastní literaturu, takže jsme se ji snažili jistým způsobem českému čtenáři přiblížit. I když se postupem času vytratila možná trochu do pozadí, k polským příspěvkům a vůbec fenoménu Slezska se vracíme stále.

**Bylo poznat potom, co dostal Bogdan Trojak Ortenovu cenu, že je o *Weles* větší zájem, ať už ze snobismu nebo z jiných důvodů?**

Kolem Bogdanovy Ortenovy ceny a *Welesu* vznikla dost paradoxní situace. Časopis stagnoval, trochu mezi námi vážla komunikace, zhruba rok jsme nic nevydali. Na druhou stranu se však díky tomu nakuulovaly dost kvalitní příspěvky, takže osmé číslo (1/98), které vyšlo v prosinci 1998 (dva měsíce po udělení Ortenovy ceny), bylo podle mého soudu obsahově hodně nabitě. Jenže do distribuce se vůbec nedostalo. My jsme byli tenkrát tak nadšení, že vůbec vyšlo, že jsme ho ani nedali do knihkupectví. Já vím, zní to divně, ale je to tak. Několik desítek výtisků jsme rozeslali autorům, předplatitelům a přátelům, možná se mezi obesanými objevily i nějaké hono-

race, to přesně nevím, ale do distribuce se osmička dostala až společně s devítkou v dubnu 1999. Víceméně jsme to však celé prokoučovali, protože když přijdete do knihkupectví a řeknete, „mám tady dvě poslední čísla časopisu, jedno je nové a druhé pět měsíců staré“, dívají se na vás přece jen trochu divně. Na druhou stranu příspěvky bývají většinou nadčasové, takže to zase příliš nevádí, když se čísla objeví později, jenže když vám ho nevezmou do knihkupectví, tak se nedostane ke čtenáři atd. Rozhodně si však myslím, že spojení Bogdan Trojak - Ortenova cena - *Weles* k nám několik nových zvědavců přivedlo.

**A co vaše vzájemné vztahy, proměnily se, když šel Bogdan do Neonu?**

Takže do třetice Bogdan, no dobře... Než dostal nabídku dělat šéfredaktora *Neonu*, byl čtyři měsíce redaktorem *Hosta*, takže už tehdy mu na *Weles* nezbývalo příliš času. Od té doby, co odešel do *Neonu*, spolupráce padla téměř definitivně. Neměl čas ani sám na sebe, natož na *Weles*. Každý se musí nějak živit. Já jsem měl tu výhodu, že jsem zůstal na škole a byl tak existenčně zajištěný, Bogdan si však na sebe musel vydělat, a proč tedy ne jako šéfredaktor nadějněho a bombasticky se vyvíjejícího projektu? Byla to doba, kdy jsme po těch letech už zhruba věděli, o co tomu druhému jde a co od něj můžeme očekávat, a myslím, že jsme se v tom respektovali a respektujeme dodnes. Tehdy jsem to viděl tak, že máme za sebou úsek společné práce a vydáváme se každý vlastní cestou s tím, že se vždy můžeme v klidu otočit a říct, jo, tak tohle jsme udělali spolu. Jako kapela nahraje několik desek, rozpadne se, ale jednou provždy je to prostě kapela, která po sobě něco zanechala. A třeba se lidi po čase zase najdou, jeden příklad za všechny: Plant a Page z Led Zepelin. A jestli se nějak změnily vztahy? Snad jen, že jsme se začali stýkat podstatně méně a za jiných okolností než dřív. Ale na posezení jednou za čas u piva (a tím i na věci kolem *Welesu*) si chvilku najdeme vždycky.

**Pokud srovnáš *Weles* - tedy jeho tištěnou podobu - třeba s *Jihovýchodní poštou*, *Psím vínem* nebo s *Texty*, v čem vidíš přednosti *Welesu* a čím bys ho chtěl do budoucna rozšířit?**

Já si myslím, že dost velkou roli hraje grafická úprava - teda na první pohled. Mám pocit, že *Weles* oproti ostatním dýchá, nesmršťuje. *Jihovýchodní pošta* je vlastně taková one man show Zdeňka Mitáčka, což si myslím, že není příliš dobré, ne proto, že by časopis dělal jeden člověk, ale proto, že v něm představuje převážně své názory a tím je podle mě dost jednostranný. *Texty* i *Psí víno* mám hodně rád. *Texty* pro jejich upřímnost, jakousi „ogarskou malost“, pro jejich „vejtití se do náprsní kapsy“, *Psí víno* potom pro prostor, který věnuje poezii, i když někdy to bývá nepřehledné. Vlastně je to takový moravský trojblok: Uherské Hradiště - Zlín - Vsetín. Pěkně to z výchoedu do republiky pálí! A přednost *Welesu* vůči těmto časopisům? Tím, že je. Opačně zrovna tak. Alternativa. A já to dělám takto. Vyberte si.

Ať už si to připouštíte nebo ne, *Weles* je víceméně sborník. Kromě autorských profilů by však měl obsahovat (a snad i do jisté míry obsahuje) také nějakou výplň, články napsané přímo pro časopis, aby se čtenář v záplavě všech těch výpovědí mohl něčeho chytit. Kdo nemění, stagnuje. Takže do budoucna snad tímto směrem. Do budoucna? Snad...

**Už jsem naznačil, že existuje podoba tištěná a k tomu i verze internetová. Od kdy funguje a co všechno navíc tam můžeme najít? Viděl jsem, že se chystají seriály, něco o zahraničí, rozhovory.**

Internetová verze funguje od května tohoto roku a jde dosud mimo mě, takže si myslím, že nejsem kompetentní, abych se k ní vyjadřoval. Je to vlastně takový Bogdanův comeback.

**Vyhovuje ti internetová podoba časopisu?**

V takové podobě, v jaké je teď, rozhodně ne.

**Když se prezentoval *Weles* na jednom z literárních večerů v hospodě Na slavníku, přizvali jste k sobě Věru Rosí - sepětí s brněnskou literární scénou je tedy pořád funkční. Objevili jste někoho dalšího ze zajímavých básníků, kdo by rozšířil volně řady *Welesu*?**

Není důvod, aby sepětí s brněnskou scénou nefungovalo. V Brně trávím valnou většinu svého času, takže se zde také setkávám s lidmi. A zmiňovaná Věra Rosí poprvé publikovala právě u nás. Spojení „zajímavý básník“ mi připadá dost podivné, přesto bych na tomto místě rád jmenoval triadvacetiletého Miroslava Maixnera, jehož verše přinese 11. číslo, které by se mělo objevit v říjnu. Nemůžu rovněž nezapomenout Lenku Galdovou, jejíž imaginativní texty jsme ve *Welesu* tiskli již několikrát, která však více než před pěti lety tragicky zemřela. Prostřednictvím svých básní ale zůstává napořád.

**Před časem ti vyšla sbírka *Samomluvy*, jeden z mála básnických debutů tohoto roku. Sleduješ recenze na ni? Narážíš na to proto, že sám recenze na českou poezii píšeš.**

Tak předně, to, co občas k nějaké knížce napíšu, nejsou v žádném případě recenze, spíše jakési reflexe, pocity, poznámky. O nějakých ohlasech na *Samomluvy* vím, že bych je ale nějak systematicky sledoval, to ne.

**Konečně se tedy dostáváme k tvé poezii. *Samomluvy* jsou autorský výbor básní z let 1996-1998 nebo jde o víc sbírek dohromady? Ptám se proto, že jedna jejich část, *Vniveč*, je už delší čas na internetu.**

*Samomluvy* obsahují texty z let 1994 až 1998 a každopádně se jedná o jedinou sbírku. Je sice členěna do několika částí, z nichž každá si prošla svým vývojem, ale vždy v rámci celku. Geneze byla dost dlouhá, první verzi jsem měl hotovou někdy ke konci roku 96, k vydání však (naštěstí) nedošlo, takže jsem v tom seděl a seděl a seděl, až se to nakonec ustálilo v podobě, která vyšla knižně. Oddíl *Vniveč* je na internetové stránce *Scriptoria* - knihovničky rukopisů od jara 99, kdy sbírka byla (až na jednu báseň) přes rok hotová, a dával jsem jej tam jako součást *Samomluvy*, i když jakýkoli odkaz k nim tam chybí.

**Pokud sleduje čtenář tvoji tvorbu, určitě si všimne v jisté části tvých básniček popisnosti, všedního pohledu na město a takového až úzkostlivě držícího si nadhledu nad tím, do čeho nechceš sklouznout. Jsi jenom „náhodný divák“, abych použil Kolářův výrok?**

Dost mě fascinuje něco, co bych nazval totalitou skutečnosti. Je až neuvěřitelné, co se kolem nás děje, a většinou se jedná o věci nejvšednější. Jdete po ulici a najednou před vámi stojí strom. Prostě tam je. Zatroubí auto. Někdo něco řekne. Spadne list. Prší. Já si to jenom snažím ujasnit. Ale to je jen jedna strana mince.



Další typ tvých veršů je jistá obava nad slovem i nad tím, ke komu vlastně mluvíš, jestli někdo vůbec poslouchá. Skepse je v poezii určitě zdravá, navíc v současné mnohomluvné ukecanosti. Cítíš nějaké spříznění třeba s pozdním Ortemem a existencialismem nebo to u Tebe jde ještě dál, až třeba k Tao?

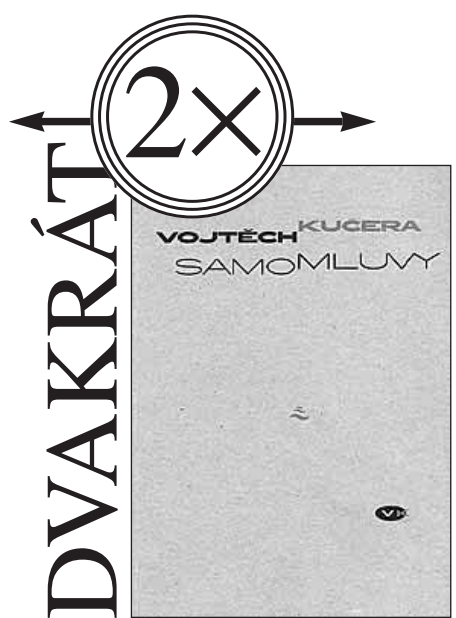
Ortena jsem četl někdy v osmnácti a vzaly mě spíše jeho „Tři knihy“ než básně. Existenciálně laděné texty čtu pořád, ale ne takový ten „existencialismus pro existencialismus“, ten mi připadá stejně trapný jako např. „surrealismus pro surrealismus“. Nejsilnější mi připadají texty, které se za nic neprohlašují. Takový Céline, ten prostě je. A je to balvan nad balvany. Daumala a Le Grand Jeu Breton odmítli pasovat na surrealisty, protože se ideologicky neshodli na Lautréamontovi, a tím je vlastně „zachránili“. Co se týče té obavy nad slovem, je to spíše nedůvěra k němu. Protože to, co můžeme postihnout slovy, je strašně okleštěné, vlastně náhrážka. Pak tady je ještě dr-

tivější věc než slova. To, co je kolem nich. Ticho. A já vlastně píšu kvůli tomu tichu.

**Samota, kterou občas projede „tramvaj jako svatojánský brouček“, je pro tebe samotou tvůrčí nebo něčím, s čím je třeba se vyrovnat, překonat to?**

Kdysi jsem si do deníku poznamenal: „Samota není zlá, pokud je dobrovolná. Nejhorší je samota pasivní, samota kvůli někomu.“ A o tom to celé je. Pokud je člověk sám, protože chce být sám, pak je podle mě všechno v pořádku, protože je ve své samotě aktivní. Druhá věc je, když je do samoty uvržen, kdy je sám, i když nechce, potom je potřeba se s tímto stavem vyrovnat, překonat ho a dostat se tak do samoty aktivní (třeba).

**Kolář (pokud jsem ho zmínil) svoje básně taky často jenom datoval, jak je to vidět ostatně u tebe v časopisecky uveřejněných verších. Jde ti o lyrický deník, zachycení pocitu v jednom docela obyčejném dni, který stojí za to?**



## Vojtěch Kučera: Samomluvy

### A nebylo do slov

Zdá se, že trestí básnické sbírky Vojtěcha Kučery (nar. 1975 v Trinci) je tento pocit: „Za řekou osamění / vzpomínky zvedají plachty / do vínu ztracených slov. Něco se mišlo zmizením / paží, oblohou / k obzoru nesou se máky snů. Za řekou osamění / zni ticho. / To nic vznáší se šťastně.“

Ostatně stačí takový pocit na „důvod k básni“? Stačí, lyrika je dnes nevybíravá, ačkoliv do výsledku pronikne vždycky i jakási morbidní askeze (ech). Podle jednoho českého encyklopedického slovníku pocitu-jeme lyrikův zážitek jako trvale platný. Byl by byl zážitek sebenicotnější, Kučera ani ve své básni *Doteky* ve sbírce *Samomluvy* (*Vetus Via*) nehledá výrazovou originalitu za každou cenu, má už něco za sebou, co se obcování s literaturou týče, i když jsou *Samomluvy* takzvanou prvotinou. Redaktor, později šéfredaktor svěží a svým způsobem revoluční literární revue *Weles*, geograf a souputník i vrstevník Bogdana Trojaka je člověkem v mnoha směrech stejně zajímavým jako jeho mediálně úspěšnější druh a spoluzakladatel zmíněného časopisu. Knižka je (s odpuštěním), jak se na lyriku sluší, útlá, nicotné mohou ovšem básnickovy zážitky připadat jen úplným ignorantům, čímž mám na mysli lidi, kteří poezii nevyhledávají. Kučerovy texty působí, jako kdyby ji nevyhledával ani on, což nemá být výtka, nýbrž poukaz na to, že mu šlo v první řadě o prostor, ve kterém se dá ještě žít (viz minisérii sedmi básní s totožným titulem *Kolem*), o vypínání času *rukama* (jak si přeje v úvodní básni na straně 10). Čas ale plyne dál - „A kdyby jen.“ Žijeme podobně životy, nastrčení i zkroucení ve svých dnech, o kterých většinou netušíme, jakou radost nebo utrpení nám připraví. Utrpení však častěji nežli radost používá vzpo-

mínku coby kanál, do něhož svádí své kalné vody. Kučera pracuje jako čistící, z jeho veršů, většinou strohých, a přece jemných, je cítit, že se nevyhýbá bolestí, která kdysi zlomila nejednu vedlejší, jen zdánlivě zbytečnou větvičku (větvičku?), básník přihlíží trochu zděšené podivnému a strašnému sváru mezi vzpomínkou a zkušeností, prvá je vidět a můžeme skrze ni nazírat minulost, druhou spatřit nelze, její obskurní a nevyjádřitelná podstata nám unikne vždycky, když bychom se ji pokusili zbasnit.

Temnota ovšem není zjevným rysem Kučerovy poetiky. Tento básník naopak vládne světlem, světlem nepatrně zamlženým, střídavě barevným, což ukazuje například v básni *Léto* (str. 40), která je dobrým příkladem nevtravé vícevrstevnosti, alternativou asi tohoto sdělení: Nechceš mě číst podruhé a potřetí? Tak nečti. (Pokud to ale uděláš, možná tě překvapím.) „...anebo jako kořeny / bez hlíny potom vyvstaneš / ve vyoraných sádkách?“

Z těchto veršů (na str. 26) je patrný Kučertův zájem o procesualnost, o strukturu pocitů (struktura: primárně statická kvalita; pocity: dynamičnost, proměnlivost), riskuje totiž vědomě, že básně rozbije obnažováním onoho výše zmíněného zápasu (zkušenost je nebásnitelná!) a že se to nestalo ani v jedné z pečlivě vybraných básní sbírky, je hodno respektu. Nevím, nakolik těžký ten výběr byl pro autora, ale čtenář má teď k dispozici nenabubřelé, cudné, zároveň i nelitostivé verše, jejichž zvláštností je například neustálá pátravost bez paranoia, až patočkovská otevřenost vůči věčné přesahující nezdolatelnosti všedna, vědomí četných drobných krutostí, jimiž nás zasypává a ostřeluje život, ovšemže díky tomu, že jsme příliš vnímaví a precitlivělí.

Doufejme, že další tvůrčí cesta střízlivého lyrika Vojtěcha Kučery bude stejně přesvědčivě vyznačovat hodnotu odřikavosti jako jeho debut. Snad má V. K. dokonce i jakousi výhodu v tom, že slověům příliš nevěří.

PETR HRBÁČ

### Když ztracené přetrvává

S verši Vojtěcha Kučery jsem se poprvé setkal v loňském třináctém čísle vsetínského časopisu *Texty*. Letos už máme možnost číst jeho verše v knižní podobě pod názvem *Samomluvy* (*Vetus Via* 2000).

Sbírka začíná stejnojmennou částí, která je vyplněna jedinou básní *Tikotem hodin*. Básník prochází časem svého dětství a laskavým hlasem vypráví, jak „Byť tehdy vypadal úplně jinak, pokoje / byly vyměněné a rodiče / ještě spávali spolu“. Lehce ironickým tónem vzpomíná: „Četl jsem Nietzscheho, rodiče / si mezitím zařídili každý vlastní pokoj / a když jsem si před třemi lety zlomil nohu / mýsllel jsem si, že jsem básník.“

Kučera umí zacházet s jazykem a zná sílu vyřčeného. Je střídavý, nepotřebuje plýtvat, ani se nesnaží slovy zakrývat meta-

Poté, co jsem uzavřel *Samomluvy*, jsem najednou ztratil potřebu dávat textům názvy. Spíše pro mě byla důležitější doba, kdy vznikly, bylo to vlastně něco, čeho jsem se mohl a můžu držet. Přesunutí datace přímo do názvu mi odhalilo jakousi novou dimenzi a dalo mým textům určitý směr. Tento směr však není nevyčerpatelný, zatím mě však vede rok a půl a stále to jde. Na rozdíl od Jiřího Koláře, který určitou dobu psal opravdu každý den, píšu ale podstatně méně. A když už tady padlo jeho jméno, přidám ještě jedno: Jan Hanč. A ten zase své texty nedatoval nikdy.

**Na závěr bych rád poznamenal, že ve spojení Plant + Page se mi zdá víc tím Jimmy Pagem - složil většinu písniček a odkaz Led Zep nese dál, zatímco Plant už text Whole Lotta Love asi ani nezná. Díky moc za rozhovor.**

Já taky.

Připravil MICHAL JAREŠ

fyzické prázdno, které tolik hrozí košatějším básnickým celkům. V duchu rozjímá: „Bojím se slov. / Až příliš mě zaléhá jejich význam.“

Je to poezie čtenářsky bezproblémová, oslovuje totiž tím, co je všem lidem společné a čemu všichni rozumí. Kučerovy verše nezatíženy zbytečnou metaforikou pracují výhradně se světskými tématy. Jsou žité, a proto nemohou být banální. Ať už se jedná o drobné přírodní reflexe krajiny, kde „*Torzo jabloně / jak klín vbíjí v klín / rozráží zem / promrzlou do posledního dechu*“ či momentky básnickova okolí, rodičů, přátel.

Kučera volí obrazy ničím nepřikrášlené, skoro se chce říct, že jsou až doslovným opisem lidského světa, pojmenovává, popisuje. Ne však příliš, odebírá totiž slova z běžně užívaných vazeb a přenáší je do jiného kontextu, čímž dostávají nová a neotřelá rozměry: „*Zas v průhledném větru / chodníky svlékají kůži / jazyky domů / na ústech usychají*.“

Kučera žije ve svém světě důvěrných věcí, všimá si jejich klidu: „*A bylo ticho / Jen v dáli odbílo pole dne / jako když vám z okna vypadne laň*.“ Ze „*Zatíší*“ promlouvá čistým hlasem o tom, jak se svým otcem „*Z jiných svých měst / teď na chalupě zaryvámě sním. / Nad hlavou slunce, v gumácích zima, každý, / sám v sobě vedeme si hlas*.“ Nebo když se vyznává matce: „*A přece. // Když se vracím domů / a ve tváři probdělých nocí / mi vysychá hlas, / pod svými slovy tiše očekáváš*.“

Svými verši dokáže navodit příjemnou atmosféru, lehce posmutnělou, kde si člověk všimá i zdánlivě zbytečných okamžiků, přehodnocuje je a nachází v nich dříve neviděné. Tíha chvíle tkví pro Kučera v maličkostech a v drobných postřezích, čímž se však její váha nikterak nesnižuje. Kučera je totiž soudný, mezi slovy dokáže vybírat, a proto i všední okamžik zaznívá v jeho poezii čistě a důvěryhodně.

V poezii Vojtěcha Kučery však není pouze vlídno a útulno, i zde „*Váha věcí tíhou spadává*“ a básník myslí „*Na děšť*“, protože „*Nejlíp / teď vzpřičují se věci / rybám do krků*“. Vtahuje čtenáře do světa, kde to skřípe nad básníkem i jeho ztracenou láskou, která zůstala už pouze jemu. Proto v jedné básni lakonicky poznamenává: „*Snad týden po rozchodu / vypadala mi ze zubu plomba. / Jak strašně do té díry jazyk zapadá*.“

Vztah mezi mužem a ženou je v Kučerově poezii „*Úděl*“, kde „*On - vylouplý čmsí drápem / noří do chleba nůž. // Ona - kladivice, / hřebíček s tónem přesně bije*“. Básník proplétá milostné verše se sarkasmem, protože láska se snadno stane pouhou variací. Zvláště když „*Odemčení z klecí, / kladem si těla do rukou*“. A tak na její účet podotýká: „*Otevřel jsem tě / jako ten přede mnou i po mně / a přece týž / a přece každý jinak // Až do vyššího klíče / tu teď stojím. // Až!*“ Je to kruté, ale tak to bývá. O to horší to je, když ono „ztracené“ přetrvává: „*To není báseň / pár slov, pár čárek, tečka / Fotky jsem spálil. / Zbylo mi všechno. / Jak jinak*.“

RADEK VÁCLAVÍK

## HardTVAR (72)

Obec spisovatelů připravila ve svém bulletinu *Dokořán* (v č. 15) zajímavou anketu, v níž se svých členů dotázala: Co soudíte o našich literárních časopisech? Asi nejbizarněji zní odpověď Jiřího Kahouna: „Škoda, že žádný nevychází.“ Také Václav Daněk o časopisy nezavadil, zato podrobně vylíčil, nakolik mu *J. Slomek* (prý to byl on, možná ale někdo úplně jiný!) v „*Lidovkách*“ zmršil jeho úvahu o *Josefu Hiršalovi*. Pozdržím se však pouze u příspěvku *Jana Lukeše*, a to spíše s podivem, ne že bych sebe nebo *Tvar* v tomhle nebo v jiných případech pokládal za potrefenou husu!

Nuže, *Lukeš* má *Tvaru* kupříkladu za zlé, že z redakce prý nikdo nikdy nepřišel na vyhlášení *Ceny F. X. Šaldy*, „kterou jsme založili v roce 1995 a začali udělovat v roce 1996“ (nikoli náhodou tu kráčí o plurál věru majestátně nabubřelý: *my - my!*), což mu jest u redaktorů *Tvaru* důkazem jejich žurnalistické „lenosti a pohodlnosti“. Dále že to, co se v literatuře opravdu děje, v *Tvaru* „nalézá ozvěnu jen v podobě převzatých oznámení o autogramiádách a autorských čteních“. *Lukeš* si ce nikde slůvkem nenaznačí, co se tedy v literatuře děje, zřejmě však je nositelem tohoto tajemství. Zdá se, že podobným tajemstvím je mu i *Tvar*: v něm se přece píše o literatuře mnohem víc než jenom v nikoli převzatých, leč redakci zaslaných anoncích různých kulturních akcí. Pokud však *Lukeš* našim periodikám vyčítá „omezený způsob reflexe literatury a kultury“, odsuzuje nabubřelé sebevědomí a volá po sebekritickém myšlení, člověk má medle na jazyku otázku, proč k tomu proboha nepřispěje zrovna on sám se svou hřívnou a proč nezačne nejprve u sebe? Budiž však, možná na jeho chřadnoucí literárněkritickou činnost usedla s padesátkou lenost a pohodlnost. Může se stát.

Meritum věci je však asi v *Lukešově* konstatování, že prý „*Tvar* je vůbec pohroužen do stereotypu stálých, byť dávno vyprázdněných rubrik“.*Být roztržitý je lidské, kam však náš filmový kritikus chodí na natolik demontní výroky? Vzal někdy v posledních letech Tvar do ruky? Nejspíš na to při neustálém udělování Ceny FXŠ nemá pomyslení. Jenže: kromě těchto sloupek (viz dále) jsou letitou rubrikou Tvaru kupříkladu Souvislosti: podle Lukeše dávno (jak???) vyprázdněné. Prosím. Vadí mu Slovenské drobnice? Čtenářský deník Aloise Burdy je na světě bratru půldruha roku, výtvarný Vernisážník filmověd Lukeš asi nečte, rubriku Časopiso rovněž sleduje jen stěží, a jestliže pokládá za vyprázdněné i Společensko-biologické poklesky Stanislava Komárka, stálíci Tvaru, buď je nezná, anebo v apatyce nenakoupí. Bohužel ani nové rubriky obtýdeníku Lukeš vůbec nezaregistroval; skutečně, měl by někdy vzít Tvar do ruky! Třeba by si všiml, že tyhle tzv. stálé rubriky tvoří nanejvýš pětinu obsahu časopisu.*

To jedině, v čem může mít *Jan Lukeš* ve svém „posudku“ *Tvaru* pravdu pravdoucí, jest paušální kritika, již podrobil mé sloupky. A třeba má takřikající recht. Třeba má - ale třeba také nemá a třeba také po čertech dobře ví, že nemá a že se jen tak pitvoří po způsobu svých tři sta třiceti tři tříbrných třikaček třelevizních. Pokud však na mne dopadnou kruté pochybnosti, zdalipak mám ještě placet v téhle rubrice pokračovat, namoutě se obrátím na arbitry povolanejší!

VLADIMÍR NOVOTNÝ



Jeden z Motivů z *Bretaně Aleny Beldové* (Galerie Franze Kafky v Praze do 22. 10.)



# E X

## český? romantismus?

Martin Procházka

Zdeněk Hrbata, *Romantismus a Čechy. Témata a symboly v literárních a kulturních souvislostech*, Jinočany, H&H, 1999.

„Český romantismus“ byl u nás dlouho téměř tabu. Ideologické důvody této situace jsou příliš složité, než abychom je zde adekvátně analyzovali. Řekněme alespoň, že orientace českého národního obrození nebyla v plném slova smyslu romantická. Jeho počátky probíhaly v duchu osvícenského filologismu a didakticismu. Jungmannovská generace byla sice ovlivněna raně romantickými Herderovými myšlenkami, ale směřovala k ideálu „klasičnosti“ v literatuře. A konečně, třetí, Tylova generace byla v lecčems poznamenána biedermeierem, který nazval americký komparatista rumunského původu Virgil Nemoianu „zkrocením romantismu“, potlačením konfliktu jednotlivce se světem a přizpůsobením romantismu každodenním tužbám, požitkům, ale i nesvobodám života v dusné atmosféře předbřežné Evropy.

Vedle těchto obecných, kulturně historických argumentů lze uvést i další a specifitější. K nim patří například tvrzení, že v české literatuře je ve srovnání s polskou, ruskou nebo i slovenskou málo skutečných romantiků. I když lze tento názor pochopit jako výraz vědomí nesouměřitelnosti vrcholné tvorby Máchovy a děl starších obrozenců (Kollára, Lindy, Čelakovského) i současníků (Tyla, Sabiny), je těžké ho přijmout, a to ze dvou důvodů. Jednak proto, že dnešní studium romantismu výrazně rozšířilo svůj historický záběr (období zhruba od roku 1740 do roku 1880) a Máchovo dílo se tak ocitá v mnohostrannější konfrontaci s tvorbou májovců, ruchovců a lumírovců, jednak proto, že sémiotický a historický přístup klade důraz na obecné kulturní formy a paradigmatičtější a nezkomunální jen reprezentativní díla velkých autorů.

K jiným ožehavým otázkám tradičního českého vztahu k romantismu patří požadavek „lidovosti“ novodobé české kultury, který sice otevřeně propagovali jen obrozenci a komunisté, ale respektovali jej i seriózní vědci jako Jan Mukařovský (např. ve svém hodnocení Vítězslava Háška z roku 1935). Ve sborníku *Torzo a tajemství Máchova díla* (1938), důležitým edičním počinem Pražské školy, se Karel Hynek Mácha dokonce stal „proletářem“ (D. Čyževski), aby lépe kontrastoval s údajně „aristokratickým“ zjevem lorda Byrona.

Podobně jako v americké kulturní historii, kde se donedávna místo o romantismu (spjatém s „dekadentní“ Evropou) vesměs hovořilo o „americké renesanci“, se i v dějinách české literatury probíral romantismus velmi opatrně a zařazoval se až do 30. let 19. století, do období, které editor tzv. Akademických dějin Felix Vodička smírně nazval „Sblížení literatury se životem“. Význačný rys českého postoje k romantismu vyjadřuje výrok Miloše Pohorského, že jeho základním problémem je „strach z romantismu“. Požadavky „lidovosti“ a „národního rázu“ české literatury skutečně donedávna znemožňovaly spatřovat v českém obrození shodné rysy s různými formami evropského romantismu. Přelom způsobil až sémiotický přístup Vladimíra Macury,

kteří zejména v teorii tzv. „překladovosti“ obrozenecké kultury poukázal na umělý, konstruovaný ráz českého obrození i na určité strukturální podobnosti mezi českými a dobovými německými kulturně emancipačními diskurzemi.

Hrbatova kniha je v jistém smyslu pokračováním a prohloubením lotmanovskomacurovského přístupu k sémiotice české kultury 19. století, ale také rozvinutím a prohloubením literární topologie, pěstované dnes zejména týmem Daniely Hodrové, k němuž autor patří. Hrbata opouští metodu strukturálního modelování a soustřeďuje se na „paradigmatičtější“ témata romantismu, která se ocitají v silovém, transformujícím poli české národní a kulturní reality“ (s. 6). Vychází také z Bachtinovy koncepce chronotopu a z pojetí znaku a struktury v raných pracích J. Derridy.

K „paradigmatičtější“ romantismu patří podle Hrbaty především „možnosti přírody“, které se v souhrně s romantickou subjektivitou projevují jako „možnost a pohyb textu“ (s. 11), jež většinou nabízí jistou míru „definitivnosti stvořeného světa... v podobě uzavřeného výjevu, scenerie nebo symbolu“ (s. 14). To však ještě neznamená, že romantická příroda je - jak si představovali mnozí romantici - pouhou harmonizující složkou, pramenem a zároveň příslibem ideální celistvosti a završenosti romantického umění. Na příkladě Leopardiho básnického dialogu *Příroda a Islandan* ukazuje Hrbata i opačnou polohu romantického pojetí přírody jako řádu lhostejného k osudům jednotlivců i celého lidstva. Upozorňuje však i na moment, který si již uvědomoval Mácha, že „pouto mezi přírodou a člověkem vzniká díky lidské senzibilitě a projekci“ (s. 13). Z toho také plyne, že „možnosti přírody“ neotevírá v poslední řadě romantický symbolismus, ale - jak vyplývá z pronikavého rozboru Máchova zlomku *Svět zašlý* - ironický diskurz, který poukazuje na dynamiku lidského vztahu k přírodě, „napětí mezi ztotožňováním a distancí“ (s. 15).

Dále se Hrbata zaměřuje na „cíle poutnictví“, jejichž společným rysem je neustále odkládaný „absolutní smysl“ romantické pouti (tento smysl je vlastně Derridovým „transcendentním označováním“ - s. 28), při níž se romantický subjekt formuje i rozpadá za pohybu v prostoru i čase. Ve srovnání se závěry jiných badatelů, zdůrazňujících časovou povahu Máchovy romantické reflexe a obraznosti, ukazuje Hrbatova analýza na důležitost prostorové konfigurace scenerií v Máchově básnickém i prozaickém díle. Osnova zásadních romantických úvah je u Máchy načrtnuta „v prostoru, znázorněna až po ztotožnění autora se symbolem“ (s. 23). Tato prostorovost však nemá statickou povahu, jak by mohlo snad naznačovat časté použití termínů „emblem“ a „emblematický“, nýbrž je určena dynamickým napětím v Máchově jazyce mezi nejasnými označováním a privilegovaným postavením označujících. Máchova frekventovaná a hojně tematizovaná příslovce „dál“, „vzhůru“, „výše“, „tam“, „jsou nejčastěji pojmenováním „něčeho“, co má být ještě za [poutníkovým] poznáním“ (s. 28).

Významová nedouřčenost prostorových deixí tak odráží „nejistotu poutí, ale zároveň i její nekompromisní pojetí“, její „absolutní smysl“ (s. 28), který nelze totalizovat dokonce ani ve formě Heideggerova hermeneutického kruhu. Lze tedy souhlasit s Hrbatovým aforismem, že romantická pout „je bez cíle, ale není bezcílná“ (s. 28), protože otevírá pro jednotlivce smysl existence (a smysl jazyka) v pohybu k jinému, dosud nepoznanému světu, a tím nastoluje problém transcendence bez jistot transcendentální filozofie nebo náboženství.

Jiným důležitým tématem jsou v Hrbatově pojetí romantické poetiky „hrady minulosti“. Nejde jen o dekorace gotických románů a romantických historických próz. Jejich zříceniny jsou posvátnými monumenty národních dějin, ale zároveň i něčím více - „rezonanční architekturou, současně historicky lokalizovanou i metaforickou ... analogonem vnitřních rozporů postav“ (s. 40). Dodejme, že hradní a u dalších romantiků i jiné (např. antické) zříceniny jsou figuracemi romantické dějinnosti, která např. v Máchově díle spojuje tragický osud jednotlivce s pohnutou minulostí země a s jejím úpadkem. V tomto smyslu působí přesvědčivě zejména Hrbatův rozbor závěru Máchova *Křivokladu* a dalších fragmentů historické tetralogie (s. 39-40).

Další téma - „pohádková idyla“ - je analyzováno výlučně v *Babičce* Boženy Němcové. Autor se však zabýval romantickou idylo i jinde, např. ve studii srovnávající Lindovu *Záři nad pohanstvem* a Chateaubriandův román *Mučedníci*. Hrbatův rozbor ukazuje, že základním smyslem idyly není jen harmonizace, důraz na „pohádkový a legendární čas“ („onen čas“ - „illud tempus“ - s. 41) poznamenaný nostalgii „po mytickém světě - světě pevných a neměnných hodnot“ (s. 46) a ritualizace každodenního života v cyklickém rytmu střídání přírodních období. Je jim též kontrast obnovy života a nenávratnosti smrti, který je pro časoprostor idyly příznačný už od antiky (zde Hrbata cituje zásadní studii Erwina Panofského „*Et in Arcadia ego: Poussin a elegická tradice*“) a v českém romantickém kontextu působí jako „dramatický prvek, který vyvolává vážnost a zamýšlení“ (s. 51) podněcené napětím mezi nostalgickou vzpomínkou na minulost a snem o neuskutečnitelném ideálu.

Je trochu škoda, že se Hrbata nezamyslel nad širším kontextem motivu smrti v *Babičce*. Vždyť babiččin a Viktorčin příběh se vyznačují symetrickým kontrastem dějových motivů šťastné a nešťastné lásky venkovské dívky k vojákovu a tato motivická řada v náznacích přerůstá v babiččině plánu do reálného historického času prusko-rakouské války o bavorské dědictví, v níž padne babiččin manžel Jiří. Jestliže Viktorčino šílenství dramaticky vnáší smrt do pohádkového prostoru a věčného řádu idyly, babiččiny vzpomínky nepateticky a nedramaticky odkazují k chaosu a ničivosti války - masové násilné smrti - jako širšímu rámci idylického časoprostoru. Romantické napětí mezi nostalgii po minulosti a snovým ideálem je tak u Němcové ironizováno poukazem k tomu, že základem životní síly a moudrosti hlavní hrdinky byla nejen dobrota, ale také fyzická a morální nezlomnost, s níž po manželově smrti dokázala vést slušný život v ořesných poměrech vojenských ležení, vychovat děti a stát se oporou druhým. Integrita hlavní hrdinky nemá tedy základ jen v pohádkovém časoprostoru, nýbrž také v existenciálně pojaté situaci jednotlivce a v dějinnosti lidského života.

Posledním paradigmatickým tématem romantismu je podle Hrbaty „bájný heroismus“ (s. 52). Analýza Zeyerovy epiky a zejména jeho *Karolinské epeje* upozorňuje na zajímavé styčné body mezi raně romantickým pojetím poezie a hrdinské epiky, zvláště v Macphersonových *Ossianových básních* a pozděně romantickým zdůrazněním architektonického principu v metafoře stavbě katedrál. Téma strukturalismu se v *Karolinské epeji* stává sebereflexivním - „stavba vypráví o stavbě“, o jejích architektech i bořitelích - králi a jeho rytířích (s. 62). Přitom však také dochází k transformaci epického hrdinství rytířských románů

v romantickou symboliku umělecké tvorby, při níž umělec „posvěcuje myšlenku a ideál tváří v tvář nepřátelskému davu“ (s. 63), ale zároveň také umírá. Toto gesto však neodkazuje - jak uvádí Hrbata - jen „ke vzdálenému, snovému horizontu“ pozdně romantických epejí (např. Hugovy *Legends věků* - s. 63), ale také zdůrazňuje samostatnost uměleckého díla a jeho konečnou nezávislost na umělcově subjektivitě. Nezávislost díla na autorovi a okolní realitě (implikovaná u Zeyera přehodnocením vztahu snu a skutečnosti, sebereflexivitou struktury díla a motivem autorovy smrti) lze již chápat jako znak poetiky symbolismu, který je pomezím směrem, oddělujícím romantismus od modernismu a avantgardy 20. stol.

Je důležité si uvědomit, že Hrbatova „paradigmatičtější“ netvoří uzavřený systém, který by vyčerpávajícím způsobem popisoval poetiku evropského romantismu. Předpokládá nezávislou existenci takového systému by znamenalo vrátit se k tradičnímu strukturalismu a k metodě modelování. Místo toho Hrbata hned na začátku zdůrazňuje, že systém romantické poetiky (Mukařovského slovy „jazyk“ romantismu) je neustále relativizován a korigován jeho jednotlivými realizacemi. V důsledku toho „dochází v [romantických] textech k nečekaným zlomům, které odkazují k prostoru díla jakožto poslední instanci. Právě v něm znaky a symboly nepůsobí samostatně, ale v konfiguracích, ve vzájemných souvislostech“ (s. 6). Tyto souvislosti nejsou dány jen kategoriemi romantické poetiky, převzetím a využitím romantického kódu (s. 6), ale také jeho „zvláštním významovým“ a „příznačným uzpůsobením reprezentací nebo systému znaků“ (s. 7). Hrbatovi jde však nejen o zachycení českých modifikací romantické poetiky, ale hlavně o pochopení „historického rozměru těchto aktů, které věrně znázorňují peripetie našich kulturních dějin“ (s. 7). Jde o přechod od kulturně sémiotického ke kulturně historickému přístupu, který v dnešním studiu romantismu převažuje.

I když je tento přechod patrný i v první části knihy, stává se hlavním rysem tří dalších oddílů. Prvním z nich jsou komparativně zaměřené „Konfrontace“, které ukazují vliv především francouzského romantismu v Čechách (např. francouzského černého, frenetického románu v Sabinově novele *Hrobník*) a všímají si podobností i rozdílů romantické tematiky v české a francouzské literatuře - „atributů lidu“ u George Sandové a Boženy Němcové, symboliky apokalyptických jezdců v *Protichůdcích* Václava Bolemlíra Nebeského a v básnickém Prologu k frenetickému románu Pétruse Borela *Madame Putifarova* a tématu „konce romantika“ ve Fromentinově románu *Dominik* a Zeyerově próze *Dům u tonoucí hvězdy*.

Další oddíl nazvaný *Obrazy Čech* ukazuje nejen literární rysy (tajemnost a grotesknost) ztvárnění českých scenerií v románech G. Sandové, Chateaubriandových *Pamětech ze záhrobí*, ale též přežívání romantických atributů Prahy v Apollinairově povídce *Pražský chodec*, kde se však také problematizuje postava Ahasvera, která byla v mnohých romantických dílech symbolem bezútěšné věčnosti poutnictví. Marginální souvislost Měriméovy sbírky údajně „ilyrských“ (dalmatských, chorvatských, bosenských) národních písní *Guzla* s českým kontextem se stává východiskem k širší úvaze, která spojuje „autentická líčení“ českých krajů s romantickou zálibou v ironické hře a mystifikaci. Důležitější než sama otázka autentičnosti „obrazů Čech“ v romantické literatuře je totiž síla „samotného textu“, jeho „schopnost působit autenticky“ tam, kde nejde o věrohodnost, nýbrž o hru „na potměšilost literárních znaků“ (s. 135 - tj. na schopnost literárního jazyka nepozorovaně nahrazovat to, co ze zkušenosti pokládáme za realitu; řečeno stručně „simulovat skutečnost“ nebo „vytvářet simulakra“). Z tohoto hlediska není důležité, nakolik se obrazy Čech v dílech evropských romantiků přibližují nebo vzdalují tehdejší české realitě nebo našim před-



stavám o ní. Jde spíše o pochopení potenciálu romantické literatury rozvinout ironickou hru s autentickými vyhlížejícími náhražkami skutečnosti. Po Macurovi, který odhalil existenci romantické mystifikace v české kultuře, se zde Hrbata zabývá francouzskou podobou tohoto jevu a ukazuje přitom na jeho důležitost pro pochopení základních rysů romantické poetiky.

Závěrečná část Hrbatovy knihy s názvem *Kraje Čech* velmi přesvědčivě vyjadřuje (jako první rozsáhlejší česká studie) podíl romantismu na vytvoření české kulturní krajiny - a opačně - podíl této krajiny na utváření forem české pozdně romantické kultury. Sémiotické a kulturně historické analýzy topografie Babiččina údolí, okolí jihomoravských Ostrovačic (dějiště *Pohádky máje* Viléma Mrštíka), Jiráskova kraje a Kozinova Újezdu i celého Chodska se nesusouředují jen na signifikaci (tj. přiřazová-

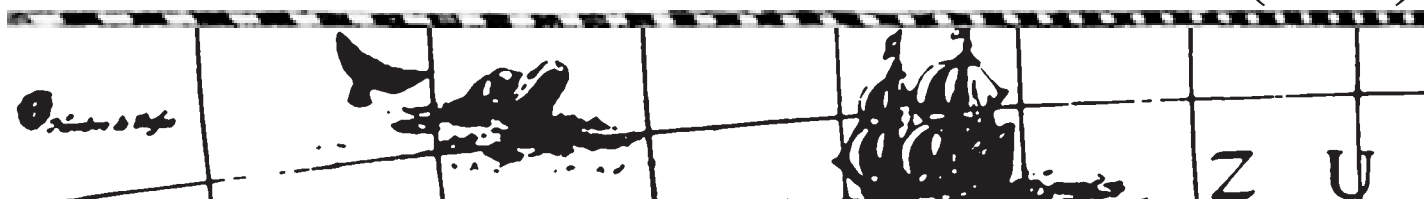
ní lokalit jako označujících k určitým ideologickým označovaným a „dešifrování“ těchto spojení v určitém krajinném prostředí), ale i na problematiku imanentní, estetické hodnoty znaků, jejich „významnění vůči subjektu“, které lze vystihnout Derridovými pojmy „síla“ a „objem“ (s. 161). Teprve tento přístup, jehož prototyp nachází Hrbata ve vyznání vztahu Václava Černého k jeho rodnému kraji (který je zároveň krajem Aloise Jiráska a Boženy Němcové), naznačuje základní směřování romantického umění, v němž se „plně projevuje subjekt, který je citově, kulturně a umělecky na takové výši, aby mohl zachytit tvář přírody i vrstvy času, zrcadlení tohoto prostoru ve světe duše a srdce“ (s. 161).

Minuciózní rozbor kulturní topografie a historie Kozinova Chodska působí v závěru práce poněkud podivně, ale jen do té doby, než zjistíme, oč vlastně v této kapito-

le běží. Jde o určitý emblém českého romantismu, který sice nevytvořil monumentální literaturu, ale při vytváření novodobé kulturní tradice dospěl k monumentalizaci, mytizaci a sakralizaci regionální historie, jejíž symboly se neobyčejnou měrou podílely na vzniku nového historického a kulturního povědomí. I když Hrbata přímo neodkazuje k RKZ, lze říci, že se kozinovská mytologie v určitém ohledu vrací k těmto počátkům českého romantismu. Je tu však přece jen rozdíl - „specificky česká eschatologie“, o níž Hrbata píše, doznala za století změn, takže „porážka [Chodů]... vlastně zakládá nesmrtnost a ...předznamenává další zmrtnýchvstání v poválečné době“ (s. 174). Možná že právě tento bludný kruh šalebných romantických mýtů a ideologií je protějškem tvůrčího romantického přístupu ke kulturní krajině, který naznačuje citovavý *Dovětek* předchozí kapitoly (s. 161).

Ačkoli Hrbatova kniha neprovádí podrobné zmapování českého romantismu, je to nejen metodologicky pronikavá, ale i faktograficky objektivní studie, která se zaměřuje na zkoumání souvztažnosti obecně romantické poetiky a - Bachtinovy slovy - „různořečí“ romantických kultur a diskurzů (s. 5). Otázka po existenci českého romantismu položená v úvodu tohoto článku se zde rýsuje jinak, než bychom očekávali. Jak už naznačuje titul Hrbatovy monografie - *Romantismus a Čechy* - nejde ani tak o vystižení českosti jako dominantního rysu naší romantické kultury (třebaže i v tomto ohledu přináší Hrbatovy analýzy hodně nového, zvláště pokud jde o zkoumání souvislosti romantické literatury, vlastivědy a historiografie) jako o otevření nových cest pro analýzu české literatury 19. století v evropském kulturním kontextu, v němž teprve můžeme uvažovat o existenci českého romantismu.

## PACIFIC - LETTER (8)



### Olympijské hry Down Under

Po druhé v historii se olympijské hry konají na jižní polokouli, jak se tu říká, downunder, u protinožců. Aniž bych se chtěla zaplést do sporů, zda jsou to poslední hry ve dvacátém století či první v jednadvacátém, není sporu, že s letopočtem, který začíná dvojkou, jsme překročili jakýsi milník. Mimoto technologie, vymknuta z kloubů, kolem nás šílí. Je tedy na místě, aby se tyto významné hry konaly v městě co nejméně zatíženém starobylostí a historií. Sydney nesporně takovým městem je. Je to ztělesněný duch současnosti, největší město země, kterou v novém tisíciletí čeká ta nejsvětlejší budoucnost.

Některá města se narodí krásná, jiná do krásy teprve vyrostou. Sydney patří do druhé kategorie. Když jsem ho před dávnými lety poprvé uviděla, neudělala na mě nijaký dojem. Ale jeho podoba se rapidně změnila. Dnešní Sydney patří na mé škále mezi pět nejkrásnějších měst světa, čtyři zbývající jsou v libovolném pořadí Praha, Paříž, New York a Řím. Stejně jako u líbezných žen fyzická krása není to jediné, co se počítá. Město musí mít duši. Musí vyzářovat atmosféru, která tě ihned okouzlí natolik, že si tam přeješ nadlouho pobývat, že tě bolí, když město opouštíš, že se tam neustále vracíš. Nevím přesně, co tu atmosféru tvoří, je to jakási směs impresivních budov, kulturního života, kaváren, restaurací, rušných ulic. A konečně, člověk má pocit, že právě toto místo je střed světa. Krásné město musí mít také pořádnou řeku či jezero, prostě vodní plochu, na kterou je radost se podívat. V tomhle ohledu je Sydney nejpočetnější z pěti zmíněných míst, jeho hlavní kouzlo tvoří překrásný mořský přístav, osa, kolem které se celé město točí. Bylo to právě využití prostoru kolem tohoto přístavu, které pomohlo Sydney v posledních letech ke kráse. Především byla postavena slavná opera na místě, které přístavu dominuje a je viditelné ze všech míst rozlehlé mořské zátoky, táhnoucí se mnoho desítek kilometrů.

Sydneyská opera má slušnou profesionální úroveň, i když se nevyrovná Metropolitanu. Večer tam strávený ale předčí všechna představení světa, protože o přestávce vyjdete na prostornou terasu nad přístavem, srkáte šampaňské a hledíte dolů na obří světlušky lodí, zámořských parníků i docela obyčejných obchodních kocábek. Přímo naproti svítí do tmy oblouk mostu, který se klene nad přístavem. Po něm proudí dvě šňůry barevných světél, červená, zadní světla aut, která jedou tam, bílé reflektory aut, která jedou sem. To divadlo je tak oslnivé, že o přestávce mé oblíbené Tosky jsem byla v pokušení se nevrátit na své

sedadlo a zůstat na terase po zbytek vlahé noci.

Další mekka turistů je Darling Harbour, veselé městečko muzeí, módních obchodů a kaváren, postavené nedávno na západní straně přístavu, tam, kde dříve bývala jen skladiště a doky.

Každý den v Sydney je svátkem. Počasí je teplé, ulice i náměstí se i v noci hemží davami lidí, kteří se umí radovat ze života. Prostranství kolem přístaviště je plné restaurací, ve kterých je vždycky těžké dostat místo. Sydneyské restaurace tvoří zvláštní kapitolu. Fakt, že v městě sídlí přistěhovalci ze všech konců světa, se nejlépe odráží ve zdejší kuchyni. Australanům se podařilo to, co Američané nedokázali, zachovat původní vůně a chuť cizokrajního vaření. Zatímco ve Washingtonu či Chicagu jít do restaurace představuje stále ještě hazard, Sydney a Melbourne jsou dnes kulinářským středem světa. I v té nejlacinější restauraci se člověk nají dobře. Oběd je také čím zapít. Na rozdíl od Ameriky, kde kalifornská vína jsou stále ještě z octa zrozená, australská vína, především červená, obstojí v konkurenci s víny francouzskými. Australští muži dávají ale přednost pivu, kterého se tu na hlavu vypije skoro tolik jako v Čechách.

Dvě stě dvanáct let není z hlediska historie mnoho. Jak vypadala Praha před dvěma sty dvanácti lety? Mám ji před sebou na obrázku a vidím, že všechny hlavní stavby, které miluji, už dávno stály, Pražský hrad, malostranské paláce, přes Vltavu se klenul Karlův most. Knihovna v Klementinu už tehdy čítala tolik svazků, že bych je nepřčetla za tucty životů. Kdežto na tomto místě, kde právě stojím, ve stínu rozepjatých plachet sydneyské opery, nebylo před dvěma sty dvanácti lety zhora nic jiného než buš, ve kterém se potulovali klovani a jiní vačnatci. Vládlo tu ticho přerušované jen bzukotem moskytů a ščebetáním pestrobarevných ptáček. O to víc se člověk musí divit tomu zázraku lidského důvtipu a podnikavosti, který za krátkou dobu sedmi generací stvořil toto okouzlující moderní velkoměsto, domov pro čtyři miliony lidí.

Ačkoli několik mořeplavců v sedmnáctém století přistálo u australských břehů, žádný z nich si nebyl vědom toho, že objevil nový kontinent. Byl to teprve Angličan James Cook, slavný objevitel Nového Zélandu, jenž v druhé polovině osmnáctého století vpravdě objevil Austrálii a zmapoval její pobřeží. Cook jako první přistál v místě, které pojmenoval Botany bay, tam, kde se dnešní Sydney rozkládá. V roce 1788, kdy od jeho objevu uplynulo sotva dvacet let, se v Botany bay objevila první plachetnice, které přivezly z Anglie tu nejhorší spodinu společnosti, trestance. Vrahové a lupiči, prostitutky a švindlři, jichž se Anglie chtěla zbavit, tu byli vyklopeni na břeh s prak-

ticky holými rukama. Sydneyská opera připomíná onu první plachetnici s rozepjatými plachtami.

Na světě neexistuje žádný jiný stát s tímto prapodivným rodokmenem, kde by hrstka vyvrhelů konečkonců utvořila společnost tak šťastnou, harmonickou a prosperující.

Austrálie se chce před celým světem ukázat v nejlepším světle. Očekává se, že Sydney navštíví přes milion turistů. Na televizi bude hry sledovat dosud největší publikum, přes tři miliardy diváků. Organizátoři se proto chtějí vyvarovat chyb, které mařily hry v Barceloně a Atlantě. Vláda ministerského předsedy Howarda jmenovala zvláštního ministra, který má na starosti jenom olympijské hry. Olympijské město, zatím největší ze všech olympijských měst, se rozkládá na pozemku, který byl dříve skládka průmyslového odpadu. Dnes je to nejmodernější sportovní středisko na světě, jen olympijská vesnice poskytne ubytování pro 25 000 sportovců v zbrusu nových luxusních bytech, které budou po skončení her tvořit nejmodernější bytový komplex v Sydney. Byty jsou už všechny dopředu rozprodány.

Soutěžící si předem mohou objednat jídlo z jídelního lístku vydaného na internetu. Denní výběr hlavních jídel je přes 1200, u každého jídla je přesně popsána jeho kalorická hodnota a jaké potraviny byly při jeho přípravě použity, tak aby si sportovci mohli vybrat menu jednak podle náboženských ohledů, jednak podle diety, kterou musí vzhledem ke svému sportu dodržovat.

Olympijský stadion má kapacitu pro 110 tisíc diváků a je tak skoro dvakrát tak veliký než stadion v Barceloně (65 000) a o čtvrtinu větší než ten v Atlantě (85 000). Přesto byly lístky na většinu závodů vyprodány už v srpnu, i když rozhodně nebyly laciné.

Jako každé velké město, i Sydney má své problémy, které mohou ohrozit zdárný průběh her. V současné chvíli největší problém představují australští domorodci, neboli aborigines, kteří tento kontinent obývali desítky tisíc let předtím, než sem vstoupila noha bělocha.

Ačkoli běloši přinesli této zemi nebývalý rozmach, který změnil k lepšímu i život původních obyvatel, aborigines si myslí, že kolonizátoři na nich spáchali křivdu. Naštěstí australská vláda se nemá k tomu, aby udělala stejnou chybu, jakou udělala vláda novozélandská, a odmítla platit domorodcům za takzvané bývalé příkoří hordy dolarů z peněz daňových poplatníků.

Nový Zéland utrácí ročně miliardy na odškodnění Maorů, tyto peníze jsou zdrojem rozkolu mezi dvěma rasami, které před druhou světovou válkou žily v harmonii, a jsou jednou z příčin vleklé hospodářské krize, kterou teď Nový Zéland prožívá.

Australský ministerský předseda prohlásil, že není zodpovědný za chyby svých předchůdců, a odmítl se jednak omluvit, jednak odškodnit tak zvanou ukradenou generaci domorodců. Jméno ukradené generace vzniklo následujícím způsobem. Po druhé světové válce vláda dávala k adopci do bílých rodin domorodé sirotky anebo děti, o které se jejich vlastní rodiče nemohli nebo nechtěli postarat. Bylo to děláno v zájmu dětí, které se tak dostaly do lepšího prostředí. Australští domorodci patřili k nejzaostalejším národům nejen Pacifiku, ale celého světa. Byli nepoměrně víc zaoštalí než novozélandští Maoré a Polynésané vůbec. Jejich životní styl byl velmi primitivní a při nedostatku hygieny a lékařské péče trpěli nakažlivými chorobami. Úmrtnost mezi dětmi byla vysoká. Vláda také chtěla adoptovaným dětem poskytnout přístup ke vzdělání, a tak vytvořit vrstvu, která by šířila osvětu mezi domorodými kmeny.

Pokud vláda dávala k adopci děti, jejichž rodiče byli naživu, vždy žádala rodiče o souhlas. Tyto děti dorostly a teď tvrdí, že se nikdy jejich rodičů o souhlas neptal, že prostě byly ukradené a že nezměrně trpěly ve svých adoptivních rodinách. Dva příslušníci ukradené generace před dvěma měsíci žalovali vládu a žádali obrovské kompenzace. Měl to být exemplární případ. Kdyby svou při vyhráli, zaplavila by vládu povodeň žádostí o kompenzace. Soudce ale rozhodl, že jejich nároky jsou neplatné. V prvním případě bylo dokázáno, že matka dala k adopci dcery výslovný souhlas. Zachoval se také dokument, ve kterém adoptovaná dcera před patnácti lety, kdy ještě nebylo politicky korektní si na adopce stěžovat, děkovala vládě za to, že se jí díky adoptivní rodině dostalo vzdělání, o kterém by se jí jinak ani nesnilo. Dnes ovšem dávno na tento dokument zapomněla, ovšem soudce jí ho připomněl. Druhý případ je poněkud otřesnější a dokazuje, jak nespravedlivé a nerozumné požadavky, jak zkrslý obraz minulosti tito „ukřivdění“ mají.

Matka uvázala tehdy třiletého chlapce, aby ho potrestala, v jednom z obrovských australských mravenišť. Netřeba říci, že taková smrt je jistá, pomalá a nevýslovně krutá. Naštěstí ho jeho teta našla, odvázala, a tak mu zachránila život. Poté ho nabídl vládní organizaci k adopci, protože jeho vlastní rodina zřejmě neměla žádný zájem nejen na tom, aby ho vychovala, ale aby ho udržela při životě. Člověk se musí divit nesmírné aroganci tohoto muže, který se soudil s vládou za to, že byl adoptován bez souhlasu své matky. I v tomto případě soudce rozhodl, že nárok na náhradu je neoprávněný. Domorodci, zklamáni ve svém očekávání, že se jim budou rozdávat miliardy, teď hrozí tím, že budou vyvolávat nepokoje a výtržnosti po celou dobu her, někteří dokonce vyhrožují teroristickými akcemi. Ironií osudu je to právě domorodá atletka Cathy Freemanová, která má naději vyhrát zlatou v jedné z nejprestižnějších olympijských disciplín, v běhu na čtyři sta metrů, tedy diaulos, který patřil mezi tradiční tři disciplíny původních řeckých olympijských her.

20. 9. 2000  
JINDRA TICHÁ  
Dunedin, Nový Zéland



Retrospektivně analytické večery

Tvaru

# RAVT Spisy českých autorů vydávané v 90. letech 20. století



Michal Bauer

Když jsem procházel archiv nakladatelství *Československý spisovatel* a hledal v něm dokumenty související s dílem Františka Halase, narazil jsem na složku připravovaného, ale nedokončeného 17. vydání básnické knihy *Naše paní Božena Němcová*, které bylo připravováno v tomto nakladatelství na rok 1990; kniha měla vyjít mimo edice. Nakladatelská smlouva byla sepsána 18. ledna 1989 a podepsána s Františkem X. Halasem (31. ledna 1989) a Janem Halasem (22. února 1989), básníkovými syny a dědici autorských práv Františka Halase. Byla sepsána též smlouva o vytvoření díla a nakladatelská smlouva s Františkem Buriánkem, který měl napsat ke knize doslov. Na průvodce rukopisu do sazby je datum imprimatur celého díla 17. srpna 1989. Přípravovaná kniha však nevyšla, nakladatelská smlouva byla zrušena, účetní doklad má datum 29. prosince 1989 a 2. dubna 1990 byly vyplaceny snížené honoráře.

Každý z obou dědiců autorských práv dostal z nakladatelství dopis (datován je 30. března 1990), v němž mimo jiné - po sdělení, že Halasova kniha nebude vydána - stálo: „Byli bychom rádi, kdybyste správně pochopil toto opatření - je vyvoláno mimořádností situace, etickou povinností napravovat ediční deformace uplynulých desetiletí a v neposlední řadě i změnou představ o další ediční podobě nakladatelství. V žádném případě to neznamena diskriminaci původně uvažovaného díla.“ Za zmínku stojí ještě citát z dopisu, který byl stejného dne adresován z *Československého spisovatele* Františku Buriánkovi: „Vážený pane doktore, změny, které probíhají v celé naší společnosti, se zákonitě a oprávněně promítají i do činnosti nakladatelství Československý spisovatel. V praxi to znamená kromě jiného, že je třeba urychleně a natrvalo vytvořit dostatečný ediční prostor pro díla autorů dříve potlačovaných a nevydávaných, jakož i pro díla autorů žijících v exilu. Zároveň se proměňují i představy o další podobě a koncepci celého nakladatelství. Z uvedených důvodů nebude nakladatelství moci některé z dříve uvažovaných edičních záměrů, příslibů či závazků v dohledné době realizovat.“ Šlo o doslov k uvedenému knize Františka Halase. (Bylo by zajímavé povšimnout si těchto uzavřených a nereálných nakladatelských smluv z přelomu 80. a 90. let celkově.)

Tento rozsáhlejší úvod volím z toho důvodu, že je příkladem, který dokumentuje proměny v ediční činnosti nejen nakladatelství *Československý spisovatel* na počátku roku 1990. Příklad Františka Halase se jistě může jevit jako paradox, protože část díla rovněž tohoto autora byla potlačována, avšak pravdou je, že právě básnická kniha *Naše paní Božena Němcová* je z nejvydávanějších knih Halasových.

Zároveň je patrné, že celá 90. léta jsou poznamenána minulostí ediční činnosti, jež se u nás oficiálně prováděla v období 1949-89 - a projevuje se explozí ve vydávání ineditní literatury, z níž se stala ihned po listopadu 1989 literatura, řečeno oblíbenou terminologií, prosazovaná oficiálně (v nakladatelstvích vycházelo několik knih jedi-

ného autora v obrovském nákladu, např. z tvorby Ivana Klímy se v 1. polovině 90. let na české knihkupecké pulty dostalo jistě okolo půl milionu exemplářů). Nebudu se zabývat tím, že dnes jsou na knižním trhu především přítomny tituly ani ne tak autorů v posledních dvaceti nebo padesáti letech nepublikujících jako spíše vzpomínky a kuchařky herců (od Lenky Kofírkové po Jiřinu Švorcovou) či příhody zpěváků a skákavců nebo rozhovory s nimi (od Waldemara Matušky po Lunetic). Po listopadu 1989 byly mnohé tituly potlačovaných autorů vydány jednotlivě a později vyšly znovu v rámci jejich spisů. Třeba román *Čekání na tmou, čekání na světlo* Ivana Klímy byl vydán v roce 1993 v nakladatelství *Československý spisovatel* a v roce 1996 u *Hynka* v rámci Spisů Ivana Klímy. (U všech dat vycházím z údajů v tiráži; zpětně se neodvažuji u všech titulů určit přesný rok vydání, souhlasí-li tedy rok uvedený v tiráži s rokem skutečného vyjítí knihy.)

Kromě toho vycházejí nejrůznější, až populární výběry, které vedle spisů chtějí podat jakýsi reprezentativní souhrn autorovy tvorby, nebo jsou zde další vydání jednotlivých knih, jež mají úspěch proto, že již vydané spisy jsou rozebrány nebo čtenáři včas nezareagovali na možnost obstarání si celého (resp. vybrané části) díla autorů či případně čtenář nechce mít celý soubor, třeba z důvodů finančních (např. v případě díla Václava Havla), třeba proto, že se mu „líbí“ jen něco z autorovy tvorby. S těmito novými vydáními má dnes úspěch kupř. *Mladá fronta*, která zásobuje trh některými tituly Bohumila Hrabala, následovalo ji nakladatelství *Hynek*, ačkoli je (nebo byl) k dispozici velký soubor Hrabalova díla.

Spisy (či dílo) jednotlivých autorů vycházely samozřejmě i před listopadem 1989, ale zdá se, že nikoli v takovém rozsahu: dnes je jich vydáváno několik desítek, bez pomoci bibliografických pomůcek lze jen z hlavy napočítat více než tři desítky nyní rozpracovaných vydání spisů. Jen z posledních padesáti let lze připomenout ty nejznámější edice mající podobu spisů: dílo Březiny, Jiráskova (např. v rámci propagandistické Jiráskovské akce), Biebla, Neumanna, Hory, Nezvala, Haška, Holana, Hrubína, Halase, Seiferta, Olbrachta, Karla Čapka, a to nepočítám řadu tzv. klasiků 19. století (spisy obvykle vyšly vícekrát - Němcová, Neruda a další); některé z nich vycházely za značných komplikací, způsobených politickou situací, některé jsou velmi poznamenány cenzurou (i autocenzurou). Dnes je zde šance vydat skutečně vše z díla autorů, bohužel nezřídka vycházející spisy vybrané či jinak limitované (kupř. není touha vydat juvenilie nebo snaha potlačit některé texty - ze strany autorů samotných či jejich potomků, jako je tomu třeba v případě Hostovského, jehož spisy otevírá - mimochodem v rámci ještě nevydaného 1. svazku - až jeho 5. kniha *Ztracený stín*, stranou zůstaly rovněž jen časopisecky, jež knižně ještě vůbec nevyšly). Je také snazší vzít knihy autorů a pouze je znovu vydat než publikovat texty z periodik, dosud kniž-

ně nepublikované (např. Skácel, Mikulášek a d.). Hlavní rozdíl oproti dřívější době je jistě v tom, že dnes vycházejí především autoři, jejichž knihy nesměly buď v letech 1948-89, nebo v letech 1970-89 vycházet. To odkazuje k větě, že „je třeba urychleně a natrvalo vytvořit dostatečný ediční prostor pro díla autorů dříve potlačovaných a nevydávaných, jakož i pro díla autorů žijících v exilu“. Otázkou je, zda se tím nevytváří stísněný prostor třeba pro debutující autory, čímž nemyslím jen vydání první knihy, ale třeba i knih několika, byť křečovitá snaha vydávat mladé autory může vést k podobným nezdarům, jakými jsou dvě ediční řady nakladatelství *Hynek* - *Neon* a *Pronoea*.

Spisy mohou mít nevýhodu grafickou: v jednom svazku obvykle bývá více původních knih, především se to týká poezie (Jiří Kolář, Jan Skácel, Oldřich Mikulášek atd., v dramatu a próze u Ludvíka Kundery), a ne každý je ochoten smířit se s tím, že je do jisté míry potlačena ucelenost, uzavřenost jedné knihy, protože je třeba splnit nároky finanční a - řekněme - technické. Zde velmi záleží na grafické úpravě svazku, jak je to ostatně vidět na dvou protikladných příkladech: vydání díla Jana Skácela v *Bloku* (jako příklad pozitivní) a vydání díla Oldřicha Mikuláška v nakladatelství *Ivo Železný* (jako příklad negativní). Další nevýhodou, tentokrát spíše pro autora, je to, že může při takové recepci svazku - kdy čtenář obvykle přečte více básníkových, prozaických nebo dramatikových knih naráz, hned po sobě - vyvstat patrněji, výrazněji jistá stereotypnost či monotónnost autora (existuje-li, samozřejmě). Uhladnější je jistě řešení, kdy v každém svazku je jedna původní kniha (Karel Poláček - obvykle), avšak je to finančně náročnější a zejména v poezii leckdy asi i neproveditelné; i když představuje takových básnických spisů je pro mne lákavá.

Projekt vydávání spisů je zhusta značně finančně náročný, což má dvě stránky. Lépe se na něj mohou shánět peníze: je známo věcí, že spíše jsou podporovány v tomto státě drahé a reprezentativnější (resp. „viditelnější“) projekty. Jinými slovy: snáze se sežene hodné peněz než malá či menší suma. Nemám zde na mysli pouze záležitost vydání knih, ale i různé kulturní akce, pořádání vědeckých konferencí menšího rozsahu (příkladem plýtvání peněz je naopak projekt *Praha - evropské město kultury 2000*).

Na straně druhé může vést výhled deseti-, patnácti- nebo dvacetisvazkových spisů vydávaných několik let (často čtyř, pěti i více) k tomu, že čtenář odmítne do takové akce vstoupit. Z důvodů finančních (knihy jsou stále dražší) i časových (dlouhá doba vydávání, která by sice teoreticky mohla první, finanční problém umenšit, avšak většinou vycházejí souběžně spisy několika autorů, takže se tím mnoho neřeší). Navíc není nikdy jisté, zda spisy budou skutečně v celku vydány. Z 80. let je známo například nedokončené vydávání díla Vladislava Vančury nebo Josefa Kainara (3. svazek byl vydán v roce 1990). V 90. letech se zatím rovněž nepodařilo dokončit některé projekty spisů, což souvisí obvykle s finančními problémy či dokonce zánikem nakladatelství: z předpokládaného čtyřsvazkového Díla Jana Zahradníčka se podařilo v letech 1991-95 vydat v nakladatelství *Československý spisovatel*, resp. *Českém spisovateli* (Československý spis. vydal první dva svazky, třetí svazek vyšel v Českém spis.) tři svazky, 4. svazek *Básnické překlady* dosud nevyšel; z chystaného šestisvazkového Díla Bedřicha Fučíka v *Melantrichu* byly vydány čtyři svazky (v letech 1992-98), svazky *Kritické příležitosti II* a *Rodná krajina básníka* nikoli.

Mnohdy nestačí nakladatelství na dokončení spisů, a proto některé takovéto projekty delší dobu vážnou, případně se na nich spoludílejí jiná nakladatelství nebo na ně přecházejí. Prachatické nakladatelství *Prostor* vydalo v letech 1994-95 dva svazky Spisů Ludvíka Kundery, *Bez názvu* (poezie 1939-1945) a *Úhledná džungle* (texty 1973-1993), po jeho zániku dosud pět dalších svazků - *Meandry* (poezie 1945-

1969), *Napospas* (různá próza 1941-1999), *Ve vánici* (dramatické texty 1961-1970), *Králové zločinci mágové* (dramatické texty 1967-1989) a záslužná monografie *František Halas* - vyšlo v brněnském nakladatelství *Atlantis*; zbývá ještě deset svazků.

Velmi komplikovaně (naštěstí pečlivě editorsky připravené) je vydáváno Dílo Jiřího Koláře, jednoho z největších českých básníků 20. století: v *Odeonu* vyšel v roce 1992 1. svazek *Křestný list, Ódy a variace, Limb a jiné básně, Sedm kantát, Dny v roce, Roky v dnech* a v roce 1993 3. svazek *Černá lyra, Návod k použití, Marsyas, Z pozůstatosti pana A., Vršovický Ezop, Česká suita*, v Českém spisovateli v roce 1994 6. svazek *Básně ticha* (graficky se liší od všech ostatních), v *Mladé frontě* v roce 1995 4. svazek *Mistr Sun o básnickém umění, Nový Epiklet, Návod k upotřebení, Odpovědi* (v tiráži je uvedeno: „Vychází společnou péčí nakladatelství Český spisovatel, Mladá fronta a Odeon“, což se nepochybně vztahuje k celému Dílu Jiřího Koláře), tamtéž v roce 1996 titul *Přestupný rok. Deník*, který je opět označen jako 6. svazek Kolářova díla (v tiráži tentokrát stojí: „Dílo J. K. vychází v nakladatelstvích Odeon, Český spisovatel a Mladá fronta.“), ještě v *Mladé frontě* v roce 1997 vyšel 2. svazek *Černá lyra, Čas, Očitý svědek* a posledním mladofrontovním titulem z Díla Jiřího Koláře je 7. svazek *Psáno na pohlednice I* s vrocením 1999. Dramatická situace v nakladatelství *Mladá fronta* se projevila i na spisech zde vydávaných: poslední tři svazky Kolářova díla - *Psáno na pohlednice II, Prométheova játra* a *Chléb náš vezdejší, Mor v Athénách* - by měly vyjít na podzim 2000 v nakladatelství *Paseka*, z nichž *Psáno na pohlednice II* již vyšlo.

Zde by patrně měl pokračovat i soubor Pavla Kohouta, dosud vycházející v *Mladé frontě*, jež jej zase převzala od *Českého spisovatele*; soubor nese označení „*Romány Pavla Kohouta*“ i „*Romány Pavla Kohouta vycházející v nakladatelství Mladá fronta*“. Toto označení bude tedy souhrnem pouze Kouhoutovy prózy, patrně ne úplným. V *Mladé frontě* ovšem neváhají zařadit mezi Kouhoutovy romány soubor sedmi jednoaktových her *Šest a sex* (1998); romány *Ten žena a ta muž* i *Katyně* vydala *Mladá fronta* již v edici pojmenované *Díla Pavla Kohouta*. Každopádně je v *Pasece* ohlášena nová Kouhoutova kniha *Ta dlouhá vlna za kylem*. Možná bude *Paseka* pokračovat i ve vydávání výše zmíněných Hrabalových knih: na podzim 2000 by měly vyjít *Harlekynovy miliony* a *Krasosmutnění*.

Dvousvazkové *Básnické dílo I a II* Ivana Slavíka vyšlo v *Hostu* (1998), resp. spoluprací *Hosta* a *Křestanské akademie* (1999). Na vydání Spisů Vladimíra Vokolka rovněž nestačilo jedině nakladatelství: 1. svazek *Absurdanda* vydalo nakladatelství *Atlantis* (1994), 2. svazek *Tak pravil Švejk* *Mladá fronta* (1995), další svazky vydalo nakladatelství *Atlantis* již samo: *Oidipovské variace* (3. svazek, 1996), *Vyrodaný čas* (4. svazek, 1999), *Ke komu mluvím dnes* (5. svazek, 1998), *Mezi ohněm a vodou* (6. svazek, 1998).

Zatím stojí vydávání spisů Jiřího Ortena - prvních pět svazků vyšlo v Českém spisovateli, záchrana *Mladé fronty* byla značně krátkodechá: po jediném - šestém - svazku, *Prózy II*, další tři na svého vydavatele, zdá se, čekají.

Zvláštním případem je Soubor díla F. X. Šaldy, který začal vycházet v roce 1947 a dosud není dokončen. Poslední, 22. svazek, *Kritické projevy 13*, vyšel v roce 1963, na toto vydávání se pokusil navázat *Torst*, jenž v roce 1997 vydal 7. svazek - *Básně*. Další části byly sice na přebalu tohoto svazku slíbeny, avšak zatím nevyšly. (Kromě toho vyšel v Českém spisovateli jako fotoreprint kompletně *Šaldův zápisník*.)

Uhladně vypravené vybrané spisy Jana Čepa, čítající šest svazků, vycházely téměř celé desetiletí (1991-99), nakonec se je podařilo dokončit společnou péčí nakladatelství *Vyšehrad* a *Proglas* (někdy je uveden jako vydavatel *Vyšehrad*, za spolupráce nakladatelství *Proglas* - např. *Samohlasy a rozhovory*, někdy naopak *Proglas*, za spolupráce *Vyšehradu* - např. *Poutník na zemi*).



Vybrané spisy Egon Hostovského začala vydávat nakladatelství ERM v roce 1994 (vydalo svazky *Nezvěstný, Díím bez pána, Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině, Černá tlupa / Žhář a Listy z vyhnanství / Úkryt*), od roku 1997 vydávají tyto spisy nakladatelství Akropolis (*Půlnoční pacient, Drobné prózy, Všeobecné spiknutí*) a Nakladatelství Franze Kafky (*Tři noci / Epidemie a Sedmkrát v hlavní úloze*). Obě nakladatelství slíbila společné dokončení Hostovského spisů; znamená to vydat ještě dva svazky: první (*Ztracený stín / Případ profesora Körnera*) a šestý (*Cizinec hledá byt / Dobročinný večerek*). Bohužel ani Čepovy, ani Hostovského spisy nejsou kritickým vydáním a nejsou kompletním (resp. co nejkompletnějším) vydáním textů obou autorů. Přesto i tak - zejména v případě Čepově, jehož především exilové esejistické texty nebyly obecně rozšířeny - je dobře, že tyto spisy vyšly (či, doufám, budou dokončeny - u Hostovského). Je možno říci, že více nového přináší českému čtenáři doma spisy Jana Čepa (byť bylo možno se dostat hlavně k Čepovým knihám vydaným *Křesťanskou akademií*). Hostovského spisy přináší zřetelně zřetelněji dostupné (např. v antikvariátech), mám na mysli knihy vydané u nás ve 2. polovině 40. let (*Listy z vyhnanství, Sedmkrát v hlavní úloze, Úkryt, Cizinec hledá byt*) nebo v 60. letech (*Žhář, Cizinci hledají byt, Všeobecné spiknutí*).

Nakladatelství ERM začalo vydávat také jedenáctisvazkové, v mnohém objemné Dílo Milady Součkové, které přešlo do nakladatelství Prostor.

Jako reprezentativní se jeví být pečlivě připravované a od roku 1994 v *Nakladatelství Franze Kafky* vycházející Spisy Karla Poláčka (9. svazek této edice, *Okresní město*, byl vydán jako první). Dosud vyšlo 18 svazků, které jsou doprovázeny podobně graficky upravenou knihou *Bibliografie Karla Poláčka*, s podtitulem, resp. dalším určením *Soupis literatury o něm* připravil Boris Mědílek (v roce 1997), což je více než sedmistránková, zcela zásadní bibliografická poláčkova publikace. Ohlášeny jsou ještě dva svazky: *Povídky, sloupky, fejetony* (19. svazek) a *Deník, korespondence, dokumenty* (20. svazek).

Podobně barevně odlišené a podobně zásadní jsou Sebrané spisy Bohumila Hrabala, které se podařilo v *Pražské imaginaci* dokončit. Jako první byl vydán 2. svazek *Židovský svícen v roce 1991*, 18. svazek *Ze zápisníku spisovatele* vyšel v roce 1996. I tato edice je zakončena bibliografickou publikací, která - na rozdíl od Poláčkových spisů - je číslována: označena je jako 19. svazek, nepochybně z toho důvodu, že kromě autorské a odkazové personální bibliografie jsou zde soustředěny Hrabalovy texty neobsažené v osmnácti svazcích jeho spisů, torza nedokončených textů i přípravné variace. Svazek je pojmenován *Bibliografie, dodatky, rejstříky*; vyšel v roce 1997. Toto nakladatelství též vydalo Dílo Karla Maryska a Dílo Egon Bondyho.

Mnohé edice nenesou označení Spisy, ačkoli charakter spisů mají, např. dvousvazkový soubor Josefa Palivce *Báseň, eseje, překlady* (Torst, 1993) a *Prózy, listy z vězení, pozdravy přátel* (Torst, 1996) či rovněž dvousvazkové vydání tvorby Ivana Blatného *Verše 1933-1953* (Atlantis, 1995) a *Texty a dokumenty 1930-1948* (Atlantis, 1999). Rovněž knihy Milana Kundery, vydávané v nakladatelství Atlantis, nejsou označeny jako spisy, i když jakými vybranými spisy být patrně mají. V letech 1991-97 zde vyšlo pět knih (*Žert, Směšné lásky, Jakub a jeho pán, Nesmrtelnost a se čtyřletým odstupem Valčík na rozloučenou*). Asi z nedostatku jiných Kunderových titulů vycházejí tyto knihy znovu. Dále je to kupř. osmivazková edice Z díla Josefa Čapka (7 svazků představují Čapkovy knihy, 8. svazek: *Jan Patočka: Josef Čapek myslitel*), vycházející v nakladatelství Dauphin.

Podobně je tomu v případě Jana Skácela, jehož dva svazky *Báseň I* a *Báseň II* mají na přebalu uvedeno: „První (resp. Druhý) svazek autorova knižně vydávaného básnického díla pro dospělě zahrnuje sbírky...“, sbírky jsou v obou souborech vyjmenovány a na přebalu titulu *Báseň pro děti* stojí:

„Závěrečný svazek básnického díla Jana Skácela zahrnuje tři sbírky z autorovy tvorby určené dětem“. Tyto tři svazky vyšly v letech 1995-96 v brněnském Bloku. Původní plán byl patrně takový, vydat pouze první dva tituly. Označení této edice je totiž u knihy dětské poezie jiné. Bohužel i zde jde jen o výbor ze Skácelovy tvorby: nejsou zahrnuty knihy pro děti *Pohádka o velikém samovaru* a *Jak šel brousek na vandr*, množství Skácelových básní a dalších textů především z počátečního období Skácelovy tvorby (do vydání první sbírky veršů *Kolik příležitostí má růže*, 1957) včetně rukopisné sbírky básní z roku 1949, nic se zde neuvádí ani o Skácelových prózách z přelomu 40. a 50. let. To potvrzuje domněnku, že spisy obecně bývávají popularizujícím činitelem v ediční činnosti nakladatelství, v tomto případě i komerčně úspěšným; pro literární badatele jsou ovšem celkem k ničemu. Tento skácelovský soubor tedy nepřináší nic nového, je však alespoň hezky upravenou edicí, posléze rozšířenou ještě o graficky stejně upravené tituly *Jedenáctý bílý kůň* a *Třináctý černý kůň*.

Totéž se nedá říci o vydání „čtyřsvazkového souboru díla Oldřicha Mikuláška Verše I-IV“, který grafik totálně zničil. Nakladatelství Ivo Železný, vydávající od roku 1997 tuto řadu, se evidentně nedokázalo vyrovnat s vydáním krásné literatury, které se pokusilo učinit v záplavě triviální literatury, na niž se jinak soustřeďuje. (Mnohem vzhlednější jsou Spisy Josefa Škvoreckého vycházející ve stejném nakladatelství, zatím vyšlo 14 svazků.) I tato edice opakuje víceméně dříve vyšlé Mikuláškovy knižní publikace a rovněž není ničím novým. Podivné je pouze uspořádání v prvních dvou svazcích, v nichž editoři - snad ze šetrnosti vůči autorovi - přeřadili některé básně ze sbírek *Černý bílý ano ne* a *Horoucí zpěvy* do příloh. Na vydání čeká už jen poslední, 4. svazek, čímž by tato mimořádně ošklivá ediční řada měla skončit.

Naopak pečlivě vypraveny jsou Spisy Richarda Weinerja v *Torstu*, zatím nedokončené; vydány jsou tři svazky: *Netečný divák a jiné prózy, Lítice, Škleb* (1996), *Báseň* (1997) a *Lazebník, Hra doopravdy* (1998). Podobně je tomu se Sebranými spisy Ladislava Klímy: vyšel zatím jen jeden, 4. svazek *Velký román* (Torst, 1996).

Velkým projektem by měla být edice Dílo Jakuba Demla vycházející v nakladatelství Vetus Via. Nejprve vyšlo několik titulů samostatně (*Haluciňák*, 1997, *Katolický sen*, 1998, *Cesta k Jihu*, 1998), poté s uvedením edice Dílo Jakuba Demla, nejdříve nečíslované (např. *Rosnička, Česno, Poslední verše, Šlépěje I-III, Šlépěje XIV, Proč bychom se netěšili / Šlépěje XXIV*), poté označené čísly svazků v rámci této edice (*Jugo, Šlépěje XV, Šlépěje XVI, Šlépěje XVII, Báseň veršem 1907-1960, Hlas mluví k Slovu, Tepna*). V nakladatelství Vetus Via dbají na pečlivost přípravy jednotlivých svazků včetně zachování dobové pravopisné normy. Při vědomí početnosti Demlových knih je to projekt na několik desetiletí. *Vetus Via* vydalo taktéž první svazek Díla Jiřího Kuběny *Jižní Kříž* (1998).

Záslužné je také třísvazkové vydání Spisů Arthura Breiského v nakladatelství *Thyrsus* v letech 1996-97 (*V království chimér, Sřepý zrcadel a Triumf zla, Dvě novely*). Objemně můžeme také hodnotit pětisvazkové Dílo Jana Kameníka v *Triádě*: 2. svazek *Prózy* (1995), 5. svazek *Překlady* (1996).

Některá sumarizující vydání jsou jednosvazková, obvykle jako spisy (byť vybrané) neoznačená, s výjimkou knihy, která má titul *Básnické spisy* a shrnuje tvorbu Bohumila Reynka (vydalo zlínské nakladatelství Archa v roce 1995). Dále sem lze přiřadit soubory Ladislava Dvořáka *Kainův útek, Vynášení smrti, Obrys bolesti, Srdeň, Hle nyní* (Český spisovatel, 1994), Zbyňka Hejdy *Báseň* (Torst, 1996), Jana M. Tomeše *Staré zahrady* (Torst, 1996), Karla Tomana *Báseň* (2. svazek *České knižnice* tehdy ještě vydávané *Českým spisovatelem*, 1997) nebo např. Jiřího Daniela *Mé myšlenky se velice nepodobají dýmu* (Torst a Sefer, 1998); snad by bylo možno zde jmenovat také soubor *S vyloučením veřejnosti* Karla Hynka

(Torst, 1998 - ve dvou posledních případech jen připomínám, že převládající psaní názvu nakladatelství hůlkovým písmem bylo nyní vystřídáno obvyklým způsobem zápisu). Lze sem přiřadit i jednosvazkové souborné vydání knížek Terezy Boučkové v *Knižním klubu* (1999). Už jen velmi volně je možno zde připomenout soubory shrnující jen část autorova díla, např. *První věty* Františka Listopada obsahující čtyři Listopadovy sbírky publikované před odchodem básníka do exilu (Torst, 1996).

Vydavatelskou explozi, pokud jde o spisy, se pokusilo v polovině 90. let uskutečnit nakladatelství Hynek: jsou to spisy Ivana Klímy, Arnošta Lustíga, Jaroslava Putíka, Alexandra Klimenta či Evy Kantůrkové. Některé z nich se po vydání 1. svazku (po)zastavily: v roce 1997 vyšel dosud jediný svazek Spisů Alexandra Klimenta *Hodinky s vodotryskem*. Ačkoli přebal slibuje, že „volná edice Spisů představí postupně celé dílo významného českého autora“, není jisté, zda v dohledné době bude tento slib splněn. Nevím, proč takový reklamní trik u *Hynka* použili, když dobře vědí, že tento slib nemohou nikdy splnit: opakuje se i u Putíka, Klímy či Lustíga, a přitom je jisté, že skutečně celé dílo těchto autorů *Hynek* nevydá, protože všichni ze svého díla některé knihy eliminovali a texty publikované jen v periodikách těžko budou sebrány do knih.

Tentýž úděl jako v případě Klimentových mají též Spisy Jaroslava Putíka: 1. svazek, *Plyšový pes* (1996), je v rámci těchto spisů - třebaže slib nakladatelství je stejný - zatím jediný, což je pro tohoto pozoruhodného českého spisovatele, myslím, poněkud nedůstojné. U *Hynka* alespoň vydali Putíkovi další dvě knihy, čímž ovšem situaci poněkud zkomplikovali, neboť není jisté, jestli se s těmito tituly počítá rovněž pro Putíkovy spisy. V edici *Imago* vyšla kniha *Odchod ze zámku* (1998, obsahuje původní díla *Odchod ze zámku* a *Odyssea po česku*; je to kniha bez přebalu, jak je u *Hynka* někdy zvykem, z níž velmi úspěšně opadávají písma, takže po čase nejsou čitelná) a v edici *130 let nakladatelství Hynek* román *Muž s břitvou* (1999).

Naopak se rozběhly Spisy Ivana Klímy (*Milostné rozhovory*, 1995, *Čekání na tmou, čekání na světo*, 1996, *Poslední stupeň důvěrnosti*, 1996, *Loď jménem Naděje*, 1998, *Láska a smetl*, 1999; opět mimo Klímovy spisy, v edici *130 let nakladatelství Hynek*, byl vydán román *Ani svatí, ani andělé*, v edici *Spektrum* vyšla Klímova knížka *Kruh nepřátel českého jazyka*) a především Spisy Arnošta Lustíga (*Neslušné sny*, 1995, *Ulice ztracených bratří*, 1996, *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, 1997, *Dita Saxová*, 1997, *Démanty noci*, 1998, *Noc a naděje*, 1999, *Tma nemá stín*, 2000; mimo spisy vyšla tentokrát *Propast*, 1996). Je třeba říci, že u *Hynka* dokáží vydat, v rámci spisů všech zmíněných autorů, pěknou knihu, a také pečlivě připravenou.

Někdy vede vydávání spisů autory k podstatnějším úpravám původních knih, jako je tomu u Arnošta Lustíga (*Démanty noci, Ulice ztracených bratří, Dita Saxová* atd.) nebo u Petra Kabeše (*Pěší věc a jiné předpokojky, Atlantis*, 1998, *Krátké letní procesy, Atlantis*, 1999). U Kabeše se na přebalu objevila charakteristika souboru jako „první svazek autorova svérázného konvolutu sbírek předchozích a textů dosud nepublikovaných“, v druhém případě jako „autorské uspořádání dosavadního díla“. Měly by vyjít ještě svazky *Kámen ze srdce* a *Těžítka*.

Na počátku jsou další spisy jiných autorů: Jiřího Muchy, Františka Langera, Vladimíra Holana (kvalita papíru - rozšířeného - vydání v *Pasece* je bohužel nesrovnatelná s jedenáctisvazkovými Holanovými sebranými spisy z let 1965-88, navíc se toto vydání bude obejít bez ilustrovaného doprovodu), Ivana Jelínka, Václava Renče, Karla Šiktance, - a vinou vydání dosud jediného svazku vlastně také Alexandra Klimenta (už tři roky) a Jaroslava Putíka (ještě o rok déle). Ohlášeny jsou spisy Jaroslava Seiferta či Jiřího Šotoly, takže se zdá, že trend 90. let 20. století bude mít pokračování i v prvním desetiletí 21. století.

# Spílání

## „LITERÁRNÍMU“ TÝDENÍKU

Zhruba před rokem se na straně poezie *Literárních novin* začaly pravidelně objevovat kresby Filipa Kaprála. O pár týdnů později - tedy v prvních měsících t. r. - se Igor Malijevský stal (spolu s Jindřichem Štreitem) na hezkých pár týdnů, možná měsíců takřka monopolním fotografem listu - nešlo ovšem o fotografie svázané s texty, ale zhruba o autorovu volnou tvorbu. Do třetice: téměř ob číslo plní jednu až dvě stránky novin úryvky z jedenáctiletého starého rukopisu Ludvíka Vaculíka *Cesta na Praděd*. Co s tím? Stačí letmý pohled do tiráže, aby bylo jasno: Zeno Kaprál (otec Filipa K.) a Igor Malijevský jsou zaměstnáni jako redaktori *LtN*, Vaculík je předseda Výboru společnosti pro *LtN*. Že podobných „výsad“ se nikomu krom zmíněného tria (s výjimkou Štreita) v *Literárních* za posledních rok nedostalo, snad netřeba zdůrazňovat.

A dál, teď trochu obecněji. S loňským příchodem Jakuba Patočky na post šéfredaktora si čtenář *LtN* jistě všiml široké obměny okruhu příspěvatelů: v novinách se začala tu více, tu méně objevovat jména mj. Jana Beránka, Andreje Zemana, Erazima Koháka, Pavla Stojara, Jarmily Johnové, Vojtěcha Koteckého - lidí úzce spjatých s ekologickým *Hnutím Duha* a s časopisem *Poslední generace*. Této organizaci a zmíněnému magazínu nešéfoval před svým odchodem do *LtN* nikdo jiný než právě Patočka.

Otevřeme-li 39. číslo *Literárek* z 20. září t. r., všechno tu máme jako na dlani, skuknuté v pár řádcích na patnácté straně, kterou má na starost Igor Malijevský. Ve stručné informaci o kulturním magazínu *UNI* redaktor neopomene vypíchnout rozhovor s Jakubem Patočkou, o pár řádek níž, v drobných zprávách, najdeme anotaci výstavy Igora Malijevského v jedné rakovnické galerii a o pár řádek výš do třetice Malijevský zpovídá Karla Kunu, redaktora *LtN*, jakou knihu by pan novinář doporučil ke čtení.

Takže takhle se věci mají! *Literární noviny* razí pod Patočkovou vlajkou vpravdě novátorský přístup k žurnalistice. Jde nejen o to, že už dávno nejsou novinami o literatuře, jak hlásá titulek, ale i o něco podstatnějšího: o návrat k socialistickým praktikám, kde na místo ušlechtilých demokratických ideálů, kterými se dnešní *Literárky* tolik zaklínají, znovu nastupují průhledné kamarádšofty ruku v ruce s bezostyšnou snahou uplácat si co nejrychleji vlastní pomníček. Jak radostně musí člověku poskočit srdce, když ve zmíněném rozhovoru pro magazín *UNI* Jakub Patočka hned na úvodní otázku Pavla Stojara: „...máš pocit, že (v *LtN*) jsi člověk na správném místě?“ sebevědomě odpovídá: „Ano.“

JOSEF RAUTENKRANZ



Z literárního  
archivuPNP  
LITERÁRNÍ  
PNP  
ARCHIVJosef Holeček,  
slovanský novinář

Josef Holeček (27. 2. 1853 - 6. 3. 1929) vešel do povědomí kulturní veřejnosti především románem Naši, desetidílnou ságou rodu napsanou mezi léty 1898-1929, v níž navazuje na představu Slovana jako zemědělského osadníka v protikladu k pasteveckému nomádovi a vojenskému nájezdníkovi.

Josef Holeček je vlastně jakýmsi protějškem Sládkovým v tom smyslu, že tak jako Sládek poznal prostředí americké, Holeček poznal východní prostředí, pobýval v Rusku a na Balkáně. Jako novinář se vypracoval v redakci Národních listů a od roku 1898 stanul v čele Svazu slovanských novinářů. Stovkami článků v denním tisku vytvořil v očích běžného českého čtenáře představu o světě lidí hovořících příbuznými jazyky. Neomezoval se však na slovanství jako takové, rozuměl problematice Východu v celé její šíři a hlubší zájem jej dovedl i k epické poezii Finů - přeložil a komentoval Kalevalu (1878, 1896). Ze Slovanů jej upoutali nejvíce Černohorci, viz např. díla jako Černohorci ve zbrani, Černá Hora, Černá Hora v míru, Černohorské povídky a další. Poprvé byl v Bosně a Hercegovině roku 1875, později v roce 1882 a 1885. Z ruského pobytu v roce 1887 vytěžil látku pro Rusko-české kapitoly, Zájezd na Rus. Roku 1889 navštívil Istanbul a Malou Asii. Dotýkal se také slovenské otázky a překládal písně hercegovské a bulharské.

Ve výstřížkovém archivu literárního archivu Památníku národního písemnictví se zachoval překvapivě veliký celek pod heslem Holeček. Jsou to celé čtyři kartony členitého materiálu, který ukazuje Josefa Holečka jako osobnost známou i v zahraničí.

Jeden z kartonů je vyplněn tiskem. Zejména jsou to brožované tisky z několika sjezdů Vseslovanského svazu novinářů. Zaslouží pozornost proto, že o této instituci mizí později v lexikonech informace. Tak je zde tisk Sjezd slovanských novinářů v Praze, 1898, uspořádal sjezdový výbor, vytištěno v Praze 1899, kde je zřejmá v článku Banket slovanských žurnalistů úvodní řeč předsedy sjezdového výboru redaktora Josefa Holečka. Hostině předsedal šéfredaktor Hlasu národa Josef Hubáček. Dále tisky V. Sjezd slovanských novinářů v Plzni, uspořádal Rajmund Cejnek, vydal Ústřední svaz slovanských novinářů v Praze 1903, VIII. sjezd Slovanských novinářů v Lublani, 1908, uspořádal J. Vejvara, vydáno v Praze nákladem Svazu slovanských novinářů. Také zde fungoval Josef Holeček jako předseda a předčítatel. Vedle toho v separátním tisku VIII. sjezd Ústředního svazu slovanských novinářů ve dnech 8. a 9. září r. 1908, nákladem Sjezdu je vytištěno samostatně znění zprávy Josefa Holečka s názvem Desetiletý jubilej prvního sjezdu slovanských novinářů v Praze. Ve formě nátisku se dochoval nedatovaný tisk Sjezdu slovanských novinářů v Sofii, 1909, samostatná řeč předsedy Vseslovanského svazu novinářů Josefa Holečka o významu a cílech Svazu. Provedené marginální značky perem potvrzují, že to byla korektura připravená k tisku. Poslední v řadě je tisk XI. sjezd slovanských novinářů v Praze, 1912, I., a to separát Slavnostní řeč předsedy Vseslovanského svazu novinářů redaktora

Josefa Holečka při zahájení XI. sjezdu Slovanských novinářů v Praze 28. června 1912.

Myšlenka Svazu slovanských novinářů a pořádání sjezdů navazovala na aktuální problém pravidelných sjezdů Mezinárodního svazu novinářů, při nichž se v době před rokem 1914 projevoval odpor stanoviska v zastoupení Rakousko-Uherska. Ze studia této dílčí otázky vyplývá usilí Svazu slovanských novinářů kritizovat cenzuru, restrikce v oblasti tiskové svobody a potažmo samo zřízení rakousko-uherské monarchie. Tyto materiály by mohly jistě zaujmout slavisty či historiky novinářství.

Sjezdy slovanských novinářů se konaly mezi léty 1898 a 1912 v několika slovanských metropolích a městech se širokou mezinárodní účastí. Iniciativa vzešla podobně jako v případě slovanského sjezdového hnutí a sokolského hnutí z Čech a z Prahy.

Další výstřížkový materiál je uspořádán v obálkách, označených názvy národů, o nichž psal Holeček novinář na svých balkánských a ruských cestách. Jsou tu zastoupeni Albánci, Bulhaři, Černohorci, Makedonci, Poláci, Romové, Rusové, Slované všeobecně, Srbové. Mimořádně bohatá je sbírka jinojazyčných výstřížků a celých archů novin se zveřejněním Holečkových článků nebo fejetonů, recenzí a kritik o něm. Výstřížky dokazují, že Holeček byl ve své době mezinárodně uznávaným novinářem, funkce předsedy Svazu slovanských novinářů jej zviditelnila ve spletitém světě publicistiky, žurnalistiky a kritiky.

V příloze Národních listů z 24. února 1928 je publikován rozhovor s Janem Thonem a celá strana věnovaná jubilejnímu, který slavil rok před smrtí své pětasedmdesátiny. Zde se připomíná mimo jiné vrcholná událost ze života „vojvodova“, jak přezdívali současníci Josefu Holečkovi, v půli července 1911 obdržel od srbského krále Petra Osvoboditele v Bělehradě řád svatého Sávy. Poctěn řádem byl i v Černé Hoře. Charakteristika Holečkova je podána v témže čísle Gabrielem Moudrým.

Náš milý vojvoda v mužných letech svých mnohem vyšší postavy než dnes, s plnovousem doprostřed hrudi - nyní mu

vous úplně šedivý splývá až do pasu - chodil do redakce velmi pravidelně krátce po 4. hodině odpolední, a stejně pravidelně kol 6. hodiny večerní odcházival. V redakci sedával v zadní místnosti, na Olympu, jak jsme jí říkali. Na svém stolku míval dokonale nepořádek. Rozumí se, že nikdy neměl kdy uklidití jej. Užíval péra tence písčitého. Málo kdy se stalo, že některé slovo bylo v rukopise škrtnuto. Holeček míval zvláštní libůstku, své stati psával na rub obálek došlých dopisů, pozvánek, ba i větších visitek. Jen jakoby z nouze napsal svoji stať na pořádný papír. Do redakční místnosti vstupoval s hlasitým pozdravem a dlouhými pádnými kroky spěchal na své místo. Ani chvíli nevěnoval rozprávám. V zimě přišel do redakce ve vysokých botách, nejučelnější prý módě do znamenitého pražského bláta, jež nás všechny přetrvá, v důkladném kožiše a s beranicí, hodnou šumavského pralesa. A přece se postavil ke kamnům, aby si nabral tepla pro chladnější Olymp.

(Gabriel Moudrý, Náš vojvoda, Národní listy, příloha 24. 2. 1928, zkráceno)

Celý jeden karton je naplněn velkými obálkami výstřížkového materiálu. V arších se dochoval český tisk s články o Josefu Holečkovi. Ze stovek výstřížků a tisků v tomto mimořádně bohatém souboru přetiskujeme kuriozitu, která vysvětluje s úsměvnou konkrétností Holečkův výklad vztahu mezi západní a východní kulturní orientací. Článek Emanuela Chalupného v Skautu-junáku z 1. dubna 1929 vyšel necelý měsíc po smrti spisovatele s názvem:

## Josef Holeček a naši skauti

Zesnulý mistr Holeček byl z prvých, kdo uvítali pěstování skautingu v národě našem. Hned do první knihy br. Svojsíka přispěl článkem, v němž skautingu českému doporučoval junácké vzory černo-horské, a tím zároveň ukázal, že skauting není cizáckým přínosem, neslučitelným s národností naší, jak se mnozí krátkozrací domnívali, nýbrž že snaha br. Svojsíka udomácnit skauting i u nás může právem poukázat na vzory slovanské.

Bohužel, ačkoli Holeček žil po vydání této knihy ještě 16 let, nedožil se toho, aby skauting český na cestě jím naznačené dovedl význačně těžiti z jeho díla. Naše skauty pořád více vábí džungle a indiánština,

nežli junáctví černo-horské. Patrně většina vůdců skautských není si vědoma, co vše by mohla získat ze spisů Holečkových.

Loni, roku 1928, podnikli jsme v tom směru pokus v táboře skautů z Tábora na Českomoravské vysočině u Telče. Učinili jsme Holečkovy Junácké kresby černo-horské den za dnem hlavními body programu

večerních besídek při ohni. Sami jsme byli překvapeni účinkem. Hoši se nemohli dočkat pokračování. Některým ani besídka nestačila, chtěli si knihu ještě sami přečíst, a museli jsme ji před nimi schovávat, aby ve dne místo práce ji nečetli a večer pak místo pozorného naslouchání nevyrušovali. Marko Miljanov, Peko Pavlovič, archimandrita Dimitrije a jiní junáci stali se v táboře našem tak populárními, jako jinde Vinnetou nebo zálesák Rolf. A proč by ne. V celé literatuře se nenajde názornější příběh sportovního a závodního gentlemanství nežli v souboji Marka Miljanova s Pekem Pavlovičem. Stěží se najde napínavější romantika než jakou podává Gorda paša. Málokde se chlapeč nasmějou upřímněji nežli při kouscích Dimitrijových. Všude je tu mladý kulturní svět, svou naivností, poutavostí a dobrodružností blízký zálibám dospívajících hochů, a při tom ušlechtilý, výchovně cenný, slovanský.

Junácké kresby nejsou však jediným Holečkovým dílem, jež je s to zaujmouti naše skauty. I ostatní spisy jeho, Naši, Sokolovič, Černo-horské povídky, Za svobodu, překlady srbské epiky a nade vše překlad Kalevaly, obsahují hojnost episod, schopných roznitit nadšený zájem jejich. Bratři vůdcové. Učinite rok Holečkova umrtí rokem, kdy jeho dílo se ve vašich táborech i na besídkách mezi rokem stane denním hostem. A za rok sdělte veřejně své zkušenosti o tom.

Myslím, že svaz skautů by se mohl pokusit o rozprodej Junáckých kreseb černo-horských ve vlastní režii a že by to přineslo prospěch Svazu, dílu Holečkovu a zejména výchově naší mládeže.

(nezkráceno)

Až do roku 1909 byl Josef Holeček vlastním nakladatelem svých spisů. Ještě za první republiky, kdy byl již seniorem ustupujícím do pozadí, cestoval na Balkán, roku 1924 pobyl opět v Jugoslávii. Slavistika tak, jak byla chápána jeho generací, však ztrácela na aktuálnosti. Nová konstelace na východě, SSSR, Malá dohoda, komplikovaný Balkán byly pro staré pány slovanské orientace neřešitelnou rovnicí. Slavjanofilství tradičního směru začalo pokulhávat za realitou.

Připravila  
HELENA MIKULOVÁ



# Odpověď na blbou recenzi

Ve Tvaru č. 15/2000 jsem si přečetl Švecovu recenzi, nazvanou *Na blbou sbírku blbá recenze*, sbírky Michala Bukowského *Laskavost oblaků* a nezbyvá mi, než abych reagoval. Osobně bohemistu a žurnalistu Štefana Švece neznám, nic proti němu nemám, ze zaujatosti nemohu být obviněn. Jeho text se však natolik vymyká běžné praxi, že pochybuji o Švecově literární kultuře a kompetentnosti, popřípadě nezaopatosti. Dokážu to na několika faktech a skutečnostech.

Nejprve recenzent lituje toho, že „tři výborní překladatelé polské poezie přeložili a Sdružení polských spisovatelů v České republice vydalo výše zmíněnou knihu. Ještě předtím ji rovněž zmíněný básník napsal. To všechno bohužel.“ Bude zřejmě od recenzenta projevem taktu, že překladatele nejmenuje, i když se ho o to nikdo neprosil. Nuže: Czolem! Jsou polský bilingvní básník a spiritus agens řady česko-polských literárních a kulturních iniciativ na Těšínsku Wilhelm Przewczek, básnička, vedoucí vychovatelka polské školní družiny a matka dvou malých dětí Lucyna Waszková a k tomu se rozhodně nenudící bohemista a překladatel z Krnova tak blbí, že nepoznají kvalitu poezie od zjevně zajímavého polského autora žijícího dlouhodobě ve Vídni, že ztráceli čas a energii s blbými (přesněji s „dokonale neplodnými, vyschlými, bezvýraznými a naničovatými“) verši připomínajícími podle Švece údajně málo sečtělého gymnazistu, který touží být básníkem? Naopak byli toho názoru, že jde o dobrou poezii, kterou lze představit českým čtenářům. Ostatně Bukowského setkání se čtenáři v Karvině a v Českém Těšíně v dubnu tohoto roku se neminulo úspěchem (viz o tom stať Zeslavy Rudnikové ve *Zwrotu* č. 6/2000, kde předtím vyšly i ukázky z poezie M. Bukowského). Jak přišel Š. Švec ke svému závěru? Nikde žádný důkaz, doklad o tom. Proč by ale byl údajně málo sečtělý M. Bukowski vyzván k tomu, aby na

setkání středoevropských spisovatelů před dvěma lety v Luhačovicích přednesl jeden z úvodních příspěvků? Naopak mám pocit, že se v polské literatuře (navíc vznikající mimo vlast) málo sečtělý Š. Švec se sbírkou minul a neusiloval ani o základní estetickou, sémantickou či strukturální analýzu veršů. Vypomáhá si pouze dílčími mimoestetickými postřehy, které se snaží dokládat několika citacemi. Zaměřuje lyrický subjekt za autora, zbytečně a trapně si pohrává s odlišováním křesťanských jmen Charles a Michal (Bukowski), což není korektní a nemá to ani žádný vztah k literární historii či k autorské poetice obou Bukowských. Není mi jasné, proč se mu z celé sbírky líbí pouze jedna báseň (zrovna *Sníh s medem*). Všechny soudy jsou podloženy pouze recenzentovým osobním vkusem, jemuž můžeme nebo také nemusíme věřit.

Recenze na inkriminovanou sbírku M. Bukowského napsal před Š. Švecem profesor slavistiky Ivo Pospíšil pro brněnský deník *Rovnost* (18. 1. 2000). Pospíšil se domnívá, že ačkoliv autor debutoval poměrně pozdě (1996), důvody k překladu byly pádné: „*Průnik cizího a polského, avantgardního i tradičního tu vytváří celek působivý zejména v českém prostředí.*“ Pozitivní recenze se dále objevily od Iva Haráka v *Nových knihách* (2/2000), Vladimíra Stanzela v *Hostu* (4/2000), tři Bukowského básně zařadil na stránky *Literárních novin* (17/2000) básník Zeno Kaprál, před Staňkovou recenzi uvedl v *Psím víně* jednu báseň při výběru poezie až úzkostlivě pečlivý Jaroslav Kovanda, báseň *Anchor Pub, Dunmore East, Ireland* otiskl *Zpravodaj Bratrstva Keltů* (21/2000); mezi členy tohoto sdružení bychom bohemisty nepočítali na prstech jedné ruky, zato znalci irských realii požehnaně, což napovídá, že Bukowského zobrazení irské reality je výstižné a má svoji uměleckou hodnotu. Tak odkud se bere potřeba bagatelizovat synestetický vjem „ryšavé“ hudby v irské hospodě? Mají zmi-

nění básníci, literární kritici a k tomu široké spektrum čtenářů vadný literární vkus?

Š. Švec má také skrytou touhu zesměšňovat profesi a hobby M. Bukowského (pozor! psaní poezie ke koníčkům nepočítám), ačkoliv nás vehementně ujišťuje o opaku. Každý trochu vzdělaný jedinec u nás ví, že provozování karate znamená zabývat se i východní filozofií. Forma haiku je neodmyslitelně spjata se satori - „osvícením“. Překládal jsem haiku několika současných polských autorů a soudím, že Bukowského haiku patří k těm zdařilejším. (V poslední době shromažďuji podklady pro polskou antologii haiku autorů z České republiky, takže znám i domácí tvůrce této formy.) Není ani zapotřebí zdůrazňovat vzdělaným čtenářům Tvaru, že nestačí naplnit jenom sedmnáctislabičnou formou. Dále by prý nebylo slušné šprýmovat o Bukowském, „že své verše píše zřejmě po pořádných karatistických výprascích“, šprýmovat recenzi. No, šlo by zertovat i o tom, že kdyby se oba borci - básník a recenzent - postavili na žíněnky, léčil by si ten druhý své komplexy po „nakládačce“ na jiných knihách, které nevyšly zrovna v renomovaném nakladatelství, ale takřkajíc svépomocí na periferii. Ostatně sbírka byla vydána nákladem autora, což ze skromnosti či z ostychu M. Bukowski v tiráži neuvádí. Sdružení polských spisovatelů v ČR totiž žádnými finančními prostředky pro ediční účely nedisponuje, což je doklad kulturní politiky státu vůči národnostním menšinám, ale to by byla jiná kapitola.

M. Bukowski to jistě po odchodu z vlasti neměl jednoduché, a pokud se vypracoval jako expert v mezinárodním obchodu, tak díky své pili a talentu. (Ve vlasti pracoval, tuším, ve filmexportu, jde rozhodně o znalce polské a světové kinematografie.) Jako polský básník žijící ve Vídni se řadí do linie pozoruhodných polských spisovatelů působících a tvořících v metropoli nad Dunajem; namátkou připomeňme S. J. Lece, R. Brand-

staettera, A. Jackiewiczze, B. Miazka, A. Zielińskiego, ze starších autorů M. Konopnickou, St. Przybyszewského, T. Rittnera aj. Jako umělecký fotograf dosáhl Bukowski řady úspěchů a stal se členem Královského sdružení uměleckých fotografů v Londýně. Vidění skutečnosti jakoby skrze objektiv fotoaparátu lze sledovat v řadě básní sbírky, jenomže pro Švece jde o banality. V recenzi mi chybí zapojení Bukowského poezie do emigračního literárního kontextu, zamyšlení nad prostorem a časem v tomto typu poezie atd. Dovedu si představit, že by recenze dopadla jinak a možná protikladně, kdyby ji recenzoval skutečný odborník na polskou poezii, jakým je bezpochyby Petr Poslední nebo Michal Příbáň, jenž se emigrantské literatuře věnuje téměř programově. Nebo kdyby se jí věnoval básník s vytříbeným uměleckým vkusem, což je případ Jiřího Staňky, napadnutého za recenzi sbírky v *Psím víně*, které se - jak snad vyplynulo z výše uvedeného - rozhodně nesešlo.

Uvědomuji si a mohu jistě hovořit i za své kolegy překladatele, že Bukowského poezie nepatří sice mezi TOP Ten současné polské poezie, ale lze ji označit přívlastkem „zajímavá“ či „dobrá“. Odtud i název mého doslovu *Ochutnávka dobré poezie*, který sice může vyvolat kulinařské konotace, ale šlo mi o metaforu, která by vyjádřila, že nemáme před sebou Otou Ulčem zmíněnou láhev Chateau Latour-a-Pomerol, ročník 1961 (Tvar č. 8/2000), ale značku dolnorakouské provenience, která se rozhodně dá pít, aniž vás druhý den bude bolet hlava.

Štefan Švec na závěr varuje, aby čtenáři Tvaru se sbírkou M. Bukowského neztráceli čas. Tvrdím, že kritikovy odborné schopnosti a charakterové vlastnosti jsou sice jeho problémem a daností, nicméně nabádám čtenáře mně milého literárního čtrnáctideníku, aby Švecovy texty četli s jistou dávkou obezřetnosti.

LIBOR MARTINEK

## Z VERNISÁŽNÍKU PATRIKA ŠIMONA

Téměř strašidelně působí některé koláže **Zdenka Rykra**, jehož retrospektivní výstava nyní probíhá na půdě GHMP v domě U Kamenného zvonu na Staroměstském náměstí v Praze. Po veleúspěšném, divácky dobře načasovaném projektu Toyen je to neméně zajímavě koncipovaná výstava, neboť představuje donedávna téměř naprosto neznámé Rykrovo dílo, jehož outsiderství souvisí s umělcovou nechutí účastnit se mani-festačních akcí avantgardy. Životní data Zdenka Rykra (1900-1940) ukazují na letošní kulatá výročí. Rykr byl zejména experimentátorem, který se nejprve ponořil do teorie umění, vystudoval dějiny umění a archeologii na Univerzitě Karlově, aby se od roku 1919 věnoval malbě, jejíž začátky byly ovlivněny expresionismem a kubismem. Brzy nato maloval při svých častých cestách krajiny, jež nezaprou lyrický vliv Josefa Šímy. Ve 30. letech se dopracoval k abstrakci. Rykr nebyl členem žádné avantgardní skupiny. S Karlem Teigem jej rozdělil spor podobně jako se spolkem Mánes. Surrealistické postupy sice několikrát osobitě uplatnil ve svém díle, ale surrealismus mu byl „odporný“ pro „ilustrativnost některých surrealistů“. Bez zajímavosti není ani Rykrova práce coby reklamního výtvarníka. Stala se jistě významným zdrojem obživy, a tak máme na přítomné výstavě jedinečnou příležitost poznat autora většiny čokoládových etiket firmy Orion, pro kterou vyrobil nejen hvězdičku, ale také dodnes používaný obal čokolády Kofila. Obálka katalogu naopak zdůrazňuje Rykrovo zpracování ploché baterie Excelsior Palaba. Doložena je také Rykrova spolupráce s firmou Baťa, kterého mj. přesvědčil, aby založil uměleckou galerii a podpořil vypsáním cen zejména umění výtvarná a literární. Rykr jezdil od poloviny dvacátých let pravidelně do Paříže (jednou

těž s malířem Oldřichem Kerhartem), s ním jako správný představitel avantgardy udržoval praktický kontakt až do své smrti. Na konci třicátých let vystavoval na pařížském salonu Nadnezávislých (Les Surindépendants), kde vystavovali i proslulí abstrakcionisté Hans Hartung a Alexander Calder. Publikoval také v časopise Delta, vydávaném Henri Millerem a Lawrence Durrelem v Paříži. V roce 1930 si vzal spisovatelku Miladu Součkovou, jíž ilustroval básnické sbírky. Na výstavě je připomenuta tvůrčí spolupráce s fotografem Jaromírem Funkem. Funke i Rykr mají velmi blízký vztah ke krajině kolem Kolína a Polabí. Funke dokonce využil pro svá fotografická zátiší i Rykrovy plastiky.

Rykrova výstava se jmenuje **Elegie avantgardy**. V názvu je tak obsaženo nejen nepochopení Rykrova díla jeho současníky, ale i to, že jeho význam pro české umění byl dlouho opomíjen.

Rykr ukončil svůj život sebevraždou pod koly rychlíku Praha-Paříž. Jindřich Chaloupecký na tuto událost vzpomíná v šedesátých letech: „*Jiskřivého zimního odpoledne 15. ledna 1940 ta laskavá paní (smrt) vzala Zdenka Rykra za ruku, jela s ním na tehdejší konečnou stanici tramvaje v Braníku, přešla s ním zamrzlou Vltavu a dovedla ho na železniční trať pod Barrandovem. Františku Janouškovi, který se tam potom za několik dní vypravil, vyprávěl železničář, který tehdy měl službu, že viděl, jak Rykr, elegantní a vysoký, šel s rozepjatým zimním kabátem a zapálenou cigaretou vprostřed kolejí vstříc vlaku, volal na něj ještě, marně.*“ O tři dny později píše v nekrologu pro *Lidové noviny* jeden z dosud zapomenutých představitelů avantgardy, básník a autor „kubistické poezie“ Artuš Černík: „*Slyším a čtu, že zemřel tento mladý druh krásných*

*studentských let, v jehož hlase bylo už od mládí vždy několik kapek hořké ironie k životu, a nechce se mi věřit, že by si v tragickém smyslu zahrál s Rykrem námět, jež mi na gymnasiu nakreslil pro ex libris: železniční trať se stromem na okraji. Námět, jež kdysi doprovodil slovy: trať života...*“

Zvláštní je skutečnost, že GHMP vlastně nastavila do původní barevné scénografie, která zde zůstala od výstavy Toyen, kompletní hmotu nynější výstavy Rykrovy. To znamená, že barevné členění stěn a sálů zůstalo zcela shodné, dokonce i osvětlení v některých sálech bylo ponecháno.

Výstavu doprovází skvělá dokumentace a výpravný katalog (stý tentokrát na vernisáži nechyběl) s téměř čtyřmi sty stranami a velkým počtem barevných reprodukcí. Galerie hl. m. Prahy zvolila vysokou latku pro své projekty, jimiž soustředěně mapuje umělce naší i evropské avantgardy. Bylo by jistě zajímavé připravit podobnou retrospektivu Bedřichu Piskačovi či Oldřichu Kerhartovi, kteří na současnou prezentaci teprve čekají, nemluví o celé plejádě dalších zapomenutých.

Výstava Zdenka Rykra je dílem Vojtěcha Lahody z Ústavu dějin umění AV ČR a kurátora GHMP Víta Havránka.

•••

Jednou z velice ambiciózních výstav nadcházející sezony je výstava děl **Williama Blakea** (1757-1827), pořádaná Správou Pražského hradu (zápůjčky z Britského muzea v Londýně) v prostorách Císařské konírny na Hradě. Konečně se po delší době (od výstavy kreseb a grafiky Alfreda Kubina) podařilo zaměstnancům Hradu uspořádat výjimečnou a divácky poutavou akci, která má z odborného i laického hlediska nepochybný význam. William Blake, který patří k oněm těžko zařaditelným z rodu Goyů,

Kubinů, Váchalů či Panušků, je básníkem mystických nálad a fantastických námětů, jež značně předběhly dobu svého vzniku.

Blakeův život není provázen velkými dramatickými zvraty, jak by se zdálo z jeho vizionářsky a mysticky laděných prací. Nemaloval obrazy (s výjimkou jednoho, dnes nezvěstného, malovaného údajně temperou a představujícího Poslední soud). Jeho umění bylo spjata s Královskou akademií, byl podporován různými mecenáši ve své zemi. Psal rovněž básně. Ke konci života se ocitl v jakémsi zapomnění, objeven byl až mnohem později.

V Blakeově osobitě a vzory příliš nezatiženém díle nalezneme úzké vztahy k práci švýcarského malíře Heinricha Füssliho, jenž byl jeho současníkem. Oba svým výrazem obecně předznamenali všechny surreálné zjevy světového malířství. Blake se navíc jako mistr grafických technik, v nichž dovedl improvizovat, zasadil o práci s iluminovaným tiskem. Prorocké Blakeovy práce nenabízejí snadné odpovědi a už vůbec není možné je vnímat v souřadnicích evropského vývoje od rokoka po klasicismus a romantismus. Mají nadčasový charakter a vlastně inspirovány antikou a renesancí promlouvají jako kritické příspěvky k obrazu lidské Apokalypsy na pozadí americké války za nezávislost (1776-83) a Francouzské revoluce (1789). Blake svým uměním spovodil ze světa staré mýty, aby vznikly mýty nové. Jeho Písně o nevinosti s bukolickým nádechem a Prorockví-Evropa představující dramatický protipól ke Stvořiteli jako symbolu nadlidské a nadčasové roviny neukotvují Blakeovo dílo v jednom jediném čase konkrétní historické události, jsou víc pramenem našeho poznání nejednoznačnosti světa naplněného symboly a ornamenty lidského zoufalství a smrti.



# Ženské postavy

v prózách Ladislava Fukse

Anna Železná

Při charakteristice Fuksových próz se literární vědci až nezvykle shodují na několika atributech, které jsou pro ně typické, procházejí lineárně celým dílem a dělají je snadno identifikovatelnými a nezaměnitelnými. Jedná se jak o tematickou a motivickou výstavbu, tak o některé kompoziční principy: důraz na detaily, symboliku a tajemno, metaforičnost, refrénovitě variace a variace vůbec, ale také zvláštní, fantaskní atmosféra, motivy zla, strachu a smrti, neobvyklá konfrontace tragiky a komiky apod. Ve Fuksově tvorbě nalézáme velké množství prvků, které se v něm opakují. Z různých úhlů pohledů interpretace díla jako celku se u Fukse vždy dostaneme k jistě množině motivů, více či méně násobené a permutované. Tato omezenost (nikoli v pejorativním smyslu) je patrná i v typologii postav Fuksových próz. V podobném smyslu píše i M. Pohorský ve své stati *Úzkostné sny Ladislava Fukse: „Jak už to bývá běžné u podobného typu tvorby zakládající se na neredukovatelnosti výchozích prožitků, žije i L. Fuks v okruhu jednoho typu postav, o nichž hovoří, nebo které nechává vyprávět.“* A na jiném místě: *„Opětované se na různých místech vynořují obdobné motivy jako utkvělé představy a stěhují se z jedné knížky do druhé, vyvolány nikoliv skutečností, ve které je příběh umístěn, nýbrž logikou snovou.“*

Problematika teorie literární postavy je při interpretaci Fuksových textů velice zajímavá a důležitá. Neomezuje-li se rozbor postavy na pouhý popis charakteristických znaků, které ji determinují a „oživují“, stane se „prostor“ literárního hrdiny významnou složkou komplexní významové a zejména kompoziční analýzy textu. Při takto pojetém rozboru je ovšem důležité si uvědomovat, že vlastní text je především estetickou a uměleckou hodnotou a prostředky, které jsou v něm užity autorským subjektem, jsou nástrojem sekundárním. Z toho je třeba vycházet. Postava exponovaná v textu je nositelem informace, ne vždy je ale kompozičně funkční. Má typologie je zaměřena právě na ty ženské postavy próz Ladislava Fukse, jejichž funkčnost v textu je prokazatelná. Do pěti abstrahovaných typů jsou řazeny postavy, které spojují charakterové a účelové znaky. Názvy jednotlivých typů jsou většinou volně inspirované převažujícím symptomem a nevycházejí z literárně-teoretické terminologie.

Jaká jsou tedy kritéria, podle nichž jsem klasifikaci postav prováděla? Již jsem zmínila příznak funkčnosti. Dále jsem sledovala expozici postavy a její formu. Hodnotím, zda se postava podílí na nedějové charakteristice prostředí a na lokalizování děje. Všimám si druhu vizuálního popisu (z pohledu běžného čtenáře je důležité, zda je postava fixována konkrétním popisem), způsobu vyjadřování (specifika projevu, užívání vnitřního monologu), reakcí, vývoje, sociálních vazeb (v jednom z případů jsou pro daný typ určující vazby na postavy mužské) apod.

Ženské postavy v prózách Ladislava Fukse stojí v celkovém kontextu jeho díla až v druhém plánu jen zdánlivě. Hlavní hrdinky najdeme sice pouze tři (Paní Mooshabrová, vévodkyně Sophie, paní Allerheiligová), mnoho dalších je ale pro významovou a kompoziční výstavbu textu velice důležitých. Jejich postavení mezi Fuksovými mužskými hrdiny je zřetelně odlišné. Svou existencí „převyšují“ muže v jistém fatálním smyslu. Z kompozice vystupují ve vý-

razných neplastických konturách jako vystrčený portrét Martina Blaskowitze a svou vytržeností dávají prostředí Fuksových próz zvláštní rozměr. Současně jsou ovšem mnohdy dějovými událostmi pouze manipulovány a posouvány, samy nehybné a nezúčastněné. Jejich emocionální rovina je ve srovnání s mužskými protějšky nevýrazná. Zatímco mezi fuksovskými muži a chlapečci vznikají silná a exaltovaná pouta, ženy většinou takové vazby nemají. Slova M. Pohorského vztahující se k Fuksovým hrdinům platí pro jeho ženské postavy dvojnásob: *„Fuksovy postavy jsou spíše pasivní, trpící tím, že se jim něčeho bytostně lidského v životě nedostává, s neobvyklým pohledem na svět (dětským, úzkostným, naivním), a zároveň povahy zoufale dychtící po záchráně nebo úniku, aby se oprostily od toho, co je tísní.“*

## Typ maskuliní

První dílčí typ, který jsem identifikovala mezi postavami L. Fukse, jsem nazvala typem maskuliním, a to především z toho důvodu, že poměrně dobře vystihuje jeden jejich společný kompoziční rys. U hlavní postavy románu *Vévodkyně a kuchařka* se mi jeví zcela zřetelně. Paní Mooshabrová neinklinuje charakterově k maskulinitě jako takové (snad jen v několika svých posledních větách chováním připomíná mužskou direktivnost vévodkyně), ale řadím ji do tohoto typu z jiného důvodu. Jsou jí vazby, jaké má postava v textu, zda je v jejím případě zásadnější vztah k mužům či k ženám, u paní Mooshabrové, kde to není nějak výrazně akcentováno, jakým způsobem postava komunikuje s muži a jakým se ženami.

Zatímco ženské postavy v románu *Myši Natálie Mooshabrové* jsou svým chováním hlavní hrdince více než podobné (mám na mysli např. způsob uvažování, vyjadřování, priority, prezentované názory apod.), postavy mužské, které nejsou v tomto Fuksově díle výjimečně dominantní, nepodléhají autorově fabulační pitoresknosti, jejich chování není tak vychýlené od normálu jako chování paní Mooshabrové. Ve většině případů se právě díky nim čtenář dovídá podstatné informace, které posouvají děj kupředu. V jednání s paní Mooshabrovou jsou přirození, věcní, přestože jsou si vědomi její směšnosti. Jedná se s ní adekvátně k situaci, ve které se rozhovor odehrává, bez ohledu na to, že před sebou mají groteskní figurku. Mužské postavy v románu *Myši Natálie Mooshabrové*, přestože nejsou postavami v popředí děje, jsou při kontaktu s paní Mooshabrovou dějovými hybateli.

Paní M. je postava tragigroteskně nereálná, ve fuksovském tvůrčím zrcadle zobrazená deformovaně. To zrcadlo není ušlechtilé a ošetřované, je to zrcadlo panoptikální, pokřivené. Vévodkyně se zrcadlí zcela reálně a ten hrůzostrašně pravdivý obraz všeho kolem, především ale věcí příštích, jí děsí. A právě hrůza z okolního světa, z jeho bídy a nevyzpytatelnosti, obě postavy spojuje. Každá z nich se jí však brání jiným způsobem - paní M. v sobě zrcadlo skrývá, nedovolí nikomu, aby hrůznou a pravdivou skutečnost uviděl. V momentě, kdy je odkryto, umírá. Vévodkyně světu zrcadlo nastaví. A ne jedno, mnohonásobí existenci reality ve Spectaculu, a naplní tak své úsilí a sen...

## Typ matka

Postava matky se vyskytuje hned v několika prózách Ladislava Fukse. Podíváme-

li se podrobněji na jejich charakteristiku, dojdeme k tomu, že postava matky je ve Fuksově díle nejvíce typizována, prochází jednotlivými díly jako postava jediná, vždy pouze zasazená do jiného prostředí, které se jí jakoby nedotýká, neovlivňuje ji a nepoznamenává, se symptomy intertextové amnézie ji propouští do dalšího díla.

Ve své analýze jsem se věnovala pouze těm matkám, které mají v próze svébytné, determinované postavení nebo jsou nějakým zásadním způsobem dějově důležité. Jedná se především o postavy z delších prozaických útvarů, v nichž má autor dostatečný prostor pro rozvedení jejich charakterů. L. Fuks se ve svých dílech charakteristice vedlejších postav příliš nevěnuje, omezuje se na nejnútnejší informace důležité pro samotnou fabuli. Na menším prostoru, jako je povídka nebo novela, je postavám věnována pozornost minimální. Hrdinové jsou výrazně schematizováni a jejich funkce v textu je zřetelná a zřejmá. Tyto postavy tedy do své typologie zařazuji výjimečně, většinou jako výjimku potvrzující pravidlo.

Ve kterých Fuksových dílech tedy najdeme onu „prototypickou“ matku, o které hovořím? Je to především jedna a táž matka v prózách *Mí černovlasí bratři* (1964) a *Variace pro temnou strunu* (1966), dále pak postava matky ve *Spalovači mrtvol* (1967), paní Šternová z *Pana Theodora Mundstocka* (1963) a mamka Katarina z románu *Pasáček z doliny* (1977). Paní Natálie Mooshabrová také vystupuje jako matka, dokonce to sama neustále zdůrazňuje, není však matkou opravdovou a tato její role (role doslova) není v románu dominantní. Postavy matek najdeme samozřejmě i jinde, ale pro mou typologii nebyly určující.

## Typ postmortální

V díle Ladislava Fukse se typ postmortální postavy vyskytuje dvakrát. Nejprve je to babička v románu *Variace pro temnou strunu* (1966), podruhé pak titulní postava z novely *Obraz Martina Blaskowitze* (1980). Expozice i význam obou postav je překvapivě podobný. Obě ke čtenáři promlouvají z obrazů, způsob jejich vystupování je však poněkud odlišný. Babička za obrazem „žije“ svou zasloužitostí, o skutečné realitě pouze něco tuší, dokonce je ve čtenáři vzbuzena iluze trojrozměrnosti a existence prostoru za sklem portrétu. Martin Blaskowitz se ke slovu dostává až v úplném závěru novely. Oslovuje hlavní postavu a současně vyprávěče, jeho hlas zní z „naléhavých vzpomínek“, je to velice intenzivní představa, stejně plastická jako představa Michalova ve *Variaci pro temnou strunu*, dokonce se opět zdá, že hlavní hrdinové obou novel jsou postava jediná, ta, která stojí nyní před obrazem Martina Blaskowitze, je jen o něco starší. Shoduje se i jméno a pod silným psychickým náporům vzpomínek se vrací fantazie z dětství. Martin Blaskowitz se stává Michalovým svědomím a pronáší ústřední myšlenku novely spojenou s mravním krédem, které do ní autor vložil.

## Typ femininí

Dvě, resp. tři postavy reprezentující čtvrtý abstrahovaný typ jsou si svou podobností velice blízké, a to navzdory tomu, že pocházejí ze dvou zcela odlišných etap autorova tvůrčího života. Jedná se o postavu Růženu, která vystupuje v povídkovém souboru *Mí černovlasí bratři* (1964) a v románu *Variace pro temnou strunu* (1966), a postavu služebné Justiny z románu *Vévod-*

*kyně a kuchařka* (1983). Jejich podobnost jsem shrnula pod názvem typ femininí. Nechtěla jsem tím ovšem naznačit, že by tyto výrazné postavy stály v opozici proti typu maskulinímu. Názvem jsem se pouze snažila postihnout jejich symptomatickou výlučnost v kontextu fuksovských ženských hrdinek. Fuks jako by chtěl až nezvykle živelnou a plastickou kresbu jejich charakterů také vyjádřit svůj osobitý vztah k ženám, které pro něj zřejmě vždy byly nepochopitelnou zónou iracionality a neopodstatněnosti. Právě takové jsou Růženka a Justina [mimořádně obě vystupují jako služebné (!)] a do tohoto rodu patří i některé méně výrazné postavy Fuksových próz. Růžence nejpodobnější je snad zelinářka Kocourková, její důvěrná přítelkyně a důvěrnice (*Mí černovlasí bratři*, *Variace pro temnou strunu*), podobný charakter má např. i paní Kadloubková (v povídce *Smrt morčete*) nebo mladičká servírka Marcelka v kavárně Wenzela Musila (*Vévodkyně a kuchařka*). Silnou vazbu na postavy Růženy a Justiny má také postava Ester Katzové z povídky *Dívka ze Safedu* (*Mí černovlasí bratři*), kterou s nimi spojuje motiv pověsti o Barbaře z Mníšku a její lesní mohyle, jenž se objevuje ve třech Fuksových prózách právě v souvislosti s těmito postavami.

## Typ fatální

Je zajímavé povšimnout si funkčně poměrně vyhraněné skupiny vedlejších ženských hrdinek, kterou tvoří postavy osudové, tedy takové, jež nějakým zásadním způsobem zasáhnou do života postavy hlavní, a tím změní další směřování děje. *„Zapůsobí a zmizí, zmizí trvale nebo se pouze stáhnou do pozadí. Ve vědomí čtenáře však jejich vliv stále trvá.“* Nejedná se přitom přímo o tragickou femme fatale, přestože v některých místech ovlivní další děj přímo (teta Asterová, *Obraz Martina Blaskowitze*), či přeneseně (Hanka Petřelová, *Návrat z žitného pole*) tragickým způsobem.

## Ruth Krausová, Veronika Wagnerová, Lia

Tyto tři postavy hrají ve Fuksových prózách velice podobné úlohy. Nejsou výrazně osudové jako skupina předcházející, jejich role se k vlastnímu ději vztahuje mnohem méně, z hlediska kompozičního jsou to postavy metascénní. Textem procházejí spíše jako vzpomínka, většinou blíže nespecifikovaná součást minulosti hlavního hrdiny.

Místa, kde se v textu *Pana Theodora Mundstocka* objevuje postava Ruth Krausové, jsou klíčovými momenty děje, významnými okamžiky v životě hlavní postavy. V kontextu Fuksova díla je Ruth jediná výrazná ženská postava, k níž má hlavní hrdina hluboký a silný vztah. Láška (milenecká) stojí ve Fuksových prózách na okraji, nikdy nedostane větší motivickou úlohu. I zde je sice pouze epizodní a hlavně metaforickou záležitostí (Ruth je personifikovaným osudem šesti milionů židovských obětí fašismu a prokletí židovského národa vůbec), ale exaltovanost, s jakou ji autor zpracovává, je výjimečná.

Zmínky o Veronice Wagnerové v *Oslovení z tmy* (1972) jsou vždy připomínkou něčeho krásného, je i symbolem lepší (nekonkretizované) minulosti. Současně se ale ve finále stává školačka Veronika ženou, a tudíž nástrojem ďábla.

Lia je v novele *Návrat z žitného pole* (1974) kontrastní postavou k Hance Petřelové. Je v podstatě typizovanou chladnou intelektuálkou, Hanka nadšenecká a aktivní (jak ve vztahu k Honzovi, tak v politice). Typizaci podléhají i jména obou dívek stojících nad dvěma různými etapami života hlavního hrdiny - nedostupná, exotická a záporná Lia a vstřícná, kladná hrdinka Hanka.

Toto „schematické“ uchopení textů našeho výrazného prozaika nabízí jeden z klíčů k jejich pochopení (mnohdy mnohem výmluvněji, než by se mohlo zdát) a dokazuje funkčnost postav zdánlivě nevyzrálých. Současně ale také odkazuje k těm příznakům Fuksova díla, které mohou být vnímány jako problematické...



## Život kolem nás

(malá řada)

citace z dobových recenzí

34. svazek

Jan Otčenášek:  
Mladík z povolání  
(1968)

Otčenášek volil prostou, až příliš nenáročnou metodu pouhé *objektivní* deskripce *problému*, *rezignoval* na snahu odpovědět na naznačené otázky (...), natož aby si osoboval právo na vynášení soudů a receptů. Je to řešení chytré, ale literárně neuspokojivé, neboť nepřináší nic nového k obecně známé zkušenosti kohokoliv z nás.

Irena Zítková: *Občan Brych a zajáci. Mladá fronta*, 19. 12. 1968, s. 4.

Čtenáře může tato psychologická próza právě svou analyticitou i upřímností upoutat, ale také ho unavit svými nepřehlednými prolínáčkami a střídáním erotických objektů v různých kulisách, pokud čtenář nestačí nebo nemůže Emilovu milostnou autobiografii v této retrospektivní a poněkud až horečné změněnecí pocitů sledovat.

Václav Běhounek: *Ze života kolem nás i v nás. Práce*, 15. 1. 1969, s. 6.

Mladík z povolání je kniha značného významového záberu, má barvu a atmosféru, často září a oslňuje, ale její celkový smysl je rozrušován nedotvořeným rozporem mezi osudovým patosem a groteskní pitvorností.

Zdeněk Kožmin: *Osudová groteska. Host do domu* 15, 1968, č. 15, s. 59.

V Mladíku z povolání projevuje Otčenášek autorskou dovednost a pohotovost, je čtivý a apartní, ale postrádá dostatečnou náročnost na vlastní talent.

Štěpán Vlašín: *Přehlídka lásek... Rudé právo*, 11. 3. 1969, s. 5.

Autor v ní osvědčuje znova svoji věrnost generaci, o jejichž osudech psal už tolikrát: af za války (Kulhavý Orfeus) nebo v poválečném období (Občan Brych). (...) V Emilově postavě se Otčenášek poprvé dokázal podívat na svoji generaci jinými očima, místo heroického osudu objevil, že má tragikomický osud.

Jiří Svoboda: *Glosář. Červený květ* 14, 1969, č. 3, s. 31.

Myslím, že jí lze rozumět, zařadíme-li ji do rozsáhlé oblasti četby. Nemyslím termínem četba něco pejorativního. Patří prostě k té oblasti literární produkce, která sice neposunuje vývoj literatury směrem dopředu, ale která mnohdy vynikajícím způsobem rozmnožuje bohatství literatury a literárních postupů, a nabývá proto obliby v řadách čtenářů.

Radko Pytlík

(...) Otčenášková pamfletičnost ční i z vnitřního monologu jeho hrdiny a tak místo napětí mezi tím, co si hrdina myslí sám o sobě a co bere sám vážně, a mezi směšností jeho počínání, jež ústí v onu sarkastickou pointu, vzniká jakási jazykově málo diferencovaná rovina, která vlastně opanovává celou knihu, místo aby byla jen jedním z prostředků.

Zdeněk Pešat

Jan Otčenášek: *Mladík z povolání, Milan Kundera: Třetí sešit směšných lásek. Orientace* 4, 1969, č. 2, s. 22-25.

Základní slabinou Otčenáškovy prózy je to, že pracuje s některými moderními postupy, aniž by si uvědomil, že jsou vázány na určitý způsob vidění, že mezi jednotlivými typy prózy není rozdíl v pojetí vypravěče, dialogu, kompozice atd., ale přístupu autora k látce.

Dobrava Moldanová: *Epické etudy. Sešity pro literaturu a diskusi* 4, 1969, č. 32, s. 49.

Příběh má až reliéfní morální podtext a nevolník svého se zatápnými zuby prodlouženého mládí padá na poslední stránce sražen trestající pravici autorovou. Prozaik dosavadní Otčenáškovy dobré pověsti vskutku nezasluhuje, aby ho za toto jeho poslední dílko někdo pochválil.

Jiří Hampl: *Dona Juana sláva a pád. Tribuna* 1, 1969, č. 5, s. 14.

Nesoustředěná rozkolísanost této knížky jako by bezděčně ilustrovala krizi, v níž se ocitla někdejší tzv. angažovaná próza, které se Otčenášek a mnozí autoři upsali. Mladík z povolání je negativem tohoto typu prózy, nikoliv překonáním. Snad je v tom zkušenost, která nezůstane bez užítku.

Miroslav Petříček: *Negativní zkušenost. Listy* 2, 1969, č. 10, s. 10.

35. svazek

Milan Kundera:  
Třetí sešit  
směšných lásek  
(1968)

Jestliže v Kunderových tragikomediiích dříve vesměs převažoval prvek komický, je tomu tentokrát poprvé a naposledy naopak a čtenáře jímá soucit s odkvétajícími stromy, které se snaží ještě vstřebat poslední paprsky slunce.

vbc (=Vlastimil Vrabec): *Mladé prózy velkých nadějí. Svobodné slovo*, 16. 1. 1969, s. 4.

Je-li v Kunderových příbězích svět mužů světem intelektuálním, pak svět žen je smyslně živelný. Podléhají-li muži situacím, které vytvářejí, nevycházejí z nich poraženi. Snad je to proto, že nesou stopu autorova soucitu i obdivu. (...) Tři Sešity směšných lásek - to už je dnes v naší literatuře svébytná pevnina. Je v ní mnoho pravdy života, díky jejich vyhranění kontrastnosti. Můžeme na ní vysledovat Kunderův zápas o tvar, střídavou úspěchu - a přece úspěšný.

Jaroslav Šimůnek: *Třetí - a poslední? Mladá fronta*, 4. 3. 1969, s. 4.

Tam, kde se psychologická kresba zjemňuje, kde nabývá podstatnějšího charakteru, zdá se, že odhaluje samotičel hry; zdůrazňuje dějovou zápletku na úkor epiky, děj se nám jeví jako předem vykombinovaný a my pocítujeme Kunderovu prózu jako konstrukci.

Radko Pytlík

V žánru, který Kundera zvolil, postavy musí být jaksi jednoúčelové, aby vynikala rozmanitost žánru.

Zdeněk Pešat

Jan Otčenášek: *Mladík z povolání, Milan Kundera: Třetí sešit směšných lásek. Orientace* 4, 1969, č. 2, s. 22-25.

Tahle touha po čistotě, nostalgii po řádu, kterou jsem četla v prvních dvou povídkových cyklech, a zejména v Žertu, se mi tu zdá oslabena, zdá se, jako by tento vnitřní boj (boj?) byl dobojován, bylo definitivně rozhodnuto: není lásky jiné než fyzické, není morálky jiné než pragmatické. Ale ta určitost je především zredukování možností, ochuzení významů. Text ztrácí onu významovou polyfónnost, do popředí se dere jeho konstrukce, pravda dokonala, tak dokonala, že až oči přecházejí.

Dobrava Moldanová: *Epické etudy. Sešity pro literaturu a diskusi* 4, 1969, č. 32, s. 48.

Kundera rozhodně nepromarnil objev jednoho plně dnešního lidského typu; již dlouho a soustavně pracuje na odhalování jeho skrytých stránek a utajovaných záhybů. Průhledná, nepsychologizující forma anekdoty a zálibný vypravěčův rozmar přispívají k vytváření zvláštního, paradoxního zorného úhlu, k zakrývání drastické podstaty zdánlivě ležerní „filozofie žertu“, která je zakrýváním jen na oko a pro popuzení nedůvěřivých.

Jiří Hampl: *Dona Juana sláva a pád. Tribuna* 1, 1969, č. 5, s. 14.

Je možné opakovat záměr, myšlenku v jisté obměně, ale při každém opakování je cítit absence experimentu, momentu novosti; a ten potom musí být bezesporně vyvážen jinými hodnotami, aby dílo se stalo dílem. Každé velké umělecké dílo je velké zejména svým novátorstvím. A nové hodnoty bohužel v Kunderově čtveřici krátkých próz postrádám.

Vladimír Mayer: *Třikrát totéž nebývá vždy totéž. Průboj*, 6. 3. 1969, s. 5.

Přípravil  
MICHAL BAUER

Časo-piso...  
piso-piso-piso  
Ondřeje HorákaHlavní chod:  
Dekadent geniální 7

Sedmé číslo DG je na příjezdu dosti opožděno, ale vzhledem k tomu, že je to pořad ještě číslo poslední (periodicita je jedno číslo ročně - osmička už brzičko bude), tak to přece jen tolik nevaří.

Tento teplický časopis grafickou úpravou připomíná hudební časopisy, jakých se plno vyrojilo na začátku devadesátých let. Ale to jen tak, to není nic proti ničemu, to jen tak popisují, snažím se o příměr. Takže co pro čtenáře redakční skupina kolem Patrika Linhartu připravila? Není to jen tak le-dacos.

Začíná se textem Luxe von Duxe *Učené pojednání o válce v Bosně, Vláčilovi, Vančurovi, předmanželském sexu, Goethovi, Leirisovi a Poeovi* a článkem *Huysmans: Od Naruby ke Katedrále*, u něhož není autor uveden. „Gilbert-Lecomte zkusil *Cosí* / až *Cosí* zkusilo jeho.“ je začátek jedné básně Martina Langera, zatímco báseň *Pech* od Midara Kásuha řeší téma jiné: „*Okradené dítě / na ulici pláče. / Je mi ukradené, / já nemám rád sráče!*“ Alexander Nihilovskij jednou básní připomíná Josefa Hanzlíka. Již zmiňovaný Lux von Dux v glose *Zápas za literaturu - zápas o literaturu?* píše: „*Dekadentní básně jsou až na čestné výjimky (např. Hlaváček, ale ten vlastně mladý zeměl) považovány za mladičké poblouznění, v horším případě za celoživotní omyl - což je bizar zvláště u Kostky, který jak známo po Satanovi začal halekat na telegrafní tyče a dřevo vůbec, aby se opět vrátil k bezvýhradně optimistickému pesimismu, jsa tentokrát vyzbrojen rudou fanglí.*“ A na tento názor volně navazuje ukázka z korespondence Arnošta Procházký s Przybyszewským a otisknutí dvou básní z Procházkova *Prostibola duše*.

Udělal by chybu, kdo by mýjel ukázky z tvorby André Crávala (*Kniha francouzského autora André Crávala byla česky napsána v létě 1996 Bohuslavem Vaňkem-Uvalským*): „*Námět na román z lékařského prostředí: Doktor Mraček je přistižen, jak prohazuje vzorky žlučových kamenů pacientů, které budou transportovány do geologického ústavu. Sestra Cecilie se píchne v jídelně o vidličku a celý život za nic nestojí. Doktor Gerd vybuchne u atestací a píluška špitálu je zdemolována. Sestra Alice a zřízenec Houba mají mezi sebou pletky a jsou přistiženi uprostřed milostného aktu v pitevně. Jsou na minutu vyhozeni. Propuštění jsou rovněž doktor Kubíček, Flauch, Jeseter, sestry Viola i Amálie a důlní inženýr Hloušek, který byl zaměstnán omylem.*“

A je toho zde ještě plno... Je příjemné zjistit, že ne každý je unavený pro takovéto rzye nadšenecké podniky. Jenže pravda taky je, a to se na mě nikdo nesmí zlobit, že kdybych si už předtím v *Portraitech z dílny Anny Marie Pecháčkové* o Patriku El Linhartovi přečetl: „*Proslulý svými oplzlostmi, kterými častuje mladistvé dívky v hospodách a na nádražích. Neurvalé chování, špinavý oděv a zažloutlé prsty od cigaret jsou jeho hlavními poznávacími znamenými.*“, tak bych se s ním na Bítovské vůbec nebavil. Kdyby se to tak dověděli naši.

## Dezerty

A máme tu další, v pořadí již osmnácté číslo oblíbeného literárního časopisu *Texty*. Kdo si objedná deset kusů tohoto čísla, může strávit společně se členy redakce ve vybraném dni hodinu od pěti do šesti ráno. Kdo by odolal? V tomto čísle najdeme básně Jakuba Chrobáka a Vojtěcha Kučery, rozhovor s Bogdanem Trojakem o internetu, recenze

Jakuba Grombře dvou knih slovenského básníka Martina Habaje a dvě recenze Marka Petru, jedna o Krupičkově *Flagelantské civilizaci* a druhá o knize Ruth Benedictové *Kulturní vzorce* a o knize Roberta Foleyho *Lidé před člověkem*. Ale i takováto nálož je nic proti již dnes proslulému středu tohoto časopisu, totiž Jarešovu komiksu, kde mi hlavní hrdina neodbytně připomíná kubánskou volejbalistku Torresovou, nevlastní sestřenicí Václava Kahudy, prozaika.

A prolisujeme také naše *Literární noviny*. V čísle 36 píše Jiří Zizler o *Kritické Příloze Revolver Revue* a *Souvislostech*. To je úplná náhoda, že když se v Literárních novinách píše o časopisech a píše o nich Jiří Zizler, tak že se píše o těchto dvou. Náhody ale neexistují, jak tvrdí ezoterici. Na protější straně je pak recenze Rozehnalovy (Wernischovy) knihy od Petra Šrámka a recenze Lenky Jungmannové knihy Danila Kiše *Ze sametového alba. Zahradka, popel*. V čísle 38 píše Michal Ajvaz o knize Henriho Michauxa *Prostor uvnitř* a Štěpán Nosek recenzuje sbírku Jiřího Kostúra *Lesní hovory*. V čísle 39 pak recenzuje Ladislav Nagy *Papežova nosorožce* Lawrence Norfolk, Jan Jandourek Brussigovu knihu *Hrdinové jako my* a Kamila Chlupáčová souborné vydání studií Jiří Honzika *Dvě století ruské literatury*. A tak dál přetrvává to, o čem jsem už psal, totiž že pokud už o nějaké literatuře v těchto novinách něco je, jedná se spíše o literaturu překladovou, tedy spíše přeloženou jakožto protějšíku literatury odložené (české).

Dvou slesliček (44) dosáhla již *Revolver Revue* a toto číslo se mi zdá dosti vyvedené. Z beletrie povídka Jaroslava Formánka a básně Petra Borkovce, výtvarno - komiks Milana Starého na text Ladislava Klímy *Donna Maria*, autoportréty a akty Jaroslava Blažka, skici Ivana Sobotky, cyklus *Závodníci* Pavla Brázdy a potom také série fotografií Milana Pitlacha z Čech sedmdesátých let - mě jako později narozeného Nepražáka, jak se říká, dostala hlavně fotografie dolejšku Václavského náměstí z roku 1977 na str. 214. Z článků a dokumentů stojí jistě za pozornost ukázky z deníku Jakuba Demla vztahující se k Březinovi, článek Iva Markvarta o Aloisi Dykovi, rozhovor s Jindřichem Černým a komentovaný výbor ze spisu Prokopa Drtiny, posledního demokratického ministra spravedlnosti před rokem 1948.

Vyšlo také sedmé číslo *Hosta*. V rubrice *Zasláno* je povadlý útok dua notně otupělých hrotů *Mladé fronty* Vladimíra Pistoria a Milana Macháčka. S Otou Filipem rozmouval Miroslav Balaščík a s Vladimírem Justlem Hana Waisserová, Martin Pilař podrobil kritice Jandourkovu knihu *Když do pekla, tak na pořádné kobyle* a Jiří Trávníček Mathauserovu *Eстетику racionálního zření*. A pak fotografie Viktora Stoilova, zřejmě prvního Čecha, který byl jak v Americe, tak v Rusku. Už mám tohlele *Hosta* celého osahányho, celá rodina se na ty fotky vynadívávala. To máte: Santa Monica - baf! - zweimal, Golden Gate Bridge - baf!, New Orleans - baf!, Glen Canyon - baf!, Něva - baf!, Moskva - baf!, Ocean Beach - baf! - zweimal, Financal District - baf!, Las Vegas - baf!, Petropavlovská pevnost - baf!, Mission - baf! - zweimal, Eureka - baf! a Alcatraz - budliky budliky!

31. číslo *Literárního archivu* je věnováno Karlu Schulzovi a má název „*Ale mne tato doba bolí...*“. Obsahuje mj. příspěvky - V. Křivánek: *Poetická tvorba Karla Schulze*, Ivana Kolářová: *Jazykové prostředky expresivity a kontrastu v povídkách Karla Schulze* a M. Trávníček: *Kámen a bolest v korespondenci Jana Zahradníčka a Jana Čepa*.

Na tomto místě také alespoň připomenou vydání nikoliv časopisu, ale sborníku *Návrat k velkým* z literární konference 42. Bezručovy Opavy v roce 1999.



# Skiol Podragsa

## Bomba ve vlaku

Jel jsem vlakem do Ústí. Naproti mně v kupé seděl takový průměrný pán a nalevo od něj manželský pár, ona ve fialové bundě, on v manžestrové čepici. Všichni tři vypadali docela normálně, spořádaně, nezdálo se, že budou příliš jíst, mlaskat nebo blábolit hovadiny, a tak jsem jejich společnost přijal poměrně spokojeně. To jsem si myslel.

Ale hned za Prahou průměrný pán zničehonic prohlásil: „Ve vlaku je bomba. Za chvíli vyletíme do povětří.“

Musel to být vtip, pomyslel jsem si. Nemohl to myslet vážně a určitě začne hned s nějakou přednáškou o katastrofálním stavu železnic. Je překvapivé, kolik lidí takové věci fascinují. No budiž, když se chce vymluvit, ale jako vtipný úvod do rozhovoru to byl dost obskurní bonmot.

„Jak to víte?“ zeptal jsem se ho žoviálním tónem, dávaje najevo, že jsem ten jeho vtip pochopil.

„Prostě to vím, mladý muži. Máte děti?“ Tvářil se vážně.

„Nemám,“ odpověděl jsem.

„To je dobře, alespoň vás nebude nikdo postrádat,“ řekl a spokojeně pokýval hlavou.

„Moc jste mne neuklidnil,“ řekl jsem a nešlo mi na rozum, kam vlastně míří.

„Já jsem vás ani nechtěl uklidnit, ale kdybyste řekl, že máte děti, tak bych vám doporučil, abyste se přesunul do jiného vagonu, nejlépe na konci vlaku, tam bude ještě jakás takás šance na přežití.“

Pořád mi to nebylo jasné.

„Není to jedno?“

„Myslím, že ne, protože já tu bombu odpálím právě v tomto kupé. Pokud tu zůstanete, zbudou z vás jenom výpary.“

„Brrr,“ otrásl jsem se.

„Ano, je to nechutné, ale jak říkám, možná že na konci vlaku byste se tomu snad mohl vyhnout. Ale...“ učinil významnou pomlku a vztyčil ukazovák a naklonil se přes uličku blíž ke mně, „ale než to uděláte, měl byste uvážit, co je lepší, protože v posledním vagonu byste sice mohl přežít, ovšem s velkou pravděpodobností, že z vás bude mrzák s přeraženými kostmi.“

Zaklonil se zpátky do sedadla, spokojen sám se sebou.

Proboha, o čem to mluví? Rozhodl jsem se být „cool“ a hrát jeho hru.

„Takže vlastně chcete říct, že vypaření je tak trochu lepší způsob, jak čelit těhle situacím,“ shrnul jsem.

„Přesně tak.“

„A když to tu vlastně vybuchne?“ zeptal jsem se a vložil do své otázky nejméně tunu sarkasmu.

Podíval se z okna a řekl úplně vážně: „Původně jsem chtěl nálož odpálit právě tady, ale udělám to spíš tak za půl hodiny. Máte hodinky?“

„Mám,“ řekl jsem.

„Kolik je hodin?“

„Půl čtvrtý.“

„Tak mi řekněte, až budou čtyři, a já to odpálím.“ Oznamil definitivním tónem. Nevypadal na to, že by se se mnou chtěl dít vy-

bavovat. Nato se sehnul, sáhl do tašky, která mu ležela u nohou, a vyndal bibli. Začal si v ní číst pohybuje přítom rty.

Byl jsem dokonale zmaten. Celá ta situace byla absurdní, přesto jsem začínal mít skoro dojem, že to ten chlapík myslí vážně.

Podíval jsem se na manželský pár po mé pravici. Překvapilo mne, že se nezapojili do naší debaty, ale právě když jsem začal přemýšlet o tom proč, sami mi nabídli odpověď. Byli hluchoněmi. Povídali si rukama.

Upřel jsem pohled zpět na něj, hledaje odpověď. Je to přeci jenom blázen? Nejspíš ano. Povídat si s někým o tom, že vlak, ve kterém právě jedeme, za chvíli vybuchne, přeci vyžaduje určitou mentální poruchu. A ještě ho mám upozornit na to, kdy má vlastně tu bombu odpálit. Ne, to nemůže myslet vážně. Kdyby to chtěl udělat, poslední věc, kterou by chtěl, by bylo se mnou o tom klábosit.

„Už sou čtyři?“ zeptal se najednou.

Podíval jsem se na hodinky. „Půl a pět.“

„Děkuji.“

Využil jsem příležitosti. „Kde vlastně máte tu bombu?“ zeptal jsem se.

Mlčel.

„Tady v tý tašce na podlaze,“ řekl za chvíli nepřítomně, aniž by zvednul oči od bible.

Mám mu věřit?

„Můžete mi to ukázat?“ zkusil jsem.

Odložil bibli. Zkoumavě si mne prohlížel. Potom otevřel tašku dokořán. Naklonil jsem se, abych lépe viděl. V tašce bylo několik krabic s nápisem Semtex, propojených červenými a žlutými dráty. Na krabicích byla černou páskou připevněna plechová krabice s digitálním číselníkem, který se červeně lesknul. Prostě normální bomba.

„Je časovaná?“ zeptal jsem se trochu nepatřičně. Sám sobě jsem se divil, že jsem okamžitě nevystřelil z kupé a neběžel někam na konec vlaku. I když by to bylo, jak on sám před chvílí řekl, takřka bezpředmětné.

„Ne,“ odpověděl. „Teda vlastně je časovaná, ale já jsem ji vypnul. Zapnu ji, až mi řeknete, že jsou čtyři.“

S tím zavřel tašku a podíval se mi tázavě do očí. Napřimil jsem se. Stále mne pozoroval. Jako by na něco čekal. Došlo mi to.

„Opravdu pěkně,“ donutil jsem se říci.

Obličej se mu rozzářil.

„Že? Také mi to trvalo několik týdnů, než jsem tu bombu sestrojil. A není to nic, co obvykle vidíte v televizi, všechna ta složitost. Ta moje je symbol jednoduchosti, spolehlivosti a síly.“

Byl očividně rád, že se o jeho dílo někdo zajímá. Napadlo mne, že nebude na škodu, když si s ním budu chvíli povídat.

„Jak velká vlastně bude ta exploze?“ zeptal jsem se, aniž bych chtěl znát odpověď.

„Přesně vám to neřeknu, ale podle mých předběžných propočtů by měla vymrštit tenhle vagon tak do výšky dvaceti metrů. Minimálně. Jaký to bude mít efekt na zbytek vlaku, to teprve uvidíme.“

„Moc toho asi nevidíme...“ podotknul jsem.

„Pravda,“ připustil, „prostě vycházejte z toho, že to bude okolo dvaceti metrů. Ne-li víc.“

Chvilí jsem nad tím přemýšlel.

„Můžete mi říct, kolik je hodin?“ zeptal se, možná trochu netrpělivě.

„Tři čtvrtě,“ řekl jsem.

„Tak to máme vlastně ještě chvíli času. Kam jedete?“ zeptal se s docela upřímným zájmem.

„Původně jsem chtěl jet za kamarádem do Kamenice,“ odpověděl jsem dávaje důraz na slovo „původně“.

„Hmm, tam je to hezké,“ řekl.

„Jak se zdá, tak tam nedojedu,“ opáčil jsem hořce.

„To máte pravdu,“ potvrdil mi.

Potom jsme chvíli mlčeli. Asi jsem vypadal dost rozladěn, protože mi nabídl hašlerku.

„Bude vám vadit, když toho vašeho kamaráda nevidíte?“ zeptal se účastně.

„Ani nevím,“ odpověděl jsem.

„Aha.“

Musím říct, že jsem si připadal jako ve snu. V hlavě jsem měl absolutní zmatek. Krajina ubíhala za oknem celá rozmazaná a naši hluchoněmi spolecestující se hádali.

Zuřivě gestikulovali a kouleli přítom očima. Trochu jsem jim záviděl, že netuší, co se na ně možná chystá.

„Proč vlastně chcete tu bombu odpálit?“ zeptal jsem se.

„To je dlouhá historie. Asi proto, že nemám rád lidi.“

„Myslíte, že je to dobrý důvod?“ provokoval jsem ho.

„Stejně dobrý jako každý jiný,“ odpověděl dutě.

„No dobře, ale proč třeba neprořezáváte zaparkovaným autům pneumatiky nebo neházíte mrtvé ryby do schránek, nebo já nevím... můžete třeba propíchnout kondomy špendlíkem.“

„Prosím vás,“ ohradil se, „copak jsem nějaký chuligán? Za co mě máte? V životě bych něco takového neudělal.“

„Nechci, abyste si to nějak špatně vysvětlil,“ uklidňoval jsem ho, „ale proč zrovna hned bomba?“

„Pche, ničemu nerozumíte,“ řekl.

Nechtěl jsem ho nechat jen tak: „Možná, že tomu nerozumím, ale v každém případě jsem tak trochu část toho, co tu chystáte. Nemyslíte? A mám přeci právo vědět, proč se má stát to, co plánujete.“

„Právo neprávem, až se to stane, tak se to stane. S tím nic neuděláte a mimo jiné, myslíte si snad, že jsem svůj plán měl nejdřív všem spolecestujícím vysvětlit? Sám uznáte, že by to byla hloupost?“

„Tak jsem to nemyslel, ale přeci jenom. Ja také nemám leckoho rád a nemusím hned nainstalovat někde bombu.“

„Hm, a není to jenom proto, že to neumíte?“

„Ale na tom přeci nezáleží, tady jde o princip.“

„Á, mladý pán se probudil a chce hlásat principy,“ řekl triumfálně a s notnou dávkou odporu, „prosím vás, nebuďte naivní.“

Začal být trochu rozčilený. Já také.

„Podívejte, jediná věc, kterou chci říct, je, že je tak trochu zbytečné spustit ten humbuk s bombou, když je celá řada věcí, které můžete udělat, abyste ventiloval svůj vztek.“

To ho ale opravdu rozčílilo.

„Jo? A co by teda pán chytřej navrhoval?“ syknul na mě a na čele se mu objevila vztekla žíla.

„Když chcete...“ řekl jsem ledově klidně. „Třeba ty mrtvé ryby do schránky. Měl jsem sousedy, kteří vždycky dělali obrovský rámus. A tak když byli na dovolené, tak jsem jim nacpal makrely do schránky a druhou rybu jim hodil na balkon.“

„Pche!“ odseknul, „to se dá docela dobře uklidit. To nikomu neškodí.“

„Právě že ne,“ kontroval jsem, „toho smradu se už nikdy nezbavíte. Nakonec se kvůli tomu odstěhovali. Na druhou stranu si představte, že bych to řešil jako vy. Dal bych jim bombu do předstíně a vyhodil je do povětří, jenomže by to nejspíš zničilo i můj byt. Myslíte, že by to bylo lepší než ta makrela?“

Nadechnul se a chystal se argumentovat, ale potom se zarazil a přešel si rukou bradu. Potom řekl velice klidně, až vlídně:

„Není to otázka toho, co je lepší jaksi obecně. Já docela přesně vím, co je nejlepší udělat s tímhle vlakem. To mi stačí. A vůbec nemá cenu se tady o tom vybavovat, raději mi řekněte, kolik je hodin.“

„Za pět minut,“ řekl jsem mu. Kývnul hlavou.

Chvilí jsme mlčeli. Dlouho jsem to ale nevydržel.

„Koho vlastně specificky nemáte rád?“ zeptal jsem se.

„Lidi,“ řekl lakonicky.

„No dobře, ale jsou alespoň někteří z nich tady v tom vlaku?“

„To já nevím. Jak bych to mohl vědět, to jsem měl snad projít všechny vagony?“

„Já být na vašem místě, tak bych se alespoň snažil, aby ti nejhorší byli právě v tomhle vlaku.“

Neodpovídal. Že by ho ta myšlenka zaujala? Nervózně poposednul. Díval se z okna. Vysmrkal se. Potom se ke mně naklonil.

„Mohli byste mi říct ještě něco o těch rybách?“ zeptal se velice tiše a spiklenecky.

„Jako co?“

„No třeba, jak stará musí ta makrela být, aby to opravdu pořádně smrdělo.“

## Evropané

Manželé Matsuharovi, Hiroši a Matsuko, se vrátili do Ósaky z dvoutýdenní dovolené v Evropě nadšení a rozhodli se uspořádat doma malou večeři pro své známé Yatsatukovi, aby jim ukázali fotografie a podělili se s nimi o své zážitky.

Seidži a Ozawa Yatsatukovi se objevili přesně v sedm večer. Když se všichni čtyři usadili na tatami v hlavním pokoji Matsuharových, vytáhl Seidži ze své kožené tašky lahev s kalnou tekutinou.

„Něco jsem přinesl. To je čtyřicet let staré *saké* smíchané s *Kirinem*, úplně báječný koktejl.“

„Hm, Hm,“ mružel nadšeně Hiroši.

Matsuko po něm šlehl pohledem, který ho jasně varoval: - Ne, aby ses vožral jako nějaký stupidní *sararimen*, ale Seidži předstíral, že si toho nevšimnul.

„Náramná dobrota,“ řekl povzbudivě.

„Jasná jako slunce,“ napařoval se Seidži. „Nebudeš tomu věřit, ale pojmenoval jsem ho *Yamaha*, není to směšné?“

Když se zasmáli, odešla Matsuko s Ozawou do kuchyně, aby připravily večeři. Hiroši a Seidži osaměli v místnosti.

„Tak co? Jaké jsou tam ženy?“ zeptal se Seidži šibalsky.

„Krásné, některé opravdu krásné, ale strašně vysoké.“

„A je jich hodně blondatých?“

„Docela ano,“ řekl Hiroši.

Seidži se zamyslel.

„Napadlo mne, jestli jsou blondaté i tam dole,“ řekl zamýšleně.

„Já myslím, že ano.“

„Ne, vážně, mají je blondatý?“

Hiroši se zamyslel.

„Skutečně bych řekl, že ano.“

„Hmm,“ opáčil Seidži nepřesvědčeně. „Já bych spíš řekl, že je mají všechny černý. Jako u nás.“

Zhluboka se napil *yamahy* a dodal: „Černý jako dehet.“

Hiroši se také napil.

„Jak to můžeš vědět?“ zeptal se a nespustil zrak ze skleničky, kterou držel v ruce.

Seidži se zhluboka nadechnul.

„Viděl jsem ve filmu herečku. Byla blondatá, měla blondatý vlasy a měla ji černou.“

Hiroši neodpověděl. A oba muži se pohroužili do hlubokého mlčení, přemýšlejíce o tom, co ten druhý řekl a co to znamená pro další konverzaci.

Matsuko s Ozawou mezitím krájely v kuchyni mořské řasy a popíjely francouzské víno, které Matsuko přivezla z Paříže.

„Víš, co mě napadlo?“ zeptala se Ozawa a uchichtla se.

„Zase nějaká hloupost, vid,“ řekla Matsuko skoro káravě.

„Skoro hloupost. Víš, někde jsem četla, že mužský v Evropě je maj větší,“ řekla rychle a soustředěně přítom kladla řasy na kousky naporcované ryby.

„Cože? Ty máš teda nápady,“ vyhrkla překvapeně Matsuko a kroutil hlavou.

Ozawa se nedala. „Opravdu jsem někde četla, že Evropani je mají větší. Ale já tomu nevěřím, a tak jsem se chtěla zeptat, když jsi byla v Evropě, jestli je to pravda.“

Matsuko dál soustředěně krájela, ale potom odložila nůž a napila se vína. Dívala se na strop a přemýšlela.

„Řekla bych...“ řekla bych, že je to pravda,“ řekla nakonec a vyprskla smíchy. Ozawa se také rozesmála a obě si přitukly skleničkou.

„Víš, když nad tím přemýšlím, tak na tom něco musí být. Když jsou vyšší, tak by je také měli mít větší, ne?“ pokračovala Matsuko a šibalsky se přes hranu skleničky dívala na Ozawu. Ozawa se přestala smát.

„Vyšší opravdu jsou, ale rozumíš...“ Ozawa se odmlčela, „ale na druhou stranu, nikdy jsem tomu nevěřila. Na výšce přece nezáleží. Viděla jsi snad někoho?“

„Proboha ne,“ řekla Matsuko, „Hiroši by se zbláznil.“

„No tak vidíš,“ prohlásila, „možná je mají dokonce menší.“



Obě se rozesmály a potom se znovu soustředily na práci. Musely ještě oloupat katujašínami a připravit marinádu.

Po chvíli se Matsuko protáhla a jen tak mimochodem řekla:

„Víš, Ozawa, když tak nad tím přemýšlím, je pravda, že jsem žádného jen tak neviděla, ale rozumíš, když se tak díváš, tak i pod kalhotami... Jak bych to řekla... opravdu si myslím, že je mají větší. Prostě, řekla bych, že je mají větší.“

„Teda Matsuko...“ řekla překvapeně Ozawa a upřela na Matsuko zkoumavý pohled.

„Mohla mít klidně obarvené vlasy,“ řekl Hiroši, „spousta žen v Evropě má obarvené vlasy.“

„Ale ne všechny,“ prohlásil Seidži s určitostí.

„Ano, máš pravdu.“

Hiroši se napil.

„Takže,“ pokračoval Seidži, „jsi ochoten připustit, že je nemají blondatý?“

„Ne.“

Seidži se zamyslel. „Máš důkazy?“ zeptal se.

Hiroši se zhrozil. „Snad si nemyslíš, že můj samurajský meč...“

Seidži zešíroka mávnul rukou. „Nejsem barbar. Myslím jakékoli rozumné důkazy.“

Hiroši se napil a chvíli čekal, až z něj opadne rozčilení. Potom se nadechl a klidným hlasem řekl:

„Sharon Stone v tom filmu, když ji vyslyšali. Měla ji blondatou.“

„A myslíš, že na tom něco je?“ zeptala se Ozawa.

„Já nevím, asi na tom nezáleží,“ pokrčila rameny Matsuko.

„Teda já jsem spokojená,“ prohlásila rezolutně Ozawa a soustředěně přítom kladla kousky ryby na talíř.

Matsuko se rozesmála zvonivým smíchem: „Ale stejně je to zajímavé, ne?“

„Možná se ti to jenom zdálo,“ řekla Ozawa trochu rozladěně. „Tak hotovo, můžeme nosit na stůl.“

„Počkej, ještě nakrájím tu okurku,“ řekla Matsuko a otevřela lednici.

„Možná ji měla obarvenou.“

„Možná ano, ale stejně si myslím, že některé si je nebarví,“ řekl Hiroši klidně.

Seidži vypil skleničku s yamahou na jeden zátaň, vydal hrdelní zvuk a plácnul se do kolen.

„Představ si, že by si ji tvoje žena barvila,“ řekl.

Hiroši sebou trhnul. Měla to být urážka? Zafal pěsti. Upřel pohled na Seidžiho a potom se rozesmál burácivým smíchem. Ky-mácel se, popadal se za břicho a z očí mu tekly pramínky slz. Seidži chvíli nevěděl, co si má myslet, ale potom mu to došlo, rozesmál se nejdříve škytavým thavým smíchem, potom vyprsknul a začal se smát, až se skoro dusil.

„Co se vám stalo?“ zeptala se Matsuko skoro vyděšeně, když vstoupila do místnosti s tácem plným jídla.

„Oni se snad zbláznili,“ řekla Ozawa, která stála po jejím boku.

„Čemu se smějete vy blázní?“

Seidži se dál smál, trochu nuceně a koutkem oka sledoval s napětím Hirošiho. Čekal, co Hiroši řekne, doufaje, že něco vymyslí. Hiroši, který se už trochu uklidnil, chvíli lapał po dechu a potom řekl:

„No vyprávěl jsem Seidžimu... vyprávěl jsem mu...“ rychle se snažil na něco přijít, „ale vyprávěl jsem Seidžimu o tom cyklistovi v Amsterdamu, který sjel do kanálu.“

„Jak sjel do kanálu...“ vyprsknul Seidži a znovu se začal smát s novou silou.

„To sou blázní,“ řekla Matsuko a položila táč s jídlem na stůl.

„A co se vlastně stalo tomu cyklistovi?“ zeptala se Ozawa.

„Já ti to pak řeknu, ale zase taková legrace to nebyla.“

## Hokej

Dostal jsem za úkol od našeho časopisu napsat článek a rozhovor s králem Mbeke-

lem, diktátorem jedné země v rovníkové Africe. „Z Afriky už dlouho nic nemáme,“ tvrdil můj editor.

Objednal jsem tedy letenku a odletěl prvním letadlem.

Seděl jsem pohodlně zabořen v pohovce ve stylu Ludvíka XVI. v paláci krále Mbekeleho a dělal s ním rozhovor. Právě jsem se ho zeptal, proč vynaložil tolik prostředků jenom na to, aby si nechal postavit podle mne zcela zbytečný palác.

„Rozumíte, bez toho jsem si pořád připadal jako nula. Jak by mě mohli brát v Evropě vážně?“ vysvětloval mi. „Bez pořádného sídla prostě nelze získat ani trochu mezinárodní autority.“

Zkusil jsem to tedy jinak.

„Proč máte plná vězení svých politických odpůrců?“

„Jakých odpůrců? Připadá vám jako politický odpůrce vrah, který sedí spravedlivě v kriminále? Podívejte se na váš justiční řád!“ vmetl mi do tváře.

Trochu jsem se lekl, abych ho příliš nerozlítal. Můj rozhovor se totiž měl ubírat zcela jiným směrem.

„Prý dokážete uvalit na kohokoli klatbu. Je to pravda?“

Zajiskřila mu očka.

„Je to pravda.“

„Můžete to dokázat?“

„Jistě.“ Právě zcela přesvědčeně a usmál se.

„Mohl byste to demonstrovat?“

„Jistě.“

„Jistě mi prominete, ale o takovýchto schopnostech panují určité pochybnosti,“ namítnul jsem.

Zamračil se.

„Alespoň v té části světa, odkud pocházím,“ dodal jsem na vysvětlenou. „Abych vám řekl pravdu, většinou se lidé domnívají, že nejde o nic nadpřirozeného a že je to celé založeno na strachu vašich poddaných.“

Zavrtěl hlavou. „Pche, v Evropě ať si věří, čemu chtějí. Já mám tu moc a nikdo mi ji nesebere.“

„Dokažte to,“ provokoval jsem ho.

„Právě teď už na tom pracuji,“ řekl.

Běžela druhá minuta třetí třetiny. Domácí hráli veledůležitý zápas a šéf klubu vypsal dvě stě tisíc premií pro každého hráče, když vyhrají. „Chlapci, dvě stě litrů na ruku, co říkáte?“

Hala bouřila a na světelné tabuli svítily dvě trojky. Bylo to nerozhodně. Trenér si kousal nervózně nehty, mlátil pěstí do plexiskla za sebou a křičel:

„Chlapi jezdíme, jezdíme, musíte to tam dát. Franto, vobuj se do toho, maj slabýho beka. Tondo, prosím tě přihrávej na hůl.“

Nejlepší útočník Horák právě vybojoval buly u modré čáry a vrhnul se k bráně. Projel kolem obránce, stáhnul si puk na pravou stranu, a aniž by se podíval před sebe, vypálil prudkou ránu. Puk vystřelil jako patrona a asi ve výši pěti centimetrů nad ledem mířil do brány soupeře. Brankář ucuknul trochu doleva, nadzvednul hokejku a do jejího ohbí napřáhnul lapačku. Ale bylo pozdě. Puk mu proklouzl kolem betonu a zatřepal se v síti jako moucha v pavučině.

„Góoooo!“ zařvalo dvanáct tisíc hrdel a Horák se ocitnul pod hromadou svých spoluhráčů.

Když přijel na střídačku, trenér ho praštil po helmě.

„Věděl sem, že ti nakonec jedna sedne,“ řekl mu. „Tak jedem, jedem, nejsme tady na

baletu, eště není konec,“ povzbuzoval ostatní.

Mužstvo vystřídal. V hale se hrnula jedna mexická vlna za druhou a otevíraly se lahve šampaňského, všichni už považovali zápas za rozhodnutý. Najednou to ale přišlo. Mrňavé křídlo soupeře se protáhlo kolem mantinelu a nahrálo doprostředka hřiště, přímo před domácí bránu. Útok domácích, který se nestačil vrátit, tam nechal úplně volného útočníka, který udělal klíčku a v klidu, sám před brankářem zavěsil.

„Fůůj!“ řvalo zfanatizované hlediště. Bylo to čtyři čtyři.

„Jak ste ho tam mohli nechat,“ řval trenér.

Naklonil se k Horákovi.

„Petře, musíš eště jednou do toho. Nechám tě dýl na ledě. Můžeš?“

Horák vyplivnul z úst splašky.

„Jasně, do toho,“ vstal a vešel na led. Drama vrcholilo.

Hra byla neuvěřitelně rychlá a útoky se valily z jedné strany na druhou. Najednou na střídačku vběhnul jeden z pořadatelů a sápal se k trenérovi. Když se mu to podařilo, zakřičel na něj:

„Jirko, průser, volali z nemocnice, že sestra Péti Horáka je na intenzivní péči.“

„Cože?“

„Horáková sestra je na intenzivní péči a chtějí, aby tam Petr hned přijel.“

Trenér sebou cuknul. To by musel Horáka stáhnout ze hry. Podíval se na hodiny: sedmá minuta. Rychle přemýšlel.

„To nemůžou počkat?“

„Prej ne, potřebujou Petrovu krev!“

„Ježišmarjá, copak nemaj v nemocnici dost krve? Honzo, makej, makej, nenech ho ujet!“ Nemohl se soustředit, ale cítil, že je to průšvih.

Pořadatel nervózně přešlapoval na místě.

„Teď ho prostě nemůžou stáhnout!“ zařval na něj trenér zoufale.

„Počkej, ty ho tam snad chceš nechat?“

„Je to jen pár minut,“ řekl nejistě trenér.

„Ale to je.“

„Já vim, já vim, ale musíš mě pochopit.“ Pořadatel si odplivnul. „Co mám teda dělat?“

„Nic, počkáme až dokonce,“ řekl trenér.

„Ale to si nemůžou vzít na zodpovědnost, mám jim hned volat do nemocnice.“

„Tak jim nevolej.“

„Počkej, to nejde.“

Trenér ho vzal kolem ramen: „Prostě nebudeš nikam volat, jasný? Připrav auto a hned, jak to skončí, tak do něj Petra naložíme. Třeba v bruslích. Je to jenom deset minut.“

„Řekli hned!“

„Proboha a co mám dělat?“

Na jednotce intenzivní péče panovala dusná atmosféra. Hana Horáková dýchala s pomocí přístrojů a byla napojena na umělou ledvinu. Její vlastní jí přestaly úplně fungovat. Asi před čtyřiceti minutami jim volala její matka, že zkolabovala. Teď ležela obklopena přístroji v těžkém bezvědomí.

„Volali jste na stadion?“ zeptal se doktor sestry.

„Asi před deseti minutami.“

„A?“

„Prý ho přivezou.“

Doktor přešel k nemocné a zkusil její puls. Byl mimořádně slabý. Věděl, že má asi jenom patnáct minut na to, aby zahájil operaci, ale k tomu potřeboval krev, kterou mohl darovat jenom její bratr - Petr Horák.

## Full servis I (16/21)



Sdělení 19. října 2100

Ach Full servis, ještě lepší Full servis. Už třikrát v poslední době jsem ráno vstal a ani jsem si nevšiml, že jsem nekompletní. Jednou mi vypadlo koleno, jednou celá levá noha a jednou dokonce vstala jenom moje mysl, zatímco tělo zůstalo ležet. Ale o tělo vůbec nejde - co vypadne, zase se zasune, ale ta mysl, že nic nepoznala, to mi vadí. Asi už nastal můj čas... Ale zrovna teď, když jsem přišel na tak chytrou věc, se mi to nehodí. Už jsem několikrát tvořil, že čím víc pozoruji Slovoabózi v mém největším balíku Slovoabóziho, tím víc mu nerozumím. Odvodil jsem z toho větu, za kterou by mi První z nás, Dochtor i Býro mohli povolit mimořádný příděl proteinových konzerv, dokonce by se mohla stát novou, lepší parolou ještě lepšího Full servisu. Je to chytrá věta, nejlepší z nejlepších vět, které jsem kdy pozoroval... jenže teď si zrovna nemůžu vzpomenout, jak to je... Tohle tvořím už další čerň, protože když jsem si vzpomínal na tu svou nejlepší větu, přijela Nosítka a musel jsem odjet na Býro. Býru se podařilo objevit kousek od hranic Bohnice3 tajnou základnu Chuligánů. Chuligánů bylo deset, z toho devět bylo ze speciálních jednotek Full servisu zaměřených na Chuligány (navzájem se mezi sebou neznali, protože těch jednotek je prostě hodně - nepřítel totiž nikdy nespí). Na to prý přišel Dochtor - nasazovat více Hotovců do akce - případy se pak pěkně košatí a tím jsou také pěkně, plastické. Jediný opravdový Chuligán byl jeden starý Ojedinelý, kterého jsem občas vídal, jak za sebou tahá konopný provaz - patřil k meteorologické službě. A taky na to dojel - spoutali ho právě tím konopným provazem. Pořád vykřikoval dokola: zvododa, zvododa, zvododa. Než ho zasunuli do vzpomínkového nálevu, mohl jsem, já sám jediný, pozorovat Slovoabózi, který měl vyteťované na hrudi. Napravo stálo: Vašku, jsi prase, jsi hovado, nalevo pak: Vašku, pozor na stehy. Vim, že to nějak souviselo s tou mou nejlepší větou, vim, že... Ne, nevím nic. (pokračující díl soap sci-li seriálu)

„Sakra.“

Mbekele se soustředil.

Trenér se hryzal výčitkami a snažil se soustředit na hru. Najednou dal Horák gól.

„Můžete toho člověka, který je pod klatbou, zase vrátit zpátky?“ zeptal jsem se.

„Jistě.“

Přístroje začaly blikat. Doktor přiskočil k lůžku a najednou spatřil, jak nemocná otevře oči. „Kde to jsem?“ řekla.

Zkontroloval její puls. Byl v pořádku. Monitory přístrojů se vrátily do normální polohy.

„To nechápu,“ vydechl.

Petr Horák se vrátil na střídačku a trenér mu řekl: „Dík, ale teď musíš do nemocnice.“

Ještě toho dne jsem odletěl zpátky. Nemyslím, že se mi ten rozhovor úplně podařil, ale Mbekele byl jistě zvláštní exemplář.



Dnes vážně. Novináři dostávají pravidelně černé známky z vltavského nábreží. A jsou to fauly očividné. Ale, bohužel, i někteří psáci si sami píšou do indexů „neprospěl“. Hbitost jejich myšlenek je obalena machou a „finální výrobky“ může pak čtenář okomentovat toliko latinskou sentencí - litterae non erubescunt (dopis se nerdí). Dvakrát z MF Dnes: V Magazínu Dnes (39) je rozhovor s oděvní návrhářkou Iškou Fišárkovou, který má titulky *Móda je projev úcty k životu. O víc nejde*. To je dost velká pitomost. Jenže Fišárková řekla v poslední odpovědi na poslední otázku něco úplně jiného: *To, jak se ráno obléknete, nemusí být v „módě“, ale*

ukazuje to na váš vztah k sobě. Je to projev úcty k životu. Nic více. To není jemný posun významu, to je významný posun. Nebo Ivan Brezina v MF Dnes (3. 10.) v článku *Bojovníci proti globalizaci aneb jak souvisí Molotovův koktejl s křesťalovou studánkou* napíše: *V tu chvíli jsme ještě nevěděli nic o šedesátce přízabitých policistů, o rozmlácených obchodech... Slovník spisovného jazyka českého uvádí: přízabít - smrtelně n. vůbec vážněji poranit, takřka zabít. Brezina chce soudcovat mač, ale losuje s mincí, která má na obou stranách orla... (a vyplňuje noviny).* Ejhle člověk! Za 105 840 minut začíná 21. století.



## Knihy

## Nezmapovatelné krajiny

Lubomíra Martínka

„Ve druhém patře Národního muzea je oddělení antropologie. V nevelké místnosti za poloprůhlednými zádclonami je ve skleněných vitrínách vystavena řada skeletů, lebek, úlomků kostí, na nichž jsou demonstrována nejhrůznější poškození a choroby.“ Z tímto posledním knihou nomáda, esejisty a spisovatele **Lubomíra Martínka** s názvem **Mimochodem** (Paseka, Praha a Litomyšl 2000) je podobným, avšak daleko rozsáhlejším oddělením antropologie. Soubor šestnácti publikovaných (*Labyrint, Prostor, Revolver Revue...*) i dosud nezveřejněných esejistických textů z posledních deseti let je rozsáhlou expozicí nejhrůznějších chorob lidstva - s důrazem na sociopatické zkratky ve způsobu uvažování euroamerické civilizace vzhledem k civilizacím ostatním. Zkratky způsobující, že si jedna z mnoha civilizací přisvojuje poslání civilizovat jiné civilizace. Je to právě tak absurdní, jak absurdně to zní.

Ačkoliv to řečeno o knize působí trochu nezvykle, Martínkovu textem prezentovanou expozici lze označit za interaktivní. Kniha vytvořená na základě živého myšlení totiž nebývá statická, pasivní. Takový může být jen neodpovídající čtenář. Neodpovídající v obou smyslech - neadekvátně intelektuálně vybavený či zaměřený, respektive nereagující na podněty svého tištěného partnera v dialogu. Martínkova kniha vyžaduje partnera silně aktivního. Ostatně autor nehlasá Pravdy. To je zřejmě třeba právě díky danému souboru, který slučuje více textů s rozličným zaměřením. Jejich mnohost zde pomáhá nastolit celkový interpretační rámec, na který se Martínek ve svém poměrně agresivním způsobu uvažování v jednotlivých textech nijak neohlíží, ale především naznačuje, že snaha zjednodušit, pospojovat do velké autorské Jednoty, z níž vše plyne a vše je vysvětlitelné, je pochybná a přinejmenším zde k ničemu.

Autor píše: „Rozhovor dvou bytostí zastávajících naprosto totožné názory je nemyšlitelný.“ A jeho kniha je rozhovorem se vším všudy. Jeden text může se čtenářovým uvažováním ladit, druhý mu může být prudce proti mysli. A protože je kniha možná hlavně Martínkovým rozhovorem se sebou samým, nedochází jen k nesouladům mezi myslí čtenáře a pisatele, ale také k jakési úvahové variabilitě ryze autorské. Ta nevypráví o autorově rozkolísanosti, ale spíše o jeho rozpětí, o schopnosti nepoužít znova vyzkoušené trasy, o odhodlání neustoupit v rozvíjení úvahy před ničím, ačkoliv to třeba znamená vystoupit v opozici ke svému vlastním dřívějším soudům. Úcta k nejednoznačnosti, nutnosti zkoumat význam veškerých myšlenkových indicií i slov samotných, neochota lpět na zdání osobní integrity. My i všechno kolem nás prochází trvalým děním. Tvářit se, že lze cokoliv vyjmout a ustrnulé poznat, je nesmyslné.

Hned na úvodních stránkách čteme: „...jak se vymotat z labyrintu vymezeného mým já? A když ano, tak z jakého důvodu? Za mlhavou siluetou vlastního já je možná lepší vyrazit jinam. Co nejdál, čím dál, tím lépe, k sobě oblohou co největším.“ Můžeme to chápat jak v souvislosti s autorovým urputným pohybováním se po Zemi (na záložce knihy nalezneme v poloze bydliště vedle ČSSR a ČR např. také Belgie, Antilské ostrovy, Nepál, USA, Venezuela, Tuamotu...), tak vzhledem k jeho rozsáhlému topologickému zkoumání východisek našeho myšlení a základních struktur, které toto myšlení a naše vztahování se ke světu vůbec utvářejí. Zkoumá nedůslednosti, rozpory, zastírání „nehodných“ skutečností, podivně intelektuální ekvilibristiky ospravedlňující neospravedlnitelné...

Právě „uprchlíci z vlastní civilizace“, o kterých autor mluví a mezi které lze jej samotného řadit, mají vzhledem ke svému „vykořenění“ schopnost vidět daleko lépe nejen chyby prostředí, ve kterém žijí, aniž by je s ním postlalo zásadní přesvědčení, ale také intenzivně vnímat rozdíly a podobnosti jednotlivých civilizací a kultur. Právě z této

zkušenosti pramení například Martínkův názor, že at už jsou lidmi vytvářena společenství jakéhokoliv druhu a podoby, každé z nich „je vždycky řízeno především tradicemi, obřady, rituály, zvyky, ceremoniemi, kulty a mýty“. Platí to jak pro domorodé kmeny kdesi v pro nás exotických zemích, tak pro náš středoevropský prostor. „Věřit, že vzdělání musí ovlivnit chování, nebo v samospasitelnost ekonomie se nijak zásadně neliší od víry, že v zátoce sídlí mořský drak, jenž spolkně každého, kdo do ní spadne.“

Není pohodlné uvědomovat si neustálou nejistotu a nahodilost veškerého našeho pojmání světa, lidské společnosti i nás samotných. Není pohodlné trvale pátrat po příčinách a východiscích, snažit se odhalovat zkrslující determinace a navyklé zkratky ve vlastním myšlení, které zásadně ovlivňují naše uvažování i přístup k životu. Vždyť proč se snažit nezapomínat, pítit se v minulosti, usilovat o poznání věcí pod povrchem, stopovat sami sebe v minulosti... Jedna z odpovědí Lubomíra Martínka zní: „Tam, kde stopy mizí, panuje prázdno, což je oblíbený terén pro všechny, kdo by nás rádi převychovali k obrazu svému.“ A to nikdy není minulost. Nikdy.

MICHAL SCHINDLER

## Jako pohled do střípků krasohledu

Možná právě takhle může na čtenáře (a to výhradně poučeného, ti nepoučené nechť stanou opodál) působit nová knížka brněnského estetiky a muzikologa **Pavla Jiráského**, tj. povídková sbírka **Podobenství**, již mu nyní vydalo nakladatelství **Větrné mlýny**. Povídky to ovšem přísně vzato de facto nejsou: setkáváme se tu totiž v první řadě s deseti rozmarnými i truchlivými literárními fantaziemi, s desítkou cvičení z krásného slohu, pokaždé ovšem čtené i psané jedině pro pokročilý, s desaterem průniků do prozaických hájemství klasickejších i moderních. Proto jsme také v těchto Jirákových textech, nikoli pouze alegoriích, nýbrž spíše rozmanitých autorských metamorfózách, skoro napařádkově jakéhosi postupného, zdánlivě toliko nahodilého, ve skutečnosti však systematického a vědoucího vyhraňování si svého vlastního názorů filozofického, poznovu trsovitě a tápavě ozkušovaného a ověřovaného v jednotlivých tvůrčích kreacích na poli takřečené půvabné slovesnosti.

Nicméně se zdá, že onen svět literatury, jehož průzorem tady prozaik nahlíží a obhlíží též ten druhý a jinačí svět neliterární, v povídkových etudách z knížky **Podobenství** téměř bez výjimky eliminovaný, vyobcovaný z nich ze všech jakožto něco a cosi, co má a smí mít právo na existenci pouze ve svém dodatečném nebo dokonce preventivním uměleckém přetvoření, je zde pojímán zároveň jako inspirace a iniciace. Taková inspirace se tu projevuje relativně nadmíru štědrě: jednou se zde ocitáme v kontextu kafkovské existenciální povídky, podruhé v galantních či rokokových stylistických improvizacích, stylizujících se ze všech sil do polohy vyššího tvůrčího gesta nebo aspoň do dimenze slohu ryziho a elegantního, potřetí kupříkladu v souřadnicích dávného tibetského myšlení atp. Nepřetržitě se tudíž u Jiráského pohybujeme na křižovatkách rozličných lidských kultur, dozajista především kultur literárních, staršího data stejně jako novodobého původu, abychom se tu skoro pokaždé (prostřednictvím jeho kultivovaně projektovaných vypravěčů a jejich modelových příběhů) ztožnili vždy také s jedním průsečíkem takové lidské situace, s jednou momentální alternativou jeho znovu se opakující a navracující se tvůrčího bytí.

Zde všude Pavel Jirásek spatřuje a shledává vskutku nedozírné možnosti umělecké inspirace a není divu, že mu literární tvoření o sobě vydatně poskytuje nekonečné příklady, jak lze psát, jak se ještě dá psát, jak se taktéž může psát, a přitom i nadále permanentně setrávat ve stadiu takzvaného inspirovaného psaní, stejně bezbranného jako bezelstného, stejně otevřeného zmíněnému světu literatury a zároveň se zase a znovu uzavírajícího do sebe sama, do našich vlastních literárních nebo literárských okruží a do našich vlastních tvůrčích nebo rádobytvrčích závitů. V jaké míře však tohle

úsilí o neustálé spoluprožívání nebo souprožívání takové umělecké inspirace, toto mimochasové přebývání ve světě literatury žijícím znovu a znovu bezedným světem literatury, může vystoupit nebo postoupit do nepomyslného iniciačního stadia? Do jaké míry se tyto rafinované a cizelované slohové variace mohou stát tím, čím se dozajista stát chtějí: totiž nejenom dokonáním vytčeného cvičení umného stylu, nýbrž také naplněním, ba přímo ztělesněním tvorby, jaká přináší netoliko poznání a poselství, tvorby, která nás případně utvrzuje i v nějakém poznání nebo v nějakém poselství, ale která čtenáře povznese také až do onoho závratného výšinného okamžiku, v němž plní též roli estetického impulsu?

Zpočátku tohle všechno představuje takové setrvávání mysli a ducha, které bezpochyby můžeme v první fázi přirovnat k onomu pohledu do řečených střípků krasohledu. Zvláště když právě o to prozaikovi jde a právě ve zdolávání těchto metodických úskalí psaní a tvorby si tolik přeje se prokletit ve svém vidění až k vytvoření či vytváření nějaké nové inspirace, pravděpodobně nejlépe přímo sakrální, nejspíše a nejlépe snad přímo mytické. O autorově příkladné sečtělosti není vskutku zapotřebí ani na okamžik zapochybovat, o jeho dovršené duchovní eleganci na literární způsob rovněž nikoli. Soustavně však jde o to, zdali se mu podařilo nebo zdali se mu vůbec může podařit někdy mezi inspirací a iniciací, mezi postojem takřečeného poety doctus a mezi duševním stavem blízkým poetovi natus. K tomu všemu totiž Jirásek směřuje, toto tázání je středobodem jeho esejistického psaní, o tento stupeň dokonalosti v jeho textech jde ze všeho nejmí. A čím víc sází na svou mimořádnou inspirovanost ve všech literárních umění, tím víc pochopitelně riskuje, že u této inspirovanosti už zůstane, že se nevymkne z bludného kruhu, který podobně estetizující typ psaní skoro zákonitě vždy obestře a poté vytvoří mezi tvůrcem a jeho nadějí na ryzi iniciační vniknutí do světa literatury neproniknutelnou zeď.

Od samého počátku totiž Pavel Jirásek ve cyklu svých alegorií k podobnému rozuzlení v sobě směřuje a potřeba podobné iniciace je osou též úvodní povídky jeho knížky, nikoli náhodou rovněž jedné z nejstarších (pochází již z roku 1995, zatímco ty ostatní jsou vročeny do let 1995 až 1999). Zde v hrdinově pokusu vplynout do úžasného světa Otokara Březiny prostřednictvím splynutí s literárním prostorem, v němž se tento umělec takřikajíc konstituoval jako jedinečný duchovní tvůrce, nejde pouze o náhlou jistotu „extatického dostaveníčka“: spíše o bytostnou potřebu vnímat a vstřebávat rozličné roviny veškerenstva očima převážně estetickými a možná ještě více estetskými. Právě jako senzitivní estetik a estét tu Jirásek v knize **Podobenství** kolikrát mapuje a prozkoumává konstrukce svých literárních textů, aby poté do nich vtělil analogické estetické a estetské pointy.

S určitostí stojí za zmínku také jeden autorův způsob, jímž se snaží proniknout do duše svých hrdinů a do ducha doby: volí totiž metodu takzvaných autentických záznamů či deníkových zápisků, jejichž prostřednictvím se usiluje dopátrat (na příkladu básníka Karla Hlaváčka) kupříkladu hierarchie hodnot vládnoucích kdysi v takzvaném dekadentním a možná přímo ostenativně ezoterizujícím prostředí pražské *Moderní revue* na přelomu 19. a 20. století. Ale i jinde jsou tyhle záznamy a zápisky tohoto druhu něčím, co může zprostředkovat ono vystoupení z inspirace do iniciace, pochopení dalších významů a dalších modifikací, vtělených do umění literární kultury. Právě díky jeho osvojení potom literát dovede přijít s nejrozmanitějšími kreacemi, umožňujícími být skutečným arbitrem kulturního vkusu. V žádném případě to však nezaručuje, že by se mohl stát ingéniem tohoto kulturního vkusu, nikoli pouze noblesním napodobovatelem, nýbrž také, bytí zdánlivě méně subtilním, uskučňovatelem bytostného tvůrčího aktu.

Také v literárním umění kráčí totiž v první řadě o to, aby „tisíce zkamenělých životů ustrnuly v jediné vteřině věčnosti“ a abychom mohli rovněž podobný iniciační okamžik spoluprožívat při vnímání literárního díla. Rozhodujícím předpokladem pro naplnění takového okamžiku je však okolnost, zda i v žánru prozaických podobenství jsou

nebo budou přítomny rovněž ony „vteřiny“, stejně jako ona „věčnost“. Pokud nejsme účastní ani toho prvního, ani toho druhého, musíme se spokojit alespoň s potěšením ze soubytí různých podob veškerých úrovní estetické reality. Potom ovšem nikterak není divu, že z tohoto soubytí v literární tvorbě vyvěrá žánr podobenství. A pak je zapotřebí přímo neskutečně opatrně zacházet se zde citovanou sentencí Franze Kafky, podle níž je „rozloha velebnému právě na mezi toho, co lidé ještě unesou“.

VLADIMÍR NOVOTNÝ

## Objemný durychovský svazek

V poslední době vyšly některé knižní tituly, jejichž základem je autorská a odkazová personální bibliografie vztahující se k tvorbě nějakého spisovatele i k recepci jeho díla. Například - bez ohledu na relativní úplnost a přehlednost uspořádání - je to hrabalovský soupis *Bibliografie, dodatky, rejs-tríky*, který jako 19. svazek sebraných spisů Bohumila Hrabala vydala v roce 1997 *Pražská imaginace*, nebo *Bibliografie Karla Poláčka*, vydaná *Nakladatelstvím Franze Kafky* ve stejném roce, halasovský bibliografický soupis je obsažen v knize Ludvíka Kundery *František Halas*, již vydalo nakladatelství *Atlantis* v roce 1999.

K posledně jmenované monografii lze v jistém smyslu připojit knihu nazvanou **Jaroslav Durych. Život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm** (*Atlantis* ve spolupráci se společností *Barvič a Novotný, spol. s r. o.*, 2000).

Je to svazek vznikající a vydávaný poměrně složitě, měl se objevit již v polovině loňského roku. Jeho základem je pro mne poslední část, tedy *Soupis díla Jaroslava Durycha a literatury o něm*, který zpracovala Věra Vladyková a který rozsahem zabírá více než polovinu knihy. Sestaven je velmi přehledně, je maximalistický - jsou zde uvedeny také texty jakkoli s Durychem související, třeba jen se stručnou zmínkou či poznámkou o něm - a jednotlivé údaje v sekundární části jsou opatřeny rovněž anotacemi uvedených textů. Pro durychovské badatele (jistě nejen pro ně) je to soupis naprosto zásadní.

Věra Vladyková upozorňuje na možnost dalších textů Durychových nebo vztahujících se k jeho tvorbě; pokud jde o „další literaturu v soupisu nezastoupenou“, bude postupně jistě též objevena. Jen namátkou přidávám nějaké střípky, kde se Durychovo jméno (příp. aluze na něj) objevuje:

Běhounek, Václav: *Kolaborant před kolaboranty. Kulturní politika* 1, 1945-46, č. 12, s. 4.

Taufel, Jiří: *Temný obzor Obzorů. Tvorba* 14, 1945, č. 18, s. 282-283.

Taufel, Jiří: *Staré akordy v různých obnovech. Tvorba* 15, 1946, č. 4, s. 62-63.

*Zdeněk Nejedlý - ministr školství, věd a umění*. In: Od slov k činům. *Sjezd československých spisovatelů 4.-6. března 1949*. Praha, *Orbis* 1949, s. 16-33 (o Durychovi na s. 28). Přetištěno pod názvem *O úkolech naší literatury* in: Nejedlý, Zdeněk: *Za kulturu lidovou a národní*. Praha, *SNTL* 1953, zmínka o Durychovi na s. 139-140. (Zajímavé je porovnání pasáže o Durychovi se stenografickým záznamem, který ukazuje Nejedlého vyjadřování ještě v ostřejší podobě.) Srv. též: *Úkoly literatury a kritika. Ze stenografického záznamu projevu ministra Zdeňka Nejedlého na Sjezdu československých spisovatelů*. *Kulturní politika* 4, 1949, č. 10, s. 6-7.

Štefánek, Josef: *K situaci naší prózy. Tvorba* 18, 1949, č. 23, s. 544-545. Přetištěno též in: Štefánek, Josef: *Cesta české prózy po válce*. In: Štefánek, Josef: *Česká literatura po válce*. Praha, *Orbis* 1949, s. 27-28.

Václavek, Bedřich: *K situaci československé literatury v roce 1937*. *Var* 3, 1950-51, č. 1, s. 26-30.

Buriánek, František: *Proti nacionalistické, kosmopolitické literární „vědě“ Arne Nováka*. *Tvorba* 21, 1952, č. 6, s. 142-144; č. 7, s. 162-165 (zmínka o Durychovi na s. 143).

Bibliografické části předchází v knize Durychův stručný životopis od spisovatele a syna Václava Durycha, v němž se obje-



vuji některá zjednodušení (např. na s. 30-31, kde je sice oprávněná výtká k pamětem A. C. Nora v pasáži týkající se toho, co se dělo kolem Durychova přijímání do Syndikátu českých spisovatelů, avšak není pravda, že „Durych po válce nebyl přijat do Syndikátu spisovatelů...“; už bylo publikováno, že Durych byl do Syndikátu přijat 13. 10. 1947 a ještě 3. 3. 1948 - tedy již po únoru 1948, v první vlně vylučování z SČS - bylo na jednání revizní komise jeho členství v Syndikátu potvrzeno; Václav Durych rovněž neuvádí nic o žádosti svého otce z 29. 8. 1955, aby byl přijat do Svazu československých spisovatelů), dále je zde dosti stručný text Jiřího Kudrnáče a Karla Komárka *Knižní tvorba Jaroslava Durycha*, obsahující jakési charakteristiky Durychových knih, a rozsáhlý oddíl *O Jaroslavu Durychovi a jeho díle*, což je část sestávající z recenzí, studií a dalších článků o Durychově tvorbě, kterou uspořádali Jan Šulc, Jiří Kudrnáč a Karel Komárek a jež má být patrně svodem signifikantních textů o Durychovi - tento oddíl poněkud trpí určitou stereotypností, jsou zde zhusta přetištěny příspěvky snadno dostupné, ale budiž - oddíl je bezpochyby inspirativní v tom, že podává dobovou recepci Durychovy tvorby.

Knihy o Jaroslavě Durychovi je jistě cenná a především v bibliografické části i nepostradatelná, což platí nejen v rámci Durychova díla - bohužel dosud v úplnosti knižně nevydaného (mnohé publicistické texty jsou těžko k dispozici) - ale i v rámci české literatury 20. století. Neboť Durych je jejím fenoménem.

MICHAL BAUER

## Šandova hybridní blues

Klíč k žánrové charakteristice elaborátu, který předkládá Michal Šanda pod názvem *Blues 1890-1940* (Petrov, Brno 2000) leží někde na obálce, kde je pod fotografií autora uvedeno: „Datum ani místo narození není známo. On sám udává nejčastěji. atd.“. V duchu tohoto prohlášení nutno chápat i věrohodnost více než padesáticenného souboru biografii, jimiž prochází fragmentárními údaji líčený příběh protagonisty, muze jménem Robert Boyer, dle Šandy tuláka-ahasvera, „uživatel bytí“, jehož posledním kouskem bylo věnování urny s popelem příteli „jakési tanečnici z Roxville. Ta popel léta až do vypotřebování používala jako podklad pro šminky.“ Tohle všechno může čtenář, zachce-li se mu, postupně vyčíst s pomocí jmenného rejstříku a navázat i tímto způsobem komunikaci se sneseným materiálem, jehož autenticita se opírá o další ujištění, že jde o kolekci „archivních dokumentů uložených pod signaturou 82219C v krabici od bot v depozitáři Noxubee County Library... atd.“. Nevím, jsou-li toto nosné pilíře faktografické důvěryhodnosti či jenom pouhé fikce, zkoumání z této strany záhy unaví, neboť není relevantní vůči dalším vrstvám knižky. Šanda si tímto rozestavením kulis spíše ublížil, jádrem jeho Blues je totiž jeho vlastní poezie, jakési dopracování nebo spíš stylizované doložení příběhové esenciality jednotlivých vyznavačů bluesové řehole.

Můj první dojem z kompoziční struktury knižky směřoval spíše k úvahám nad četností básnické složky, neboť ta by zřejmě na celou sbírku nevydala, proto se Šanda oddolal stvořit hybridní melanž, faktograficko-fiktivní konglomerát dotvrzovaný rejstříkovým a pramenným apendixem. Nevím, komu se zachce hledat i mezi tímto materiálem mýtus či pravdu, autor takové nutkání vzbudit nedokáže a koneckonců je zhora zbytečné a nic neřeší, přihlédneme-li k zmíněné již kvalitě nejnepoměrnější, Šandovy evokace bluesového stylu života prizmatem, dejme tomu, postmoderního vidění. Tady totiž stojí autor nejlíže jiným zdrojům, inspiračnímu podhoubí, jak ho známe od beatníků až již z klasického údobí, nebo z pozdních ohlasů v díle příkladně Charlese Bukowského. Některé Šandovy texty mohly by klidně rozhojnit konfesijní sekvence jeho sbírky *Láska je pes* jadrnou syrovostí erotické přímocnosti. Nutno ovšem konstatovat zásadní fakt, že totiž právě tyto básnické dovětky k jednotlivým personáliím jsou tím jediným z hybridního skladu, co lze vyvést na světlo světa i samostatně, co má schopnost upoutat. Ani miniaturní fotografická galerie nemá sílu už svým pidiformátem přivábit

zájem k zajímavě pojednanému světu esenciální esenciality Ameriky přelomu století.

Lze jistojistě těžít literární artefakt někde na hranici mezi sférou non-fiction a dráždivou fikcí, je na tom ostatně založeno nejedno dílo Kunderovo, povídky Borgesovy, ale i Tolkien či nejnověji příběhy H. Pottera od J. Rollingové. V poezii je to pak jeden ze základních principů autostylizace - lyrický hrdina je do jisté míry přece také fikcí, nikoho nenapadne zkoumat, kolik je v jeho pocitových proměnách obsaženo básnickovy biografické zkušenosti. Škoda promarněného úsilí: charakterizoval-li jsem knihu jako hybrid, nemusí jít pod touto nálepkou o apriorní zatracení - i z nejrůznějších zdánlivě neslučitelných složek lze stvořit přinejmenším stravitelný umělecký artefakt. Šandovi se to nepodařilo - výtvarný, „dokumentární“ ani poetický part nenašly společný dynamicky rezonující podtext, fantazijní spiritus movens, který by rozhybal jistě přitažlivé a neopakovatelné jedinečné bluesové hemžení jedné velké éry nejen americké. Koneckonců máme tu jako jedni z prvých v Evropě kontextuální úsilí E. F. Buriana už z poloviny 20. let přivést blues nejen na scénu hudební. Z přítomné sbírky - krom skrovného sledu textů, které by unesly separátní edici - nečpí nic zvučícího, co by nám signalizovalo chuť vpravit se do světa bluesové imaginace, jít po stopách onoho chlapíka R. B., připustit souběh „života a legendy“ v nějaké fantazijní konfiguraci, k níž nás chtěl autor přivést. „Nevím, ani jak zařídít, aby přeludy ze slov nestrkaly prsty do osudů lidí,“ praví Michal Šanda na straně 56. Svatá pravda.

MIREK KOVÁŘÍK

## Tři stvoření rybou, rezavou

„Podnětem ke vzniku této literární skupiny bylo setkání ve Františkových Lázních v září 1999 při příležitosti vyvrcholení literární soutěže, která se pořádala pod záštitou nakladatelství Mladá fronta,“ píše se na záložce knižky *Rezavá ryba stvoření*.

A zatímco nakladatelství Mladá fronta prodělalo otřesy ve své samotné nakladatelské podobě a asi nikdo netuší, co bude dál, stejným signálem, ba možná ještě více zvýrazňujícím změny ve společnosti, je pro mne tato kniha, již držím v rukou. Důkaz, že dochází k demokratickému posunu v myšlení lidí, začínajících si stále více uvědomovat svou svobodu a nutnost aktivně přistoupit k zapojení se do činorodého života, přinést SVOU hřivnu, nečekat. Má-li pro mne být Rezavá ryba stvoření něčím významná a mám-li pocítit její odlišnost od jiných knih, spatřuji ji právě zde.

Nepochybně důležitou roli sehrála i přítomnost Českého rozhlasu, respektive osobnosti Mirka Kováříka, reprezentujícího Zelené peří. Kováříkovi a Zelenému peří, nikoliv Mladé frontě, je dedikována. Nečelí rok od prvního setkání jsou tři básníci **Milan Štátný** (1973), **Martin Horný** (1972) a **Petr W. Zatloukal** (1982) schopni představit svou básnickou skupinu *Apeyron* knižkou, která není koncipována nahodile, diletantsky a jako úspěšná prvotina, nýbrž je publikací, na níž je zřetelně vnímatelná cílevědomá snaha po ucelené a vně i uvnitř promyšlené výpovědi, prezentující svým výrazem programové prohlášení *Apeyronu*, byť v žádném případě tu není ani slůvko teorie. Programové prohlášení je šifrováno skrze poetiku, na první a zběžný pohled nemající styčných bodů, přesto však tři rozdílná vnímání skládají pospolu plastický obraz světa a doby.

Zmíním se i o vizáži knihy, velmi citlivě a s nevšedním vkusem typograficky pojeďnané obálce, bělostně bílé, po levém okraji při hřbetu se jmény autorů, v horní třetině umístěným titulem a téměř při spodním okraji názvem nakladatelství - *Apeyron* - stejnojmenným jako básnické sdružení. V centrální ploše je obálka přizdobena grafikou, budící geometrizaci soustředných čtverců dojem prostoru a hloubky. Nevím, proč jsem si ji - sám pro sebe - pojmenoval braqueovskou a kubistickou. Překvapilo mne, že je vytvořena na počítači Martinem Horným. Onen počítač je však při troše úvah v knize přítomen i ve slovech a svou přítomností je modernizuje a skutečně včleňuje do rozhraní milénia. Varírovaná grafi-

ka pak knihu na zadní obálce uzavírá, uvnitř není přítomno nic a plní se tak německý úzus ponechat text bez výtvarného doprovodu.

A ještě snad malá odbočka, ještě německá: Milan Štátný otevírá svou sbírku mottom z H. Hesseho: „*Tak jako pomatečnost ve vyšším smyslu je počátkem veškeré moudrosti, je i schizofrenie počátkem veškerého umění, veškeré fantazie.*“ Petr Zatloukal mottom F. Nietzscheho: „*Nejhorší jsou však malé myšlenky. To už raději páchat zlo, než myslit přiškrceně.*“

Schizofrenie je nejspíše k patologické diagnostikovatelnosti dovedená bipolarita a duálnost či obě smíseno a koncentrováno v onom stavu ducha. Tak trochu mi to evokuje motto Holanovy *Bolesti: Disonance jsou tím tvrdší, čím více se blíží harmonii*. Holan tu cituje také Němce, Johanna Sebastiana Bacha.

Ostatně (což není marginální) ono W. v Zatloukalově jméně je samopřisvojený Wolfgang a kmotrem je Mozart sám. Horný se uvedl Rimbaudem: *Zkrátka nejpravděpodobnější je, že člověk v životě jde spíše tam, kam nechce, a dělá spíš to, co dělat nemíní, a umírá jinak, než si kdy vůbec přál, bez naděje, že by mu to někdo nějak vynahrádl*.

Mezi oběma staršími a Zatloukalem je věkový rozdíl dekády a mládí diktuje mu být co nejradičálnější, Nietzsche v mottu jako kdyby ospravedlňoval anarchii. Dokonce ne tu potřebnou ve smyslu permanentního pochybování, ale radikální i v gestech, možných oetiketovat jako „páchání zla“.

Autoři pohrdli (nebo nepotřebovali) výraznějším sebe-představováním než jen daty svého narození a fotografií (skupinou) na zadní záložce obálky. Dobrá, já vím, že Štátný v Příboru bydlí, ale záměrně stojí před rodným domem a pod pamětní deskou Sigismunda Freuda: Němce.

Podezřívá ty tři z germanofilství je scestná bláhosť, nicméně německá přítomnost v celé knize posléze budí jemně (zato obsedantně) vtíravé tušení, že Čechy jako region byly odjakživa v kontaktu a pod vlivem kultury německé a že je dost dobře možné, že vzájemným misením onoho slovanského a germánského si neseme v sobě každý kus genetického kódu. Slovanskýma očima vnímaného jako smysl pro pořádek, tvar až drill. Je-li tato obecná plocha recenze v míře širší než obvyklé, pak právě proto, že Rezavá ryba stvoření je knihou mnohem výraznější a zřetelnější, než by tomu bylo u samostatně vydaných sbírek. Pro jejich názvy si básníci zvolili název jedné z básní obsahu.

Milan Štátný je v knize první z autorů. Jeho sbírka *Uprostřed svého dohasínání* čítá dvacet opusů. Zjednodušeně je pojmenuji milostnými, ale láska je v nich přítomná jen ve fyzické podobě a tam, kde si vychází do kraje, stává se i krajina lidsky zhmotnělou, mění se v člověka: „(...) kvap a trap a rozplývání / vlastního těla v krajině / do krajiny já tak náhle rozptýlen / (že krajinou v ten ráz já)“ - báseň *Pěšinou vpito v pole*. Láska tu není „o citu“, ale „o koitu“ a po něm animal Štátný není „tristen“, nýbrž zádumčivě (nehovorně) sdílný a unisono s vypuštěným spermatem jej opouští i slova, chutnající stejně hořce nasládlé, po všudypřítomném zmaru, časovém odnímání a posunu k jistotě neradostnosti, jámě posléze („Slovo / na jemný zvuk drceno / třesavými rty rozptýleno / jako popel zesnulého - báseň *Prohloubení, Snad smíchy se zalknu, šibale, / směla se tou lstivou cestou do Střemhlav*“ - báseň *Krve, krve by se nedořezal*).

Tak takový je Holan Štátného, rozpoznatelný v zkratce příběhu včetně lokace děje, imaginárních Střemhlav. Velikostí nejspíše vsi, vnímám těch pár chalup poměrně přesně. Ano, bylo by jich tu i víc. Holanů.

Štátného ryba: „(...) rybí hlava rozmnožuje ticho / zavleklé sem vdovskou samotou / a už i na tebe pomrkává čas / více holky bezostyšně“ - báseň *Uprostřed svého dohasínání*.

Petr W. Zatloukal byl zřejmě pověřen Holanův havraní brk převzít úplně. Podobně si představuji dalajlamovská vtělení. Obcovatel s hudbou jako kdyby byl holanovským softwarem obdařen, jako kdyby se disketa vsunula do šachty v počítači. Ne, zdaleka nejde jen o primitivní výklad holanovským epigonstvím, je to podstatně slo-

žitější a ne lehce vysvětlitelné. Samotnému mi to vrtá hlavou a nevím (nebudu vědět) přesně. Jako osmnáctiletý má náskok před Štátným a Horným o deset let a je zcela možné, že jeho poetika, již představuje ve třinácti básních sbírky *A to je ta chvíle...*, nazná za deset let kvalitativních proměn a posunů - věřme, že k poetice zatloukalovské, odlišitelné od poetik ostatních básníků už při úvodním verši.

Zatloukalovy milostné básně jsou rozporom mezi palčivou touhou poznat a zlomit sedmou pečeť na sobě samém a pochybami, nezbaví-li jej toto konečné poznání vlastní jedinečnosti a svébytnosti. Dilema je více než panické, je to osobní dilema básníka, jímž bude stigmatizován - ať už se rozhodne pro kteroukoliv z možností volby - nadosmrtně.

Zatloukalova láska se dotýká se smrti mnohem víc než u Štátného, v druhém případě následuje po orgasmu, zatímco u Petra Wolfganga je přítomna před, při i po.

Zatloukalův Holan je ve třech tečkách v titulu. Stojí za přečtení, přečtete si ho sami. Zatloukalova ryba není rybou, skutečně, v celé sbírce *A to je ta chvíle...* rybu naleznete. Je tu však: „*Ticho skřípe v rozkrok vlasce / udice trhající vyšívání*“ - báseň *Proboha komu to chceš dávat?*, neboť Zatloukalova ryba je ještě udice. Neboť: „*smrt je stále panna*“ - báseň *S takovou se zatratit?*

Martin Horný sbírkou *Všechny položky nápoředy* je odlišný oproti dvěma předchozím opravdu ve všech položkách, je barevnější, ne tolik slavnostní a uprostřed zařazen možná proto, že v jeho poetice je tematizována požívačnost člověka někde v půli cesty mezi začátkem a koncem, člověka, do jehož světa patří *plastikový skřítek, mutoanděl, upíří vnucci, ostře nabitě čuráky, perletový lak za 130 Kč, žlutý trpaslík, němý mim, diamanty dětství, televize s tzv. zábavným pořadem, zlaté rybky, zelená barová stolička, havran fující, fotka, pečený investigativní žurnalista, pionýr s mobilní hlavou, mikrovlnná trouba, fialová rtěnka s podobou spasitele*.

Všudypřítomný stvořitel (a hodně často oslovovaný či hodně často zmiňovaný) na sebe bere tyto obskurní převleky a zamořuje svět obskurními předměty. Svět zalidněný a zamořený je skutečnější a pravdivější než dva poněkud archaické světy autorů předešlých. Snad i proto, že Horný z něj neuniká, že je ze všech nejsmířenější, že ví, že není úniků. Paradoxně se tak stává největším obžalujícím stávajících pořádků a jeho pranýř, u kterého svět uvazuje, ční právem vprostřed knihy-náměstí.

Některé básně se mohou zdát až přesloveny, což ovšem není literární diletantismus, ale autorův záměr. Horný je nejméně holanovský, snad vůbec.

Horného ryba: „*Létající ryba se posmála a vynesla dívku do růžové jeskyně. / »Chceš znát to tajemství?« / »Podívej.« / vytáhla nůž a před očima dívky / šedé obrázky tak pulsující dostaly tvar. / »je to opravdu TO?« / Ryba se otevřela a dívka / uviděla tu TVÁŘ“ - báseň *Konečky dotykové*. Horného ryba je mateřské pohlaví, jímž jsme všichni rozeni. Všichni - nevyjímaje básníky *Apeyronu*.*

Je rezavou rybou stvoření, závěrečnou básní, pod níž se podepsali společně. Nevím, jestli si tuhle hlubinu uvědomili či z nich byla vynesena mimoděk. Na tom už nezáleží.

V každému případě se svou publikací rezavé rybě mateřského lůna klaní a děkují. Což je asi podstatnější než používat majonézy, omáčky, marinády, různé saláty, krycí rosolovací omáčky, rosoly atd. Různorodost a přítom spojitost při užití slov - majonéz dala vzniknout pokrmům chuti různé a přítom delikátní. Citace kuchařky hned na úvod dokazuje spíš, že tabule byla připravena záměrně.

Díky, páni kuchaři.

JÍŘÍ STANĚK

## Creeleyho tajemství paměti

Od padesátých let lze v americké poezii rozpoznat dva zřetelné proudy. Největší proslulost si ve světě získali ti básníci, kteří ovlivnili svou tvorbou revoltní životní pocit, jenž se změnil v hnutí a zasáhl, ať už



přímo či nepřímo, celý západní svět. Řeč je samozřejmě o „beat generation“, která dala dvacátému století poezii Kerouaka, Ferlinghettiho, Corsey či Ginsberga a snažila se proměnit romantický básnický svět ve skutečnost.

V návaznosti na poetické koncepce Walta Whitmana, Ezry Pounda a Williama Carlose Williamse se proti živelné tvorbě beatníků objevuje poezie skupiny *Black Mountain* (Olson, Duncan, Levertovová), která klade větší důraz na teorii - chápe posluchače jako příjemce prožitku, poezie má být založena na běžných slovech a prostých věcech, má být srozumitelná a bez dekorací, dikce je podmíněna přirozeným rytmem vdechu a výdechu.

**Paul Creeley** je českému milovníkovi poezie znám z odeonského vydání *Variací* (1979). Básně, které se nám představují nyní ve výboru z jeho posledních sbírek, **Zahrady paměti** (nakl. *Mladá fronta*), přeložila stejně jako první výbor Hana Žantovská. Poezie Paula Creeleyho není poezií, která by chtěla rozhybat svět, je ale uchvácená prostotou slova, které má samo o sobě silnou vypovídací sílu. K tomu, aby spolehlivě básnický fungovalo, nepotřebuje ozdobu, vystačí si s vlastní zřejmostí a v tom, jak je báseň skládána, s určitou gnómičností. Byli bychom ovšem na omylu, kdybychom se domnívali, že máme před sebou poezii úplně oproštěnou od básnickosti. Její tajemství, které činí báseň básní, spočívá v základním momentu celé Creeleyho tvorby: srozumitelnost a zdánlivá prostota formy neznamenají interpretační jistotu. Creeleyho básně, ač působí velmi čtivě, v sobě skrývají překvapivé tajemství, jako když na snímku vlastního domu objevíte po letech cizí tvář za oknem do vlastní ložnice: *Vraceli jsme se / z prvního představení, které jsem viděl, / z Bostonu, z „Macbetha“ / Proč je zabili / proč bylo mé tělo / plné / napětí / můj malý úd ztopořený* (str. 118).

Východzími tématy Creeleyho básní jsou fatalita života, plynutí času či marnost malých věcí proti věčnosti. Tedy témata věčná jako třeba láska nebo smrt. V Creeleyho pojetí nenajdeme romantická gesta, uspokojuje jej moc pojmenovávat. Básník totiž prožívá svět jako ten, jemuž je dáno pozorovat a vidět „*Vidět znamená věřit*“ - str. 62 a 117). Creeleyho síla spočívá především v tom, co neříká, než v tom, co říká; výsledný dojem je pak trochu ironický: „*Záchrany chichotání, / masitá hmota / pevného těla, / dobromyslnost - / jako jablko, / jako broskev, nedotčená / jahoda, / nejpěknější kdoule. / A takhle jsi mě viděl, miláčku? / Přesně tak. / Nic jiného sis nezapamatoval? / Ne“* (str. 69).

Jedním z hlavních motivů výboru je právě paměť, jak již naznačuje, myslím, velmi trefný název knihy. Ironie paměti spočívá právě v tom, že si vybírá, co zachová a co vyťesní. Zde se uplatňuje Creeleyho talent pro detail, jako bychom našlapovali ranní zahradou zahalenou hustou mlhou a naráželi do zahradního nábytku, brali do rukou hračky, které tam zapomněly děti. Tak se z mlhy paměti vynoří věci v Creeleyho básních, věci, které nám vyplňovaly prázdno a které nám potvrzují, že jsme žili a že jsme stále zde: „*Sedivý dřevěný plot, / za ním hnědé zející dveře, / nad hlavou počás / časného léta. // Židle sedí porůznu, / především zůstala prázdnota, to / zvláštní čekání na odchod. // Když zvednu hlavu, / dívám se do očí / Willyho zbloulenému plastikovému koni, / hlavu má spíše psí. // Všichni jsou tu, i v nepřítomnosti, / jako by takto vězeli / v prázdném prostoru“* (str. 72).

Vzpomínky na věci, osoby a děje vytvářejí svébytnou básnickou poetiku. Paul Creeley je básník tvořící z velkého rozhledu, nostalgická atmosféra jeho vzpomínek na vzpomínky je načrtávána s řemeslnou dokonalostí. Dojem z jeho veršů je tísnivý i přes svou ironii - jak také nemít pocit tísně, když je básníkův svět vybudován na pocitu ztráty. To, co ztrácíme, je každá vteřina, kterou jsme právě prožili, a tato ztráta je prožívána o to palčivěji, o co intenzivněji umíme prožívat: „*Dovedeš si oživit / vzdálenosti, vůně, / jak daleko od jednoho / k druhému, stání // pro krávy, / visuté sítě, do kterých jsme skákali, / pavučiny na loukách, / dotyky, chuť domácích // vdolků, cukrování, / co byly uhry / a všechno, / co se odehrávalo na kůži - // Dotek, doba, dopad podivného osudu. / Kdo umí házet míčem, / kdo dokáže nakreslit obličej, / kdo ví, jak“*

(str. 116). Vzpomínky, pokud nám je ovšem paměť uchová, jsou to jediné, co nám v osamělosti zbývá.

MILAN DĚŽINSKÝ

## Skutečnost smrtelnosti

V novele **Realista** (*The Actual*) z roku 1997, kterou vydalo nakladatelství *Volvox Globator* v překladu Evy Kondryšové, dosáhl **Saul Bellow** (1915) vypravěčské lakoničnosti, jakou si může dovolit nejspíš jen muž jeho věku a díla. Hrdina této krátké prózy, Harry Trellman, je obchodník se starožitnostmi se záhadnou tváří, jenž se po letech vrací dožít do Chicaga. Je další z Bellowových postav outsiderů převážně židovského původu, kteří vynikají a provokují svými pozorovacími schopnostmi, bezmocnou jasnozřivostí, s níž nahlédají do lidských povah, a tím, že si dovolují soudit ostatní. Ať už přežívají dobrodružně, jako třeba novodobý pikaro Augie March (*Dobrodružství Augieho Marche*, 1953) či hulvát Henderson (*Henderson, král deště*, 1959), nebo se starovětskou, odevzdanou vytrvalostí jako intelektuálové Moses Herzog (*Herzog*, 1964), Artur Sammler (*Planeta pana Sammlera*, 1970) a děkan Corde (*Děkanův prosinec*, 1982), ocitají se v roli komentátorů a neoslýšených soudců světa, jenž je stále brutálnější, neústojejší a nesnesitelnější svou přetvářkou a banalitou.

Trellman je vypravěč, který si zakládá na nezávislosti, odstupu a sebeovládání. Úspornými tahy vykresluje a konfrontuje postavy přímočarého magnáta Adletského a jeho choti, obchodníka s ohavnými hračkami Heiningera a jeho psychopatické manželky Madge, přítele z dětství Jaye Wustrina a jeho ex-manželky Amy, své první a poslední lásky. Netají se vesměs pohrdavým postojem k lidem, jejichž ubohost dokonale prokoukl. Přesto se nevzdává naděje, že v „*inferně debilů*“ někde naleznou „*zárodky mocné síly*“ (str. 37), která by okolnímu dění, jež zaznamenává do nejmenších podrobností, dodala hlubší smysl. Je protikladem Hendersonova neurčitého „já chci, já chci, já chci“. I když ví přesně, co chce, svou životní touhu se dosud nepokusil uskutečnit: spokojil se tím, že ji dovedl k dokonalosti v rovině čistě imaginární. V představě si vypěstoval natolik bezprostřední vztah k Amy Wustrinové, že si „*po čtyřiceti letech soustředěného představení [dokáže] vykreslit, co v kteroukoliv chvíli kteréhokoli dne dělá*“ (str. 19).

Setkání se skutečnou Amy, již po letech nepozná, je pro Trellmana otázkou a výzvou: jak smířit sebe se skutečností a obě s milovanou ideální představou. Hrdý na to, jak hladce dokáže odlišit domněnku od skutečnosti, náhle váhá. Hranice mezi skutečností a představou splývají, z jejich srovnání nebo střetu však ani jedna, ani druhá nevychází vítězně. „*Nikdo přece nezjistí, co lidé o sobě navzájem vědí*“ (str. 19): vědění o blízkém člověku má někdy povahu představy, z níž teprve vyvstane nová skutečnost, jindy vychází z dávno zmizelé skutečnosti, po níž zbyla živě pocítovaná představa. Neplatí, že čím víc toho o někom víme, tím lépe ho známe: „*Všechno, co už víme, [je] stejně nepřesné a rozostřené jako čerstvé poznatky, které bychom připojili k těm dosavadním*“ (str. 55). Trellmana přestává zajímat, „*jak to doopravdy bylo*“ - „*reálné splnutí duší*“ s Amy, po němž touží, je otázkou jistého druhu zdrženlivé představitivosti, jež si některé skutečnosti - například zahanbující detaily z Amyina manželství s Jayem - sice nezakrývá, ale také na nich nelpí.

Jediná skutečná jistota, kolem níž postaví *Realisty* krouží, je smrt: nešťastně milující Frances Jellicoeová „*si mezi námi již dlouho nepobude*“ (str. 13). Adletsky hodlá pozorováním společnosti oddálit smrt z nudy, Heininger uniká násilné smrti jen proto, že už manželce nestojí za vraždu, a život Jaye Wustrina je v kostce obsažen v praktickém žertu, jímž je jeho pohřeb do hrobky k tehyni, s níž se nesnášeli. Adletského limuzína připomíná Amy pohřebné průvodu, a i Trellman počítá, kolik mu zbývá let života. Smířit se s nejistotou poznání plynoucí z neoddelitelnosti představy a skutečnosti je totéž jako smířit se s tím, že „*prozatím patříme k těm živým, poznamenaným, nedokonalým, defektním*“ (str. 74). Ne náhodou vidí Trellman Amyinu moc v „*nádheře [je-*

*ji] smrtelnosti z masa a krve*“ (str. 21). Žádá ji o ruku s odvahou, a zároveň opatrně, jak se sluší na zestárlého realistu v blízkosti smrti: „*Je načase, abych udělal, co teď dělám, a já jen doufám, že mě budeš chtít*“ (str. 79).

Realista je ve znamení zdrženlivosti a úspornosti, v níž se ozyvá až jakási únava ze zbytečnosti psaní: vše je koneckonců jasné, „*člověk toho ani nemusí moc povídat*“ (str. 9). Nemá zápletku: epizody, vystavené kolem setkání postav, na sebe navazují nezávazně, jakoby mimochodem. Stejně prosté a jasné je předivo vztahů mezi postavami. Bellow, spokojivší se náznakem, jako by čtenáře odkazoval k mnohem rozměrnějšímu fiktivnímu světu, jež už obsáhl a vyčerpával jinde. Je to svět, kterému hrozí zánik a jenž se k jistotě smrtelnosti staví tak nějak bellowovsky: zdánlivě se jí poddává, ve skutečnosti však vytrvale usiluje o přežití.

ALENA DVORÁKOVÁ

## Zestárnout skrze ženy

Někdy se stane, že dílo stáří předčí všechno, co předtím autor vytvořil, a to i přesto, že není z literárně kritického hlediska epochální, nekladou se v něm zásadní otázky, neudivuje odvahou formy a dokonce není ani čtenářsky neúspěšnější. Takovým dílem je **Montauk Maxe Frische**, jehož letošní vydání je další velkou zásluhou nakladatelství *Mladá fronta*. Montauk vychází ve velmi povedeném překladu Bohumila Černíka. Žánrový podtitul originálu (Montauk, 1975) zní *Povídka* (v českém překladu chybí, opomenutí redakce?), který upozorňuje na fiktivnost tohoto autobiografického vyprávění.

Rámec vyprávění tvoří společně strávený víkend stároucího spisovatele Maxe Frische a o více než třicet let mladší Američanky Lynn v malém letovisku s indiánským názvem Montauk na severním výběžku Long Islandu. Přítomnost Lynn dává spisovateli nahlédnout nejen jejich krátký vztah a události jeho pobytu ve Spojených státech, kam byl jako úspěšný spisovatel pozván na přednášky a k rozhovorům, ale především vlastní minulost.

Spisovatelovy vzpomínky jsou silně autobiografické, zmiňované události skutečně patří autoru Maxi Frischovi. Text má místy pro svou otevřenost a proklamovanou upřímnost deníkový charakter. Max Frisch popisuje svou dráhu literáta, vzpomíná na práci novináře pro *Neue Zürcher Zeitung* a na profesi architekta, kterou zvolil jako protiváhu psaní, která ho ale od psaní stejně neodvedla. Neustálé reflexe svého postavení jako spisovatele ale napovídají, že nejde ani o deník, ani o memoáry, ani o zpověď, ale o další literární obraz, tentokrát sebe sama.

Podobenství jako vyprávění příběhů, obraz ve smyslu „učiniti si obrazu“ je estetickým principem Frischeho díla jako celku, v podstatě monotematického, pokaždé se rozvíjejícího do opačně položených stran skutečnosti a fikce, literatury a života, pravdy a fabulace. Autor je v takto polarizovaném stavu udržuje a neustále variuje. „*Zkouším příběhy jako šaty*“ je téměř okřídlený citát z románu *Mé jméno budíž Gantenbein* (1957, česky 1967), který se příznačně objevuje i v Montauku, před úvahou o postavení mezi dílem a životem: „*Děsí mě vlastně jen tenhle objev: Zamlčoval jsem si svůj život. Obsluhoval jsem jakousi veřejnou přiběhu. V těchto příbězích jsem se obnažoval k nepoznání*.“ Kritika hodnotí velmi příznivě tento obrat k „autentičnosti“, Montauk jako „esteticko-morální důsledek“ Frischeho literárního díla. Velký fabulátor Frisch - kromě *Mé jméno budíž Gantenbein* je třeba ještě jmenovat *Stillera* (1954, česky 1970), ve kterém Frisch fabulování rozvíjí přímo programově na rovině formální i obsahové - se podle kritiků konečně propracoval sám k sobě a obnažil se takřkajíc k poznání. Což Frisch našťestí nedělá úplně (a není to ani možné). „Učiniti si obrazu“ je ve Frischeových románech spojeno s vinou, v *Homo Faber* například (1957, česky 1967 a 1996) zcela výrazně s prohrěškem proti starému řádu, který je podle zákonů antické tragédie krutě potrestán. Čtenářský zážitek z Montauku je do velké míry dán tím, že autor s pokrčením ramen, přesto ovšem s jistotou samolibou arogancí, protože z ní dále literárně těží, svou vinu přiznává.

„*Kdepak mě dostihnou Erynie?*“, ptá se leitmotivicky spisovatel na několika místech textu a činí tak Erynie, bohyně pomsty, stálými průvodkyněmi svého psaní. Asociace s *Homo Faber* není náhodná: copak nejsou štíhlá a živá Lynn s dlouhými světlými vlasy, které si neustále upravuje, a stárnoucí spisovatel přetransformovanou podobou Fabera a jeho nepoznané dcery Sabeth? (Lynn je navíc přesně ve věku Frischeovy dcery.) Nejenom citáty z *Homo Faber* prostupují *Montauk*, ale i narážky na výroky Ingeborg Bachmannové a skrytá polemika s jejím dílem. Reflexe pětiletého vztahu s touto rakouskou spisovatelkou, ještě po letech protknutá bolestí, patří k nejkrásnějším pasážím knihy. Erynie provázející spisovatele zastupují mytickou moc trestající povýšenost a zaujatou sebestřednost já, toho já, které Frisch ve svých předcházejících dílech hledal a zpochyboval a v *Montauku* (možná?) našel. Je to ovšem já mučené vzpomínkami na krize a konflikty minulých vztahů, na rozvod, nevěru, zklamání a vlastní selhání. Erynie-vzpomínky - jestliže předefinujeme mytickou moc psychologickými termíny - vyvolávají vědomí zcela konkrétní viny na ženách, které Frisch znal. Přítomnost s Lynn je dokonalá tehdy, jestliže je „bez paměti“, jestliže nic nepřipomíná „selhání doma“.

Ženy hrají u Frische zásadní roli. Protože psaní je neoddelitelně spjato s jeho „životem jako muž“. V *Montauku* spisovatel mnohokrát zmiňuje titul knihy „*My Life as a Man*“, kterou mu do hotelu přinesl Philip Roth. Ačkoliv se od takového pojetí autobiografie distancuje („*Rád bych věděl, co bych se dověděl o svém životě jako muž, kdybych musel psát pod tlakem umění*“), přece jsou *Stiller, Homo Faber, Montauk*, nebo i hra *Don Juan aneb Láska ke geometrii* svým způsobem historiemi jeho „života jako muž“. Údělem života jako muž je provinění na ženách. Provinění blahosklonností, s kterou o nich mluví: „*(...) mnohdy se domnívám, že ženám rozumím ... Můj odhad má do sebe něco naléhavého. Jako každé orákulum. Potom sám žasnou, jak jejich chování potvrzuje to, co jsem sám tušil*.“ A provinění krutostí a lhostejností, strašlivě odhalující propast mezi pohlavími: „*Čtyři potraty u tří žen, které jsem miloval. Třikrát bez pochyby o tom, že to bylo správné. Nikdy bez pocitu strachu*.“

Do Montauku se zajímavým způsobem promítá i tematika Frischeho Dona Juana, který před ženami prchá: u Lynn spisovatel hledá cizotu, odloučení („*budeme mít dobrý rozchod*“). Tedy nejenom přítomnost skrze ženy („*Zůstává ta šílená potřeba přítomnosti dané ženou*“), ale i tato přítomnost jako předzvěst smrti („*Jedna žena musí být ta poslední, chtěl bych, aby to byla Lynn*“). Pokud se Frisch odhaluje jako muž, pak jen tak, že odhaluje principy svého psaní a skrze ně sebe jako spisovatele a pouze tak sebe jako muže.

Udržet takto složité strukturovaný příběh pevně v rukou se stároucímu Frischovi daří mistrovsky právě proto, že jeho spisovatelství je tolik suverénní, stejně jako jeho jednoduše samozřejmá mužnost - nezáleží na tom, když tělo „selže“, i tento zážitek se dá literárně zpracovat. Pokud se nám zdá, že někdy zoufale chybí pohled „z druhé strany“, nelze se s tím než smířit jako s oblastí, kam Frischeovo psaní nemůže a nehodlá zasáhnout. Zůstává ale Frischeova poctivost, se kterou své limity přece jen reflektuje - nenechává jeho vtažení Ingeborg Bachmannové do díla, zámlky a striktně vlastní úhel pohledu, otevřený prostor pro „napravení“?

VERONIKA JIČINSKÁ

## Freud a po Freudovi

O dějinách moderního psychoanalytického myšlení pojednává kniha amerických autorů **Stephena A. Mitchell** a **Margaret J. Blackové Freud a po Freudovi** (*Triton*, 1999, přel. Štěpán Kovařík). Oba autoři, kteří jsou manželé, působí jako výcviková a supervizní analytici v New Yorku a mají za sebou dlouholetou klinickou a pedagogickou činnost. Patří k interpersonálnímu proudu současné psychoanalýzy a jejich zaměření je dané také místem jejich vlastního psychoanalytického tréninku, jímž je William Alanson White Institute, založený ve čtyřicátých letech Sullivanem, Frommem, Thompsonovou a dalšími.



V samotné knize autoři přehledným a jasným způsobem přibližují vývoj psychoanalytického myšlení počínaje Freudovými objevy a konče současnými spory a polemikami v teorii a technice psychoanalýzy. Ukazují, že psychoanalýzu nelze redukovat pouze na dílo S. Freuda, že psychoanalýza od Freudových časů prošla složitým vývojem a že v ní vedle sebe stojí celá řada teoretických i klinických koncepcí, přístupů, pohledů a myšlenek, které si „někdy konkurují, jindy se doplňují a které jsou všechny »opravdu psychoanalytické«, neboť vycházejí z hlubokého, systematického a podrobného psychoanalytického zkoumání lidské zkušenosti.“

V prvních sedmi kapitolách se autoři věnují těm proudům v psychoanalýze, které výrazně ovlivňují nynější psychoanalytické myšlení a jednotlivými představiteli těchto proudů a jejich díly. Nechybí ani konkrétní kasuistické ukázky práce s pacienty, kterými ten který přístup ilustrují. V osmé a deváté kapitole přibližují aktuální problematiku teorie a techniky psychoanalýzy. V osmé kapitole vedle sebe staví protichůdné názory, týkající se příčin psychických poruch a toho, co brání psychickému vývoji a uzdravení. Dále se zastávají u proměn psychoanalytického pojetí sexuální role a sexuality a nakonec si kladou otázku, zda je psychoanalýza empirická nebo hermeneutická disciplína. V deváté kapitole načrtávají proměny v psychoanalytické technice, zabývají se významem minulosti a přítomnosti ve vztahu pacienta a terapeuta a otázkou, co způsobuje terapeutickou změnu, jestli interpretace nebo vztah. Které hlavní psychoanalytické teorie tedy ovlivňují současné psychoanalytiky?

První kapitola pojednává o Freudovi a klasické psychoanalytické tradici. Načrtává spletitý a komplikovaný vývoj Freudových teorií. Popsán je posun od traumatického modelu myslí přes topografický ke strukturálnímu modelu, čtenář je seznámen se základními koncepty a postuláty Freudovy metody, jako jsou volné asociace, přenos a odpor, pozornost je věnována snu, teorii dětské sexuality, proměnám pudové teorie či pojetí intrapsychického konfliktu. Freudovým spolupracovníkům, jako byli Adler, Jung, Rank či Ferenczi, je věnováno jen několik řádků, nicméně autoři alespoň naznačují jejich podíl na dalším vývoji psychoanalytických myšlenek.

Ve druhé kapitole je představena ego-psychologie, jež zapustila kořeny především v USA. Její představitelé navazují na Freudův strukturální model dělící mysl na Já, Ono a Nadjá, které mají své vědomé a nevědomé části. V kapitole se dozvíme o teorii obranných mechanismů Já, kterou vypracovala Anna Freudová; dále o příspěvcích H. Hartmanna a E. Krise, kteří s dalšími spolupracovníky věnovali pozornost funkcím ega a jeho adaptivním schopnostem a kteří kromě jiného razili pojem „bezkonfliktních“ oblastí ega. Přiblížena je rovněž vývojová ego-psychologie, jejíž autoři, jako byli R. Spitz nebo Margaret Mahlerová, soustředili svůj zájem na tzv. prestrukturální období vývoje jedince, to znamená do tří let života, přičemž vycházeli zejména z pozorovatelských studií dětského vývoje.

Třetí kapitola je věnována interpersonální psychoanalýze, která klade důraz na účast analytika v psychoanalytickém procesu a zájem přesouvá na vzájemnou interakci pacienta a analytika. Rozsáhle je vyloženo dílo H. S. Sullivana, který svůj život zasvětil práci se schizofrenními pacienty a který ve své teorii vymezil ústřední roli úzkosti. Z dalších představitelů interpersonálního proudu v psychoanalýze jsou uvedeni Clara Thompsonová, E. Fromm, E. Levenson.

Čtvrtá a pátá kapitola seznamuje se situací psychoanalýzy ve Velké Británii. Po prudkých sporech mezi M. Kleinovou a A. Freudovou, jejichž počátky sahají do konce dvacátých let, se po přesídlení Anny Freudové do Londýna Britská psychoanalytická společnost ve čtyřicátých letech rozdělila na skupinu kleiniánů, freudiánů a „nezávislých“, neboli skupinu středu. Toto schizma ovšem přerostlo hranice britské psychoanalytické společnosti a projevilo se v celé mezinárodní psychoanalytické komunitě. O freudiánské ego-psychologii, která dlouhá léta dominovala v americké psychoanalýze, pojednává třetí kapitola. Ve čtvrté kapitole je představena kleiniánská tradice. Autoři se zastávají nejprve u díla Melanie Kleinové

a vykládají její pojetí raných objektních vztahů, úzkosti a obran proti nim, vyjádřené konceptem paranoidně-schizoidní a depresivní pozice; dále objasňují kleiniánské pojmy, jakými jsou například závist nebo projektivní identifikace. Pozornost následně věnují příspěvkům W. Biona, H. Rackera, T. Ogdena a Betty Josephové. V páté kapitole je uvedena skupina „nezávislých“, reprezentovaná zejména jmény W. R. D. Fairbairna a D. W. Winnicotta, kteří rozpracovávali takzvané teorie objektních vztahů. V nich je zájem orientován na zvnitřněné nejranější významné vazby dítěte s okolím, podle kterých se utvářejí vztahy k druhým lidem v přítomnosti. Zájem Winnicotta byl navíc upřen na rané vztahy matky a nemluvněte a na vývoj pocitu osobní subjektivity. Z dalších osobností skupiny středu autoři jmenují M. Balinta, J. Bowlbyho a H. Guntripa.

Šestá kapitola je věnována E. Eriksonovi a H. Kohutovi. Erikson, aniž by odmítl jedinou tezi klasické psychoanalýzy, rozšířil psychoanalytický pohled na lidskou zkušenost o sociální a kulturní rozměr, významně také rozpracoval pojem identity a teorii vývoje ega. Druhý z autorů, H. Kohut, obrátil svou pozornost k psychologii self a narcistickým poruchám osobnosti. Jeho self-psychologie je od sedmdesátých let dalším silným proudem v psychoanalýze.

Sedmá kapitola představuje freudovské revizionisty, kteří se snažili zachovat a současně revidovat původní Freudovy koncepty. Pojednává se o Kernbergově přístupu, který spojuje a rozvíjí hlavní znaky freudovské pudové a strukturální teorie, teorie objektních vztahů Kleinové a Fairbairna a vývojové ego-psychologie; o Schaferově uvedení hermeneutiky a myšlenky „vyprávění“ do psychoanalytického diskursu; o Loewaldově pojetí jazyka a symbolu, a o jeho pohledu na dialektickou provázanost minulosti a přítomnosti, vnitřku a vnějšku, dětského a dospělého, sebe a druhých, fantazie a reality; a konečně o J. Lacanovi a o jeho objevu určující role jazyka a symbolických struktur při formování zkušenosti.

Co říct závěrem. Psychoanalýza je v knize představena především jako klinický obor, který je určen lidem trpícím psychickými potížemi. Ani tuou klinickou oblast psychoanalýzy však autoři vzhledem k jejímu rozsahu nemohli obsáhnout celou a v jejich výběru tudíž některé významné postavy psychoanalýzy, které přispěly a přispívají k rozvoji a prohloubení psychoanalytických myšlenek, chybí. Tak se kniha například vůbec nezmiňuje o představitelích francouzské psychoanalýzy, kteří byli mimo jiné nuceni vyrovnávat se s vlivem Lacanových myšlenek. Nejenže nejsou zmíněni v Severní Americe téměř neznámí autoři, jako je Didier Anzieu nebo Jean Laplanche, ale ani do angličtiny překládaní a známější André Green, Janine Chasseguet-Smirgel a Joyce McDougall.

Psychoanalýza dodnes představuje jeden z působivých postupů, kterým je poznávána a prohlubována lidská zkušenost. Je nutné ovšem připomenout, že ji nelze omezovat na její klinickou aplikaci a že se rozšířila i mimo klinické prostředí. O vzájemném ovlivňování můžeme hovořit v oblastech literární kritiky, teorie umění, sociálních věd, antropologie, hermeneutiky, feminismu nebo postmoderních teorií subjektu. Tato spojení autoři na několika málo místech jen naznačují. Jsem přesto přesvědčený, že se jejich kniha může stát užitečným průvodcem spletitými cestami současného psychoanalytického myšlení nejen pro profesionály z řad psychoterapeutů, ale i pro ostatní zájemce o psychoanalytické výpravy do labyrintů naší psychické reality.

ROMAN TELEROVSKÝ

## Zajatci hvězd a snů

Knihy toho názvu vyšla péčí nakladatelství *Argo* a *Moravské galerie v Brně* jako katalog k objevené výstavě *Katolické moderny* pořádané v této galerii (za účasti Památníku národního písemnictví v Praze) v květnu až srpnu tohoto roku.

Název *Zajatci hvězd a snů* si editoři skvostně vybaveného foliantu Roman Musil a Aleš Filip vypůjčili z Březinovy básně *Milost*. Podtitul informuje o tématu a jeho časovém vymezení: *Katolická moderna a její časopis Nový život (1896-1907)*. Březinovský titul vyjadřuje myslím víc niterné ladění

umělců v okruhu Katolické moderny než jejich pozemštější aspirace a osud. Co přímo uchvacuje v obraze jedné české moderny z předělů 19. a 20. století, jsou z různých perspektiv nahlížené a objasňované spory, jež provázely hnutí zevnitř i zvenčí od jeho počátků.

Ze se Katolická moderna rozvíjela v ohních odvahy a v klestích předsudků i zákazů, víme z Putnovy *České katolické literatury 1848-1918*. Tento náčrt sborník mnohostranně prokresluje, prohlubuje a dynamizuje pohledy vesměs mladých, pro svůj úkol zralých specialistů z různých oborů dějin, dějin výtvarného a slovesného umění i hudby. Katolická moderna se takto představuje jako vyhraněný proud mezi jinými modernami v Čechách kolem roku 1900 - všechny patří k vizitkám evropanství u nás a všechny musely po půlstoletém umlčování a ignorování čekat na své manifestaci zpřítomnění až do polistopadových let. Nesnadného průzkumu, přípravy náročných výstav a katalogů se ujímají - stalo se to při *Moderní revue* a ještě zřetelnější je to při *Katolické moderně* - badatelé z mladších a nejmladších pokolení, živé naděje svých oborů a specializací i kulturního provozu. Katolická moderna se - na rozdíl třeba od hnutí kolem *Moderní revue* - nevyčerpávala uměním a nemohla se omezit jenom na ně, když jí nešlo pouze o tvorbu, ale také o její účinky a dosah - a vlastně o váhu katolictví v českém prostředí a v národní kultuře vůbec. *Nový život*, hlavní orgán hnutí, se podle lapidární formulace Putnovy vyvíjel „od estetikace náboženství k reformám církve“. Jednotlivé stati v recenzovaném sborníku dosvědčují, že „zajatci hvězd a snů“ věděli, po jak hrbolaté zemi chodí a s kým (proti sobě) mají tu čest. Uměli také tvrději i obětavě zápasit, jak dokládá mnoho příspěvků, anebo se uchylovat do ústraní (S. Bouška, dovidáme se, například několik roků nepřispěl do *Nového života* a svou potřebu žít uměním naplňoval kontakty s tehdy objevovaným dálnévýchodním uměním a především s japonskou malbou). Ale celocírkevní zákaz vyhlášený papežskými listy roku 1907 proti všem formám modernismu nemohli reformátoři zdolávat, tomu nezbylo než ustoupit: Dostál-Lutinov zastavil *Nový život* dříve, než mohl být zakázán. „Cesta z ghettu“ tím pro katolické umělce neskončila, ubírala se jen jinudy - sborník to dokládá aspoň výhledy k novým časopisům (*Meditace*) a osobnostem (Deml, Florian).

Svízelné postavení Katolické moderny kolem roku 1900 mělo ještě jeden zdroj, na který poukazuje autoři sborníku spíš mimoděk, chvályhodnou konkrétností své argumentace, než kladením otázek. Snahy povznést katolické umění narážely na žité stereotypy ve vkusu věřících i kněží, kteří v církevních institucích rozhodovali mimo jiné o zakázkách pro umělce. Na rozdíl od jiných proudů moderny z předělů století, orientovaných k publiku náročnému až exkluzivnímu, si totiž Katolická moderna kladla za cíl oslovovat a vychovávat i publikum hromadné. (Že ani v tomto zaměření nezaznamenávala jen prohry, dokládá dílo J. Š. Baara, jež dosáhlo rezonance celonárodní a trvalé.)

Ale kolizí mezi umělci a publikem či obdivovateli uměleckých děl vznikalo bezpočet. Co všechno bylo svěřeno i oficiálními církevními místy malíři Jeneweinovi, a co z toho mu vzápětí bylo odňato, dovidáme se ve sborníku nejen ze statí R. Musila. Tři desítky kreseb na biblická témata si u Jeneweina objednala 1896 Společnost pro rozšiřování umění ve Vídni s přímou podporou ministerstva kultury a vyučování, a přece účast tohoto umělce v projektu skončila pro výhrady oficiálních představitelů hned po vydání první série *Obrazových listů pro školu a dům*. O Jeneweinově obraze *Dopoledne Velké pátky* se s obdivem vyslovil z Paříže Leon Bloy, ale na otázku, „jestli tato duchaplná kompozice může být nabídnuta křesťanům jakožto obraz náboženský“, odpovídal jednoznačně: „Toť nemožno. Víte, že křesťané nyní jsou prostřední způsobem odstraňujícím. Kterak by mohli snést prudkost malby tak znásilňující?“ (s. 326). Zdá se, že Bloyova úvaha, jejíž překlad doprovázel reprodukci zmíněného obrazu v *Novém životě* 1903, „příznivě ovlivnila“ její prodej. Jiné podobné snahy popularizovat moderní umění mezi věřícími dopadaly i hůř.

Zvláštním článkem kulturní komunikace se za těchto kolizí mezi umělci, jejich výtvory a katolickou veřejností stávaly výklady k uměleckým dílům připojované. Nakolik upravovaly cesty umění k vnímatelům, o tom přesnější data sotva lze získat. Ze sborníku se zato dovidáme, že umělci bývali v nastražení vůči alegorizujícím výkladům používaným k popularizaci. Alegorie spojená se znaky víry i tak v Katolické moderně silně konkurovala dobově frekventovanému symbolu s jeho mnohoznačností, měla až tendenci ho vytlačovat. Spjatost s katolickým náboženstvím také přinejmenším minimalizovala v okruhu Katolické moderny některé dobově oblíbené motivy, jakým tehdy byla nejen pro secesi figura ženy. Když v návrhu pro obálku *Nového života* tento motiv uplatnil Antonín Thein-Runié, Dostál-Lutinov ho pro tento účel - byť se znakem lilii ve významu nevinnosti - odmítl. Kreslíř s dojemným osudem samouka a projevem kompilátora (tak ho představuje v poučené analýze Iva Janáková), který se povznesl „z pohledu čistě katolického na pohled »Odi profanum«“, napsal Dostálovi: „Příteli, psát výhradně katolicky, což tu má asi znamenat, aby v každé práci byl buď Pán Bůh nebo aspoň kněz, to nás zabije tak jistě jako revolver vypálený do ucha.“ (s. 297)

Nejednou si člověk při četbě sborníku Zajatici hvězd a snů maně vybavuje výroby stereotypních obrazů svatých, malíře Augustu z Nerudových *Figurek z Povídek malostranských*, a jeho chválu takových obrazů, snadno rozmnožovatelných a rychle zpeněžitelných.

Navzdory omezením prostředí, z něž vyrůstala a které hodlala proměnit, přinesla Katolická moderna za jediné desetiletí impozantní žeh uměleckých výtvorů trvalé ceny. Mnohé z nich povznášejí dodnes moravské kostely a v dobrých reprodukcích oslovují na stránkách katalogu po stu letech nás. Kolize estetických norem a uměleckých aspirací tvůrců a stereotypy příjemců se zdaleka netýkaly jen umění výtvarného. Už když si S. Bouška ujasňoval postavení a šance rozpoutávaného hnutí Katolické moderny, posteskl si v dopise příteli J. Š. Baarovi na zaostalost katolické poezie. Za Čechem a Vrchlickým je pryč o padesát roků zpátky, s českou modernou je Katolická moderna vůbec nesouměřitelná, soudil. Příčiny této zaostalosti a hlavní brzdy katolického umění slovy Bouškovými: „*Naše kruhy jsou ještě moc literárně nevyspělé, myslím clerus sám. Chápu jen Vladimíra Štastného. To je poezie! - přichvaloval si kdosi, tomu rozumím! Inu!*“ (s. 67) - Kde se umělecké aspirace až míjely s tradičními funkcemi a s vkusem věřících, byla v čase Katolické moderny sféra hudby. Kudy a jak se přesto jistě modernizující kroky nesly, osvětluje ve sborníku J. Gabrielová.

Poučené a citlivě obzírání Katolické moderny v tomto sborníku je příkladné také tím, jak se pohledy panoramatické doplňují živě kreslenými portréty jednotlivců a jednotlivin a jak jenně se prokresluje svár náboženské víry a umění. Děje se tak u protagonistů hnutí, jako byl kupříkladu Bouška (portrét J. Š. Baara chybí, ale k pochopení raných zápasů tohoto vypravěče a formování jeho tvůrčího typu vykonal sborník mnoho), a pokud možno ještě citlivěji u osobnosti, které si hnutí Katolické moderny předcházelo, získalo je sice k účasti ve svém snažení (hlavně k přispívání do *Nového života*), ve však ke splynutí. Přispěvatele „odjinud“ patřila k nim Z. Braunerová, R. Svobodová aj. - zpřítomňují ve sborníku hlavně fotografické portréty. Dvěma hlavními soupeřnicemi, J. Zeyerovi a O. Březinovi, věnují analytické studie V. Skalická a P. Holman. Ani v jednom z těchto dvou případů se nepřítakává představa o ztotožnění s katolicismem, jak ráda pouští do vzduchu kvapná popularizace. U Julia Zeyera Skalická přesně ohledává rozdílnost toho, co bylo s nejvyšší snahou psáno pro věřící a pro *Nový život* (*Zahrada mariánská* a d.), a co v téže době vznikalo ze subjektivních uměleckých popudů na hlubinném podloží „jen tak“ (a otištění došlo, jako třeba *Troje paměti Víta Choráze*, v *Lumíru*).

Hnutí Katolické moderny mělo sva ohniska na Moravě, a nejen proto, že byla méně politicky a ideologicky polarizovaná než Čechy. Morava byla v tom čase na očividném a všestranném vzestupu a její jinakost se proto mohla v národní kultuře už natrvalo uplatňovat partnerštěji než dříve.

JAROSLAVA JANÁČKOVÁ



# SOUVISLOST SOUVISLOSTÍ

Spisovatelé, jejichž dílo žilo snem a fantazií, neměli vcelku nijak „lehký život“ - žádné starosti s kompozicí, s psychologii postav, se „sondážemi do života“. O to svízelnější chvíle pro ně nastaly, pokud pocítili potřebu vystoupit z temných vod podvědomí a začít mluvit o světě kolem sebe. Nebo konkrétně ve Weissově případě by se mohlo říci: ...když pochopil nezbytnost podříditi rozlet fantazie vyššímu řádu, jímž bývá organizován umělecký obraz reálné existující věci tohoto světa, Weiss se nezalekl. Vlastně bez jakéhokoliv předběžného „průzkumu terénu“ - čtyři realisticky pojaté povídky z této doby, zařazené po letech do knihy *Nosič nábytku*, za takový průzkum považovat nemůžeme - pustil se na neznámou pevninu tzv. společenského románu.

Prvním Weissovým vážným krokem „na půdě skutečnosti“ byl román *Škola zločinu* (1931; přepracované vydání: *Zázračné ruce*, 1944), pokus o jakousi psychologickou studii zázračného ekvilibristy a kleptomana, který se stále znovu snaží potlačit svou vášně. Z psychologické studie tu však mnoho skutečně nebylo a příběh se víc a víc sesouvá do roviny tuctového detektivního románu, až se nakonec rozbředne v naivně sentimentálním rozuzlení. Nová půda, na níž zde autor stanul, zanechala stopy v poklesu umělecké úrovně, a to nejen v psychologii a kompozici, kde se to dá vysvětlit právě onou novostí, ale i ve stylu, který byl ještě krátce předtím sledován přímo vančurovským (byť ne zcela právem). Zdá se, že tu autor, vyvíjející do té doby velmi vážné úsilí hledačské, propadl doposud nepoznanému stavu uspokojení s málem, jako by se spolehl na to, že i tak u mnoha čtenářů zabere. Mohl se na to spolehnout, neboť jeho svérázné zpodobení vnějšího světa v sobě skrývalo nemalou čtenářské atraktivnosti trochu levnějšího zrna. Autor tu totiž skutečnost záměrně deformoval, což se projevilo zejména ve vymyšlení co nejkurióznějších a „nejnemožnějších“ lidských charakterů. Takový deformující pohled na člověka se pak stal charakteristickým rysem Weissovy tvorby v celém tomto období „zapouštění kořenů“ a „spoutávání fantazie“, tj. prakticky až do druhé světové války. Celá ta galerie nějak zvláště poznamenaných postav, od hlavního hrdiny Josefa Severina, který upadá do hlubokého spánku, jakmile před ním někdo naznačí podřiznutí krku, přes jeho duševně vyšinu-tého strýce až k řádce jeho nepřátel v čele s jeho nevlastním otcem, to vše jsou výsledky autorovy uemanuté invenční výstřednosti. A tato galerie má pokračování v dalších románech.

„Úraz“ hlavní postavy románu *Mlčeti zlato* (1933) je však už přece jen podstatně „přirozenější“ a bližší lidskému normálu: František Fabián, nezaměstnaný úředník, po léta beze slova sedá v pivní společnosti a marně se rozhodává také promluvit. Ze zoufalství se rozhodne spáchat sebevraždu, ale omylem nepožije jedu smrtícího - v předsmrtné odvaze však přece jen promluví a všechny posluchače překvapí svou výmluvností. V tom okamžiku začíná jeho závatná kariéra neodolatelného řečníka, který se stává přímo jakýmsi tribunem lidu - jenomže s naprostou vnitřní lhostejností k myšlenkám, které hlásá. Tato vlastnost nakonec jeho kariéru zhatí a Fabián, zmoudřelý, se po letech znovu objeví ve své hespůdce - a mlčí.

Toto je nový rys ve Weissově tvorbě: osou románu, základním principem jeho výstavby se stal lidský osud, a to nikoli osud izolovaný, nýbrž osud doslova ovládaný širokým sociálním prostředím. Weiss se tu už ve značné míře oprostil od kompoziční bezstarostnosti, respektuje vnější realitu v obrysech i detailech a uzdu fantazie popouští méně než dříve. Není divu, že kniha byla chápána jako politická satira, na jejíž „modely lze přímo prstem ukázati“. Také po umělecké stránce znamená tento román (po *Škole zločinu*) značný vzestup - zase je to ten starý Jan Weiss, udivující svěžím, podmanivým stylem. Zvlášť aktuální je dodnes román tam, kde jeho hrdina hovoří o „mobilizaci proti vesmíru“: „*Kde jsme mohli být, kdyby ty miliardy miliard, které lidstvo utratilo na vzájemné vraždění, byly věnovány na výzkumy hvězd!*“ Autor sám v těchto věcech - aspoň na pohled - nestál vlastně nikde. Svého hrdinu vyvedl ze zátiší

hospůdky do prudké vřavy rozhádaných politických stran a nechal ho hřmat hned za jednu, hned za druhou, aby tak v praxi rozvedl názor, který mu vkládá do úst v závěru knihy: „*Všechno na světě jde říci - není pravdy, která by nešla vyvrátit, není absurdnosti, která by nešla obhájit. I největší hanebnost lze servírovat v nejvybranějších slovech, i nejpodlejší zradu lze vyložit jako spásu - vždy lež je jediný prostředek, jak se dorozumět se svým bližním.*“ - Tedy čirý pirandellovský relativismus. Podobné úvahy románových postav jistě nemůžeme ztotožňovat se stanoviskem autora, jenže co naplat - objektivní účinek má názor vyslovený, a ne zamlčený. Jestliže autor přesto v závěru nechává svého hrdinu dojít k „moudrému“ mlčení a sám mlčí také, vy-stavuje se podezření z nezúčastněné „nadstranickosti“. Má na to ovšem právo.

Už jako legionář se Jan Weiss netajil sympatiemi k ruské revoluci, i když ji nepřijí-

hrdina výslovně podotýká, že existuje jen v jeho mozku, ale už sám fakt, že tu náhle zazněl citově zpřizvučený motiv domova, napovídá jakýsi nový, zvroučený tón ve Weissově díle. Naplno se tento tón rozezná za okupace. Jednak v některých kratších prózách, např. v překrásné cirkusácké povídce *Ta s těmi copánky*, jednak v románu *Přišel z hor* (1941), který je podle mého soudu Weissovým nejšťastnějším a nejlepším dílem. Nejšťastnějším a nejlepším proto, že tu poprvé dochází k ideálnímu vyvážení obou živlů v něm, fantazijního a „realistického“, že se tu naplno

## Nad dílem Jana Weisse František Benhart

mal bez výhrad (jak o tom vypovídá jeho ne-provozaná hra *Penza*, která je vůbec jeho prvním literárním výtvozem), a také později se vždy stavěl za myšlenku sociálního pokroku. Přesto se dá říci, že se toto jeho politické stanovisko neobrazilo v jeho díle - anebo přesněji: že si tam jen zvolna a zprostředkovaně proráželo cestu. Nebylo to způsobeno pouze nápirem zvichřelé fantazie, která realitu přítomného dne dlouho zatlačovala do pozadí, jak už zde o tom byla řeč. Spolupůsobily tu zřejmě i vlivy vnější, literární i mimoliterární. Autor Weissova tvůrčího fondu v letech největšího rozmachu surrealismu u nás vlastně ani nemohl psát jinak, nežli psal. Když pak později pocítil potřebu vyjít ze sebe a rozbít snovou zátěž svých tvůrčích dispozic, zase tu nebyl sám: i vývoj věcí obecných u nás (důsledky krize) a ve světě (mraky fašismu nad Německem) mu připomínal, že si nejde hrát na písčičku, když se schyluje k bouři.

Krystalizace Weissových politických názorů nepronikala do jeho tvorby nikterak přímočaře. Ale pronikala tam. Svědčí o tom už román *Spáček ve zvěrokruhu* (1937). Jeho děj, umístěný do příznačného ovzduší hospodářské krize, klade nejednou jednoznačnou otázku orientace v současném dění, a autorovo stanovisko tu je zcela zřejmé. Weissovi ovšem šlo v románu o něco jiného, nepoměrně složitějšího než o tlumočení politických názorů. Jeho „spáček ve zvěrokruhu“, to je mládenec, který trpí zvláštní, ve skutečnosti neexistující chorobou: počátkem zimy vždy upadne do hlubokého spánku a probere se z něho až na jaře, kdy se začne po světě rozhlížet jako dítě, protože přes zimu všechno zapomněl. Jakýsi typ člověka-rostliny. Je v něm zosobněn protest „přírodního“ člověka proti přecivilizovanosti současného světa, v němž vládne konvence a lež. Opět ta weissovská ostře protisociálněsky vyhrčená skepse, která se v jiných formách projevila už dřív, hlavně v románech *Dům o tisíci patrech* a *Mlčeti zlato*. Celý děj *Spáče ve zvěrokruhu*, ostatně svou podstatou podružný, probíhá v jakémsi šerosvitném ovzduší, v němž se většina postav pohybuje jako snové mátohy. Znovu tu tedy přišla ke slovu deformace skutečnosti, ovšem v hlubší, niternější rovině.

Pro předválečnou tvůrčí metodu Jana Weisse je příznačné, že se v jeho knihách neshledáte s výraznějším vyjádřením osobního vztahu k určitému místu, kraji, jmenovitě pak k rodišti, k domovu. Teprve ve *Spáči ve zvěrokruhu* se objevuje náznak takového vztahu; o tom svém „modrém pokoji z dětství“ sice

uplatňuje jeho fantazie prvotní, „neválečná“, odkojená dávnými podněty z dětství, že tu jsme prostě svědky syntézy autorových nejsilnějších tvůrčích vloh. Poloskutecný, polopohádkový příběh lidí z autorova rodného podkrkonošského městečka, mezi něž zavítal sám Krakonoš, působí kouzlem lidové báje a má přitom povědomou zemitou vůni ospalého maloměstského života. Co všechno tu Weiss asi uplatnil z vlastních dávných zážitků, kolik vzpomínek z dětství je spjato s tímto vyprávěním! Kolik je tu soustředěno hlubokého lidského citu! Weissova stará proticivilizační nota touhy po světě čistých, bezelstných vztahů zní tu tentokrát nikoli se šklebnou či trpkou grimasou, nýbrž s moudrým, věduocím úsměvem, a ten se obráží i na tvářích postav této knihy: také ty sice nejednou mají své zvláštnůstky, ale nejsou už tak křiklavě vyšinuté z normálu, a tam, kde dřív nemohl chybět bytostný „úraz“ na duši nebo na těle, správiť to tady třeba jen chronické pálení žáhy.

Logická vývojová linka Weissovy prózy jeví zajímavě a v jisté míře pravidelné výkvy - v poměru fantazie a smyslu pro skutečnost, v kvalitě apod. Nemohu to zde rozvádět, jakkoli by to za to stálo. Zmiňuji se o tom jen proto, že i další Weissův okupační román, nazvaný *Volání o pomoc* (napsaný za války, vydán 1947), vznikl jaksí po zákonu reakce na román předešlý: především tím, že se tu Weiss hned po motivu polopohádkovém chopil těžkého tématu z bezprostřední válečné současnosti. Jeho šéfredaktor Chrtěk, typ kariéristické protektorátní krysy, se snažil využít hitlerovského paktu se Sovětským svazem k tomu, aby do poctivé společnosti zasil sympatie k myšlenkám „Nové Evropy“, ale je posléze zneškodněn, když jde udat gestapu vlastní matku. Kniha je stavěna na bezprostřední skutečnosti, spíše ovšem na drobných útržcích než na celkové představě dění, a z toho také vyplývají pochopitelná omezení její věrohodnosti. To však nic neubírá na obdivu, který si Weiss za tento důkaz pohotovosti a hlavně vystupňovaného smyslu pro realitu nesporně zaslouží.

Skutečnost a fantazie u Jana Weisse poválečného - to je opravdu docela jiná kapitola. Vede sem sice přímá cesta od Volání o pomoc a většiny povídek z války, ale celá atmosféra, krajina i její obyvatelé nás přesvědčí, že tu jsme někde úplně jinde. Mohlo by se mluvit o „kvalitativním skoku“, o změně, která se dlouho připravovala i načínala, aby pak proběhla naráz, když dozrály vnitřní i vnější podmínky. Už válečné *Povídky o lásce a nenávisti* (1944) nasycovaly své tkáně převážně ze

živné půdy sociální skutečnosti. A dosud je v tom jejich působivost - jak daleko za nimi jsou ony prózy „ze života“, které vznikaly ve dvacátých letech na okraji Weissovy tvorby fantazijní! Nu, a jakousi podobnou odlehlost cítíme dnes i mezi těmito realistickými povídkami z války a Weissovou prózou poválečnou. Tentokrát ovšem nejde o rozdíly v uměleckosti. Jde o autorův postoj ke skutečnosti. Tam, kde byl Weiss dříve jen citlivým, avšak v podstatě nezúčastněným glosátorem života, jako by se teď ve své nové tvorbě snažil stát jeho spolutvůrcem. Nebylo to zřejmě nijak lehké: však jeho první prózy s poválečným námětem vznikly až v roce 1950. Pověst prslulého „autora současnosti“ vynesla Weissovi kniha povídek *Příběhy staré i nové* (1954), zejména pak novela *O věrnosti*, která o něco později vyšla samostatně pod názvem *Lojzka* (1956), příběh ušlápnutého člověka, jemuž náhle dojde, že jeho údělem nemusí být jen a jen dřina.

Weiss by ovšem nebyl Weisse, kdyby čtenářům přestal takřka každou svou novou knihou chystat nové překvapení. To se stalo i v roce 1957. Totiž - překvapení to mohlo být jen pro ty, kdo uvěřili, že by se Jan Weiss dokázal vůbec kdy rozžehnat se svým nešvedním darem fantazie. To opravdu nemohl. A od toho roku 1957, kdy vyšla jeho kniha povídek o lidech budoucnosti *Země vnuků*, stává se tento autor pomalu, ale jistě takřka synonymem české moderní prózy vědeckofantastické. Jeho velká zásluha je v tom, že jde vpředu, že razí cestu. Je nabíledni, že to nelze dělat s myšlenkovou pohodlností, spoléhat buď jen na vlastní fantazii, nebo jen na nejnovější vědecké poznatky. Originální forma povídek prokládaných vtipnými záběry z autorovy „literární kuchyně“ názorně naznačuje, kolik přemýšlení taková povídka o vzdálených příštích lidech musí stát. Zároveň ovšem bezděky blíže osvětluje - ale to je také přednost - i některé nedostatky, řekl bych, typické nedostatky daného žánru. Například: základní zásadou fantastické beletrie je psát o člověku a pouze skrze něho i o technických problémech a „zárcích“, jinak by z toho byla jen literatura ilustrující vědecká fakta. Jestliže si však autor tuto zásadu uvědomuje až příliš (říká si ji v duchu, aby ji nezapomněl), pak se chvílemi neuhlídá a začne čtenáři vykládat i o tom, co by spíše mělo zůstat tajemstvím tvorby. A ne jeden podobný problém vytane na mysl i čtenáři této knihy i novějších Weissových fantastických próz. To ovšem v této souvislosti není důležité. Důležité je tu to, že jde o typické problémy nové cesty, s nimiž se musí vyrovnávat všichni opracovatelé námětů z budoucnosti lidstva. Uvědomíme-li si závažné tempo, jímž se dnes blížíme ke startu prvních lidí do vesmíru, snadno pochopíme, že problematika dnešní fantastické prózy je mnohem složitější a naléhavější, nežli bývala za časů Verneových.

Prózami o budoucích lidech naší planety dospělo dílo Jana Weisse, po tři desetiletí logicky vrstvené, ke stejné logickému dovršení své vývojové zákonitosti. Jestli kdysi stála u Weisse fantazie v protikladu s reálným výkladem světa, jestliže celý Weissův umělecký vývoj byl určován především právě tímto vztahem, plným střetajících se tendencí a plodného vnitřního napětí, stává se dnes fantazijní složka jeho osobitěho talentu vysoce tvárným prostředkem k zachycení skutečnosti v té nejdynamičtější a nejproměnlivější podobě - skutečnosti, která se dnes s takovou konkrétností rodí v myšlenkových pochodech vědců, skutečnosti lidského snu, který se - nevyhnutelně jako nikdy v dějinách - mění v realitu. Tedy od snu jako vášnivého výkřiku protestu proti skutečnosti ke snu, který je takřka synonymem skutečnosti: tvůrčí cesta, pro jejíž ústrojnost věru není lehké najít obdobu.

(konec)  
**Napsáno počátkem 60. let pro revue Plamen, ale neotištěno.**