TVAR

17
1999

LITERÁRNÍ OBTÝDENÍK

21. října 20 Kč

Nejenže věci nejsou tím, čím se zdají být, ale ony se to už ani nesnaží předstírat.
Petr „Hraboš“ Hrabalík

OBSAH:

Martin Reiner o lyrice I. Blatného

Rozhovor s Vl. Zadrobílkem

Vladimír Křivánek Tajemství básně v zrcadlech interpretací

Jiří Brabec Estetická norma a historie literatury v totalitním systému

Blahoslav Dokoupil Nad několika svazky České knižnice

Z archivu PNP: Časopis Řád

Symbol a interpretační metoda

Bítov '99

Milan Exner

Jak peníz tiše položený slepci,
jsi tu, můj podzime.
In memoriam básníka 1949-99

Vymezení tématu

K poezii Fr. Halase mne váže zvláštní pouto. Je to pouto fascinace, kterou jsem jako mladík prožíval nad jeho básněmi, především nad sbírkou **Kohout plaší smrt**. Tento resentiment je také důvodem, proč jsem pro bítovské kolokvium přijal halasovské téma, ačkoli se nabízela i témata jiná, časově méně náročná a schůdnější. Vzhledem k tematickému zadání Bítova '99 (‚Problém interpretace‘) je přitom chápu ve třech rovinách: 1) jde o připomenutí osobnosti velkého českého básníka, od jehož smrti letos na podzim uplyne padesát let; 2) jde o problém interpretace jeho poezie; 3) jde o problém interpretace jako takový. Nad bodem 3 jsem poněkud váhal... Mám vycházet na veřejnost s tím, co rádo zůstává skryto, totiž s postupy, jimiž kritik dospívá k svým náhledům? Vzhledem k tomu, že v mých kritikách ve Tvaru (‚Dvojí svět Jakuba Demla‘, ‚Slepá skvrna metafory - metafora slepé skvrny‘ a některé další) už bylo mnohé napověděno, rozhodl jsem se, že ano... Vycházím tedy při své interpretaci Halase na světlo s tím, co v běžných kritikách není tematizováno: to je také důvodem značné rozsáhlosti textu. Pokud bych tak neučinil, text by byl vlídně krátký, problém interpretace by však zůstal skryt a jako takový i nesrozumitelný. Druhým důvodem, proč postupuju tak, jak postupuju, je skutečnost, že naše metakritika ráda vyčítá kritice neujasněnost, konfúznost, příp. úplnou absenci metodického východiska. Půjde tedy také o pohled pod pokličku, se všemi riziky, která takové počínání nese. Problém interpretace Halasovy poezie přitom vzhledem k rozsáhlosti takto pojatého tématu zúžím na jednu sbírku a vlastně jedinou báseň, která bude naším východiskem i cílem našich úvah a od níž půjdou určité siločáry k jiným básním, náznakově i k jiným sbírkám. Zvolená báseň zvláštním způsobem souzní s pietou, danou půlstoletím básníkova bezživotí. Jmenuje se SMRT a je (právě) ze sbírky **Kohout plaší smrt.** Oprávněnost takové redukce vidím v tom, že právě v této sbírce už je přítomen Halas ‚se vším všudy‘: se svým existentním nihilismem i revolučním gestem. František Halas je vskutku postavou kontroverzní. Řekneme-li, že ze všech někdejších českých básníků nese nejhlubší pečeť rozporné doby, znamená to, že je stejnou měrou obětí jako viníkem. ‚Ne vrah, zavražděný je vinen.‘ Naše metoda je hlubinná, což znamená, že nebudeme vycházet ze sociálních faktů (vrah jako agens), ale z toho, čím psychologický subjekt (zavražděný, patiens) k sobě láká a poutá svého (potenciálního) vraha. Možná si místy nebudu počínat příliš pietně. Kritik si však pietně počínat nemusí. A básník? Ten vyžaduje pochopení, ne pietnost. Pietnost je druhou smrtí básníka. Zde je text vzpomínané básně...

Smrt

Vysmát se stínu když za zády se krčí
strachy bez sebe
smrt rychle zhasí tvář
a novou hvězdu rozžehne

Naslouchejte něžnému praskotu jejích
čistých kroků
ten praskot slýchávali jsme při česání
dlouhých vlasů žen
za umírání lásek

V kamení hlíně zasuto je žití naše
pro ztrátu hadí koruny své hlavy
neplačte
ta země nás už necítí

Tisíckrát polykajíce štěstí polkli jsme
jen smrt
nápadníci hrobů hlas volá
přes bdělost kohoutů za kuropění

V dutině noci nepovšimnut leží roh
hojnosti
smrt jej vysypává a umrlec
v ústech hvězdu
milosti spánku se dovolává

Hřbitov je nasát jedy nebesa nikdy
je nepřijmou
Kristus rozežraný měděnkou dotrpěl
přízraky shrbených stínů znovu
prodávají jej

[Dobásnit a nemyslet již na to]

Fascinace, odpor a psychodramatický substrát

Poslední verš Halas ve druhém vydání vynechal. Uvádím ho, protože je svým způsobem symptomatický. Obsahuje totiž dvě významná slovesa, dva imperativy a dvě negace: *dobásnit* a *nemyslet* (nemyslet ‚na to‘), jejichž možný vztah lze vnímat různě; později se k nim vrátíme. Taková báseň, jakou je Halasova SMRT, může fascinovat, ale může také odpuzovat; obojí jsem na vlastní kůži prožil. Dohodněme se s G. BACHELARDEM, že obojí je projevem nevědomé *valorizace* textu. Klasickým případem nevědomé valorizace určitého faktu je vytěsněná záliba ve špíně u lidí chorobně čistotných. Jejich terapie zahrnuje analýzu nevědomí a přivykání na normální stav čistotnosti. Halasova báseň a některé obrazy zvlášť mohou vskutku vzbudit spontánní odpor. ‚Hřbitov nasátý jedy‘, který ‚nebesa nepřijmou‘, nebo obraz ‚polkli jsme jen smrt‘ k takovým asi patří. Otázkou je, *co* v nás na takový obraz reaguje. Naše reakce přece není plodem úvahy, jejímž výsledkem je: fascinace (pozitivní valorizace antropologické hodnoty obrazu) nebo odpor (její negativní valorizace). E. HENNEQUIN věc modeloval tak, že básník je vlastníkem určitého ‚duševního ustrojení‘ a pochopí ho pouze ten čtenář, který vlastní ‚ustrojení‘ podobné, když ‚rezonance‘ mezi nimi musí projít procesem ‚vylaďování‘ (všechny termíny v uvozovkách jsou Hennequinovy). *Psychoanalytická literární věda,* z jejíchž postulátů naše interpretace Halasovy básně vychází (a jejímž hegemonem jsou

(Pokračování na straně 4)

František Halas

3. 10. 1901-27. 10. 1949

Praze

Malověrní Čas kostižerný
jí jenom krásu dal
a z polí stenných křik iluminoval
kamenné texty portálů a zdí
Tak bude vždy
Malověrní
Tak bude vždy

Za vraty našich řek
zní tvrdá kopyta
za vraty našich řek
kopyty rozryta
je zem
s strašní jezdci Zjevení
mávají praporem

Je lehké listí vavřínů
a těžký padlých stín
Já vím Já vím

Jenom ne strach Jen žádný strach
takovou fugu nezahrál sám Sebastian Bach
co my tu zahrajem
až přijde čas až přijde čas

Kůň bronzový kůn Václavův
se včera v noci třás
a kníže kopí potěžkal
Myslete na chorál
Malověrní
Myslete na chorál

9 770862 657001

Mezinárodní spisovatelská Levoča

Asociácia slovenských spisovatelov uspořádala Mezinárodní diskusní setkání na téma 90. léta v literaturách střední Evropy. *Pád komunistického totalitarismu pro středoevropské literatury znamenal především osvobození od direktivního řízení literatury a umění státostranou, zrušení cenzury, znamenal vznik nových, nezávislých vydavatelství a časopisů, vstup nové generace do literárního života*, uvedl předseda AOSS spisovatel Lajos Grendel. *Zdá se, že typ spisovatele, kterého - ať už právem či nikoli - označovali za svědomí národa, patří už definitivně do minulosti, do možná slavných kapitol dějin literatury. Takovémuto zjednodušení současného postu spisovatele však odporuje zapálená publicistická tvorba těch spisovatelů, kteří se před pádem totality tomuto žánru věnovali okrajově. Kosovská krize, balkánská válka polarizovaly veřejné mínění i v zemích V4, nevyjímajíce ani různé spisovatelské kruhy a spolky.*

Úlohou setkání bylo hledat odpovědi na otázku, do jaké míry zůstal spisovatel zodpovědný za formování veřejného mínění v podmínkách demokratických poměrů a právního státu. Jak to při podobných příležitostech bývá, jednotlivé spisovatelské organizace vyslaly autory, jejichž tvorba angažovaná je - a tedy odpověď byla dána jaksi už předem. Bylo i konstatováno, že rovněž Nobelova cena vyzdvihuje ty, jimž na podobě světa záleží.

Za Slovensko to byli mj. Irena Brežná, Rudolf Chmel, Stanislava Chrobáková, Stanislav Rakús, Milan Resutík, László Szigeti, z naší desetičlenné delegace (Eva Kantůrková, Antonín Bajaja, Vlad. Karfík, Petr Kovařík aj.) promluvili např. Ant. Jelínek a Daniela Fischerová, která byla mimochodem jako nejúspěšnější v diskusi šestkrát citovaná.

Společenskou angažovanost přinesl samozřejmě každý odjinud. Jana Štroblová ji pojala v oboru životního prostředí a zabývala se kritikou té literatury, která se snaží v tomhle smyslu přispět - takové příběhy vidí jako *laciné, prvoplánové, moralistní.*

Často byla angažovanost chápána ve smyslu zachování kultury malých národů: Víťazoslav Hronec mluvil o *nestravitelnosti Srbů či Basků pro svět*. Krzystof Czyzewski (Polsko) vyjádřil názor, že *naše země jsou second hand. Aby byly first hand, musí promluvit vlastním hlase*m. Mluvil o zkušenosti „malých domovin“ v Polsku, o zajímavé literatuře gdaňské a o tom, že *být středoevropský v Polsku je těžší než být Evropanem, protože středoevropanství tam znamená odpovědnost za nejrůznější národy, které se tu střetávají, kultura je pak jedním z prvků, které mohou umocnit žádoucí decentralizaci.*

V těchto souvislostech byly zmiňovány i finanční prostředky věnované na kulturu, kdy jsme se opět dověděli, že s naším 0,5 % patříme k nejchudším, a tedy lze těžko poukazovat na to, že i jinde tyto částky klesají: Dana Mesteková (Německo) poznamenala, že i v její zemi se začíná šetřit - mají se zavírat Goethe Instituty, které dělaly doposud v Evropě tak dobrou kulturní službu. Ferenc Mezö (Maďarsko) mluvil s obavami o osudech svého kulturního časopisu, neboť ani Sorosova nadace není nevyčerpatelná...

Konference mne však přece jen čímsi zklamala: K příležitosti desátého výročí tak významného mezníku by se dalo očekávat především shomáždění literárních historiků, kteří ono složité a nepřehledné rojení porevoluční literatury, o níž přehled dnes má jenom málokdo, pojmenují a utřídí podle překrývajících se generací, pohledů na svět, uměleckých názorů a směřování. S nostalgií vzpomínám na „zlatá šedesátá“, kdy jsem si vycházející knížky stačila kupovat, číst je a diskutovat o nich, byla jsrm informována, měla přehled. Nechci návrat starých, jednoduchých časů, jenom odborně fundovanou konferenci, kde by nešlo pouze o spisovatelské pocity, ale o literárněkritický rozbor a výklad celého dění od těch, kteří toto dění deset let sledovali. Stále věřím, že takoví jsou, třebaže já k nim ve „zlatých devadesátých“ už nepatřím...

JANA ČERVENKOVÁ

Podzimní dny umění

Dnes filiální kostel sv Václava v Moravské Ostravě, založený r. 1297 na románských základech, je unikátní gotickou památkou z dob, kdy veškerý průmysl v kraji představovaly kovářské hamry. Stal se tehdy společenským středem této oblasti, vše, co se tu dělo dále, se dělo kolem něho. Dělo se hodně, „s krajem se nikdo nemazlil“. V důsledku toho byla před dvěma lety tato památka uzavřena. Poddolování, špatné podloží, nevhodné stavební úpravy v minulosti, nevyhovující stav okolní dopravy i stáří. Předpokládané náklady na nezbytnou sanaci jsou přes 50 mil. Kč.

Ti, jimž leží na srdci historická paměť kraje a kteří v sobě našli postoj odpovědných kajícníků vůči ní, založili společnost Svatý Václav, usilující o záchranu kostela. V tom smyslu probíhaly letos od 30. 9. v Ostravě na různých místech PODZIMNÍ DNY UMĚNÍ (sponzoring Open Society Fund, Upgrade, Artforum, SME, Graphic House, Innovatio), *které končí v pátek 22. 10. ve 20.00 v Hudebním bazaru koncertem „Ať se kostel nevybuli!“, na němž účinkují Getthoswingers, Pro babalu aye, Das Psychedelische Ostrau. V prosinci se připravuje koncert ukrajinské zpěvačky Kateřiny Koucové, Norské trojky a prezentace plastiky M. Pražáka.*

Číslo konta, na něž lze přispět (povoleno MV) Římskokatolické farnosti jako vlastníku (ke dni 31. 3. 2000 je vyúčtuje magistrátu) je **156270736/5100, IPB a.s., Nádražnmí 10, Ostrava.**

Ohlédnutí po osobitém prozaikovi

Koncem září proběhla tiskem zpráva, že 13. září zemřel v jihočeských rodných Prachaticích spisovatel Jiří Fried ve věku 76 let. Nic bližšího zpráva neuváděla a sdělovací prostředky jí také prakticky nevěnovaly žádnou pozornost. Často se v obecné poloze zabýváme vztahem veřejnosti k tvůrcům uměleckých hodnost a kritizujeme její laxnost, leckdy přecházející v přezíravost a neúctu. Smrt Jiřího Frieda a její nepatrný ohlas jako by tuto obecnou kritiku zkonkretizovaly způsobem, který nelze označit jinak než jako nekulturnost. Jiří Fried celým svým životem představoval typ spisovatele, kterému nešlo o veřejné pocty, který se veřejně příliš neprojevoval. Jeho zájem o společenské problémy byl neokázalý, nespočíval v patetických slovech, ale v umělecké práci. Básnická prvotina Rozsvícená okna (1954) neměla sice převratný význam, ale i z dnešního odstupu zaujme svou nepatetičností a zřejmou snahou vrátit do české poezie wolkerovskou pokoru k životu. Takřka po dvacetiletém odmlčení se Fried obrátil k próze a novelou Časová tíseň (1961) překvapil její promyšlenou koncepcí. V době, jež neměla v lásce intelektuálské složitosti, říká, že odpovědný vztah k duchovní činnosti - zde jde konkrétně o šachistu - si vyžaduje i plné nasazení charakterových sil. Novelu přijala kritika s jednoznačnými sympatiemi. Také další Friedovy novely (Abel, 1966, Pověst, 1966, Hobby, 1969) svědčily o tom, že jejich tvůrce vnitřně hluboce prožívá dobovou krizi. Jeho vzrůstající uměleckou autoritu prokázalo i to, že byl na vzrušeném 4. sjezdu čs. spisovatelů zvolen za člena ÚV SČSS. Také jeho občanské osudy obrážejí bouřlivá 60. léta: V roce 1970 byl propuštěn z nakladatelství Čs. spisovatel, ačkoli patřil k jeho nejschopnějším pracovníkům. Svou tvůrčí dráhu uzavřel tento spisovatel novelou pro mládež Léto v Altamiře (1992) o přátelství českého a německého chlapce v českém pohraničí těsně před vypuknutím války. Jiří Fried byl znalcem díla Thomase Manna, jehož spisy redigoval. Jeho veřejnosti neznámé posudky rukopisů prozrazují velkou erudici a kritický talent.

MILAN JUNGMANN

Vyhlášení soutěže o Drážďanskou cenu

Drážďanská cena za lyriku se bude v červnu příštího roku udělovat již potřetí. Cena je dotována částkou 10 000 DM a je určena autorům z německojazyčných zemí a z České republiky. Kandidáti na cenu mohou být navrženi nakladatelstvími, redakcemi literárních časopisů, autorskými svazy či literárními sdruženími. Možné jsou rovněž přihlášky uchazečů samotných.

Od jednoho autora by mělo být podáno nejméně šest a nanejvýš deset lyrických textů v **pěti** vyhotoveních psaných na stroji (počítači) a stručná biografie a bibliografie. Na textech se **nesmí** nacházet jméno autora a všechny textové stránky musí být opatřeny **heslem**; porotci totiž nesmějí být seznámeni se jmény uchazečů. Biografie a bibliografie musí být napsány odděleně na samostatných listech a rovněž opatřeny heslem.

Každý uchazeč by měl být připraven na to, že pokud jej porota nominuje, bude v den předání ceny předčítat své texty před publikem v Drážďanech.

Předporoty vyberou deset autorů pro soutěž v rámci veřejného přednesu. Z nich pak hlavní porota neveřejnou volbou zvolí nositele ceny. Předporota pro uchazeče píšící česky se skládá výhradně z českých literárních vědců a kritiků. Ti navrhnou pět (pro ně nadále anonymních) autorů pro soutěž s přednesem. Texty pěti vybraných českých autorů budou přebásněny do němčiny, aby hlavní porotě, v níž zasedají jak němečtí, tak čeští odborníci, byly přístupné v obou jazycích.

Texty je třeba zaslat do **15. ledna 2000** na adresu: **Dresdener Literaturbüro e. V., Freiberger Str. 31, D-01067 Dresden, BRD.** Zaslané rukopisy nebudou vráceny.

Drážďanská cena za lyriku má sloužit podpoře současné básnické tvorby. V roce 1996 byla udělena lipskému básníkovi Thomasi Kunstovi, v roce 1998 připadla stejným dílem Petru Hruškovi z Ostravy a Christianu Lehnertovi z Drážďan.

ris

Oznámili TVARu

• **Státní pedagogická knihovna v Praze oslavila v minulém týdnu své 80. výročí. Blahopřejeme!**

• **Fara v Horním Oloví** pořádala v rámci poutě s kolotoči a vuřty *Čtvrté olovské dny duchovní meditace.*

• **Katedra autorské tvorby a pedagogiky DAMU** uspořádala konferenci *Psychosomatický základ veřejného vystupování, jeho studium a výzkum.*

• **Literární kavárna GG** ohlašuje: 21. 10. *Kočka po hvězdách - Autorský recital Táni Tobolové (zpěv, piano) (20.00).* 25.10. anglicko-český kulturní večírek časopisu *Optimism (19.00)*. 26. 10. *Dominik Tatarka - Písačky* (19.00). 27. 10. *14. Mezinárodní literární večírek* (18.00).

• **Obec spisovatelů** oznamuje nová čísla: tel. a fax 22 22 01 06, nová čísla ústředny 22 22 17 62 až 67, l. 247, 248. Tel. číslo 9000 4344 se nemění.

• **Studio Paměť** zve 27. 10 na pořad poezie *Les před Podivicemi, les za Podivicemi Miloše Doležala* (19.30), režie Josef Mlejnek.

• **Bulharské kulturní a informační středisko** pořádalo 20. 10. *Literárnmí večer* k zahájení výstavy bulharského spisovatele a výtvarníka *Jordana Radičkova*.

• **Knihkupectví Seidl** mělo autogramiádu CD-ROM *Josefa Škvoreckého - Život a dílo. nakladatelství* **ACADEMIA** prezentovalo knihu *Ivana Diviše Buď šťasten!* - pět básnických skladeb k nedožitým 75. narozeninám.

• **Polský institut** pořádá 25. 10. diskusi za účasti *Olgy Tokrczuk a Andrzeje Stasiuka Polská literatura devadesátých let* v Maďarském středisku v 17.30 a 26.-27. 10. *VII. českopolské literární sympozium Literatura 90. let (mj. Jacek Baluch, J. Jarzebski, M. Wyka, M. Stala)* - pro zvanou odbornou veřejnost.

• **Národní divadlo** ohlašuje premiéru hry *bratří Mrštíků Maryša* v nastudování Jana Antonína Pitínského na 11. a 12. 11.

• **Divadlo Komedie** oslavilo páté narozeniny. 29. 10. hraje 100. reprízu *Hamleta*. 17. 10. hostilo Bohnickou divadelní společnost s inscenací *Věra, Marie tančí!*

• Bruntálská **Galerie V kapli** (Jesenická 43) zve na výstavu fotografií *Pavla Máry Madony* (do 6. 11.) - uvádí Jindřich Štreit.

• **Muzeum Těšínska**, Musaion, Havířov zve na výstavu *Co jsou mokřady?* - do 21. 11.

• **Divadlo Archa** hostí 25. - 27. 10. brněnské **HaDivadlo** se *Sofoklovým Králem Oidipem* (rež. J. A. Pitínský).

• **Kruh přátel knižní kultury Plzeň** pořádá 26. 10. *Překvapení Ondřeje Suchého* a 27. 10. křest plzeňské literární ročenky *Kalendář plzeňský* - vždy od 19.00.

• **Semafor** zve na premiéru *Zuzana se vrací* - 30. 11. v 19.30.

Podzimní knižní trh

22. a 23. 10. se v Havlíčkově Brodě koná již devátý Podzimní knižní trh, setkání nakladatelů, knihkupců, knihvníků, překladatelů, spisovatelů a čtenářů, k němuž patří i kulturní a vzdělávací programy pro odbornou i čtenářskou veřejnost.

Při té příležitosti udílí město i nakladatelskou cenu, od roku 1998 i cenu za Nejkrásnější knihu Podzimního knižního trhu a letos prvně udělí i cenu za Nejpřínosnější překlad (dotuje Jednota tlumočníků a překladatelů). O cenách rozhoduje odborná porota, jejímiž členy jsou mj. literární kritik Daniel Anýž, překladatel Libor Dvořák, knihkupec Bohumil Fišer, grafik a typograf Pavel Hrach, literární vědec Jaroslav Med, předseda Jednoty tlumočníků a překladatelů Andrej Rády, redaktorka Petra Riegrová, spisovatel a prezident Českého centra PEN klubu Jiří Stránský, akademický malíř Jaroslav Šerých aj.

Od r. 1993 je součástí knižního trhu i výstava současné české ilustrace v Galerii výtvarného umění v Havlíčkově Brodě.

K účasti na 9. Podzimním knižním trhu se přihlásilo 99 vystavovatelů z celé České republiky. Více než třetina přihlášených nakladatelů vydává odbornou literaturu. Výrazně je také zastoupena dětská literatura. V letošním roce přibylo vydavatelů současné české prózy a poezie, kulturních časopisů a almanachů a dalších nekomerčních iniciativ. Do soutěže o Nejkrásnější knihu přihlásilo 18 nakladatelů celkem 44 tituly, do soutěže o Nejpřínosnější překlad 11 nakladatelů 26 titulů. Výstava české ilustrace představí celkem 28 výtvarníků.

Součástí knižního trhu jsou dva odborné semináře. Seminář Nakladatelství a internet, vedený nakladatelkou a lektorkou multimediální laboratoře Vysoké školy umělecko-průmyslové v Helsinkách Marjo Mäenpää, se bude věnovat přípravě webových stránek nakladatelství, knihkupectví, knihoven aj. a také finským zkušenostem s internetem. Seminář Jak poznat dobrý/špatný překlad povede překladatel Libor Dvořák a pokusí se v něm poskytnout odborné i laické veřejnosti návod, jak co nejrychleji a nejspolehlivěji poznat kvalitu překladu (ve spolupárci s Obcí překladatelů).

V literární kavárně na podzimním knižním trhu se budou konat autogramiády Jiřího Stránského, Ludmily Vaňkové, Pavla Frýborta, Uršuly Klukové, Jindřicha Krause, Leoše Šimánka a dalších autorů. Budou zde odměněni i vítězové studentské literární soutěže, kterou u příležitosti 9. podzimního knižního trhu vyhlásil týdeník Cesta Vysočiny a nakladatelství Hejkal.

Podzimní knižní trh každoročně navštíví cca 5000 návštěvníků, zejména z Havlíčkova Brodu a okolí, mj. i knihkupci a knihovníci z celé České republiky.

Hlavním sponzorem jsou letos Tiskárny Havlíčkův Brod, a. s.

MARKÉTA HEJKALOVÁ

Osud hrdiny

V žitném poli spal pasáček ovcí a přes tvář měl děravý slaměný klobouk, aby mu slunko nespálilo nos. Náhle ho vzbudily tajemné hlasy:

„Nebe tě vybralo pro veliký úkol. Splníš-li ho, zachráníš bezpočtu lidí. Tvůj cíl je vzdálená severní říše. Nemeškej a jdi!“

Vylekaný hoch si protřel oči. Spatřil už jen křídla mizející v mracích. Vstal, nasadil si roztrhaný slamák a statečně se vydal na sever.

Prošel cestu plnou dobrodružství a prožil život hodný hrdiny. Bojoval s draky a přemáhal zlé duchy, našel poklad a vedl svaté války, zachránil princeznu a stal se králem a vládl řadu požehnaných let.

Pak zemřel a předlouho dlel v říši smrti. O soudném dnu vstal z mrtvých a putoval k nebeské bráně.

„Hle, to je ten muž, který tak dobře splnil úkol!“ vítaly ho zdálky sbory andělů.

„Ano, splnil!“ prohlásil král hrdě. „Bojoval jsem s draky, přemáhal zlé duchy, našel poklad, vedl svaté války...“

„Zadrž! To po tobě přece nikdo nechtěl!“ vybuchli andělé smíchy.

„A co tedy?“ zarazil se král.

„Vzpomínáš na ten roztrhaný slamák? Když jsi ho odhodil cestou, vypadla z něj hrstka žitných zrnek. Ujala se v nehostinné zemi, kde dosud nikdo neznal obilí. Jen díky tomu přežila severní říše hladomory příštích tisíciletí. To byl ten úkol, který jsme ti dali! A jestli jsi bojoval s draky, jestli jsi byl hrdinou a králem, co na tom dneska komu sejde? Jaký to má význam proti jedinému zrnku z tvého klobouku?“

(Z knížky Daniely Fischerové Jiskra ve sněhu, kterou vydá v příštích dnech Knižní klub.)

Pět odpovědí ------- Daniely Fischerové

„Možná mám nepřiznaný hlad po sledovanosti...“

1. Právě vám vychází v Knižním klubu knížka Jiskra ve sněhu. Je to sbírka krátkých povídek. Co mají společného?

Společného? Nic. Můj pohled na věc, ovšem, ale to není nijak ohraničené a fixní kukátko. Je to osmašedesát malých příběhů - plus mínus rukopisná stránka - které se hemží anděly, bůžky, démony a jinou mytologickou žouželí. Nemají žádný společný původ. Některé se tváří spíš biblicky, jiné orientálně a další jaksi neurčitě folklorně. Ale to si jen půjčují kulisy a rekvizity, které se jim právě hodí nejlíp. Nestojí za nimi žádná jednotná víra ani mravouka. A náboženství už vůbec ne!

Popíšu pracovní postup. Nikdy jsem moc nevěřila na jakýsi „vnější reliéf“ našich životopisů, na sled obecně uznaných velkých událostí, které - zdá se - tvoří dějiny. Vlastní zkušenost mi říká, že mnohem víc životního smyslu sedimentuje v tak drobnohledných zážitcích a činech, že se o nich zvnějšku dokonale neví a kauzalita jimi proudí jako Punkva, na povrchu jevů neviditelná.

Jenže jak ten pocit vyjádřit dvaceti-třiceti řádky? Možná báchorkou o dvou permonících? Dialogem mezi východním mudrcem a žákem? Nebo co kdyby byl protagonistou sám Pámbu? - Nápad běhal jako myš v bludišti a bral na sebe různé kostýmy a masky. Po týdnu pokusničení a škrtů vznikla pohádka Osud hrdiny.

2. Proč se v poslední době tak ráda věnujete právě této v naší současné literatuře dost neobvyklé formě moralitky, spirituální anekdoty - nebo jsou to doopravdy pohádky?

Proč? A proč to mám vědět zrovna já? - Ale ne, nechci ze sebe dělat naivní debutantku, která píše jako v transu a nemá tušení, co dělá. To by mi stejně neprošlo. Ale přesto - pod vrstvou jisté reflexe - ta hlubší pravda je, že skutečně nevím, proč jsem právě teď, kolem padesátky, tak umanutá na tenhle specifický žánr. Kdyby mi to někdo předpověděl v mládí, velmi bych se tomu divila.

Možná protože jsem stará moralistka a pohádka už je v postmoderní mlze hodnot jediný útvar, který si může dovolit říct dobro bez uvozovek. Směšné je, že píšíc takhle, teču sama sobě proti proudu, hladím svůj vkus proti srsti. Vždycky jsem si ráda hrála s formou, s intelektuální zaumností textu. Tyhle historky nejsou o nic zaumnější nežli štafle. Zkušenost mě poučila, že nejlépe vyznějí stylem „Slunko svítí, kočka mňouká.“ Věty holé, slova prostá. Každá formální schválnost by se obrátila proti nim.

Nebo proto, že mám ráda příběh a nejraději příběh s pointou. Kdysi, když jsem skládala zkoušky na FAMU, obor scénaristika, se mě přijímací komise ptala, jestli náhodou nechci studovat filmovou vědu, že mám „takové exaktní myšlení“. A just ne! To se ví, že mám exaktní myšlení, a kdybych tenkrát vyšla touhle cestou - cestou dórskou - dávno ze mě byla obávaná, jedovatá literární kritička. Díkybohu mě to nezlákalo. Vykročila jsem cestou iónskou, ženskou, dala jsem přednost pravé hemisféře a píšu pohádky.

Ale je tu ještě verze třetí! Možná mám nepřiznaný hlad po sledovanosti a dobře tuším, že ji neurvu. Třeba tajně toužím být lidovým vypravěčem, kterému visí nedočkavé davy na rtech. Když napíšu knížku, jak jen umím nejlíp, dočte ji sotva pár podivínů, ale davům nebude stát za prolistování. Tyhle povídky učte prakticky každý. Kočka mňouká, slunko svítí a dítě si čte.

3. Jednotlivé texty jsou velmi krátké. Vy píšete i minidramata, takže asi máte ke krátkým tvarům blízko. Jaké výhody a nevýhody má pro autora krátký text?

Čím kratší, tím náročnější - to ví každý profesionál. Můj běžný způsob psaní vypadá tak, že zkusím něco napsat, jak to právě svedu. To je zhruba jedna polovina práce. Druhá spočívá v nekonečném zmizíkování a plení balastu. Celé dny jen škrtám. Občas při tom ztrácím soudnost a už mi v textu vadí každá spojka. Musím se krotit, aby mi nakonec nezůstala v ruce ohlodaná kost.

A výhody? Netrpělivost doby, jakkoli je mi to nepříjemné, jde krátkým tvarům vstříc. Kolik dramat se na nás denně řine z obrazovky, každé v délce pár desítek vteřin! Kdo dneska máme sicflajš na Vojnu a mír?

4. Řada těch příběhů budí dojem, že je inspirována buddhismem. O vás se ví, že máte k jeho filosofii blízko. Čím vás zaujal právě buddhismus?

Popravdě řečeno, nejvíc praxí. Teorie přišla až jako druhá a pořád se drží trochu v pozadí. Buddhismus mi nejdřív nabídl jeden typ meditace, který na mě udělal náramný dojem. Aby bylo správně rozuměno: meditace je zcela obecný pojem jako například slovo sport. Její různé metody a cíle se liší jako se liší kotoul nazad, krasobruslení a jogging, i když i to jsou samé druhy sportu. Já jsem v životě ozkoušela meditací řadu a tahle buddhistická (zvaná vipassaná, což v jazyce páli znamená prokouknutí, průhled) se mi zdála tak účinná a chytrá, tak dobře metodicky postavená, že jsem si s ní dost důkladně začla - a všechno ostatní přišlo až pak.

Řeči o duchovních cestách budí podráždění. Často z nich vane jistá povýšenost, jakési nanejvýš protivné, podivínské heč. Tak jen v sebeobraně ještě dodám, že všechno, co mě s buddhismem pojí, je - při vší úctě - velmi obyčejné, všední, reálné, mnohdy i nudné. Je to mnohem víc praktický průvodce od pondělka do neděle nežli víra. Blouznění či fanatismu se tam nedohledáte.

5. Co dál? Bude další knížka navazovat, nebo se vrátíte ke psaní „pro pár podivínů“?

Ani tak, ani tak. Nepíšu knížku, ale po dlouhé době zase hru. I to bude pohádka, ale úplně jiného rodu: pravá, čistokrevná pohádka pro děti. Potýkám se s obtížemi z opačného konce, s trablemi dlouhého tvaru: jak udržet pozornost těch neklidných a roztěkaných mláďat? Děti jsou dnes překrmené dojmy. Jsou horší než starý blazeovaný estét: všechno už viděly, nic je nepřekvapí. Co jim mám vykládat hodinu a půl?

Ale jestli si ještě někdy troufnu na skutečnou knížku, už nepůjdu těmihle drobnými krůčky fantasmagorických příběhů. Už se mi zase chce zkusit to nějak jinak, nějakou méně obyčejnou řečí, mnohem méně srozumitelnou a čtivou. Sledovanost z toho žádná nekouká.

Mimochodem: nedávno mi jistý seriózní přírodovědný pořad přinesl úžasné poučení. Co je naprosto nejrozšířenější druh komunikace mezi tvory této planety? Myslíte zvuky? Chyba! Pohyb? Chyba! Pachy? Chyba! Je to bioluminiscence! Tuny a tuny živé hmoty v hloubi moří nemají jiný prostředek domluvy. Zvuk se tam nešíří, ani pohyb není vidět ve tmách. Bytostem nezbývá než světélkovat. Není to nádhera? Žiju z té informace už dlouhou řadu dní.

(Otázky j. č.)

Jít po svejch

Tak jako se bulvární tisk s nezřízenou rozkoší rád patlá v exkrementech slavných, tak seriozní publicistika a kritika přináší čas od času devalvující postřehy, týkající se morálních poklesků významných umělců.

Tak ozvučil do nedávna němou barikádu života a tvorby herce Rudolfa Hrušínského Adam Drda či kritik Josef Mlejnek v mladofrontovém zenchucení nad básníkem Jiřím Veselským.

Po irsku zarputilý Jan Rejžek snad už posté odhalil národu pravou tvář čerstvého šedesátníka Karla Gotta.

Propojení mravních principů s kreativními výsledky bude jistě stále vzrušujícím tématem pro různé diskuse... ale...

Budeme brát Richarda Wagnera jako zavilého antisemitu, nebo geniálního hudebního skladatele?

Máme posuzovat G. K. Chestertona jako velkého obdivovatele Mussoliniho nebo V. Nezvala podle jeho obžerných návštěv u prezidenta Gottwalda?

Co vyčítá stylem „Search and Destroy“ Adam Drda Hrušínskému? To, že hrál v ideologicky silně kontaminovaných kusech?

Lze říci o Radovanu Lukavském, chrabrém důstojníkovi z Krále Šumavy, že jde o člověka pochybných mravních pohnutek?

Očekával snad Rejžek od uhlazeného, veleúspěšného populárního zpěváka typu K. Gotta undergroundové postoje k normalizaci? Nahlédl někdy Rejžek do seznamu všelijakých těch západních hvězd a hvězdiček, které vesele vyhrávaly v J. A. R., apartheid sem, apartheid tam? Byl Rejžek tak naivní a u dobře vydělávající instituce jménem Karel Gott předpokládal v těch letech poučenou slušnost?

Nejvíce mne ale zkrušila recenze a názory Josefa Mlejnka, jeho hodnocení básníka Veselského. V Kyjově žijící a živořící básník Veselský je, troufám si tvrdit, jedním z posledních lyrických českých básníků, významově srovnatelný s mnohem populárnějším Skácelem. Básník obdařený obrovskou prostotou otevřenosti, s jakou rozuzluje věčné tajemství sexuality bez tyranie předsudků. Ignorovat žádostivost a touhu u sotva zletilých dívek je popírání dívčí integrity, a podsouvat Veselskému jeho poezii jako pasáž k uvolnění určité zvrácenosti je nepochopením a nesmyslem. Veselský je básníkem, kterého samozřejmě nelze brát bez výhrad. Cum grano salis potřebuje zejména jeho nadužívání zdrobnělin, které může dráždit. - Ale snaha zprotivit básníka politicky, jako člověka, který vítal nadšeně bratrskou pomoc v roce 1968, mi přišla od kritika Mlejnkova formátu jako poťouchlý křáp z nevydělané kůže.

Domnívám se, že velmožové kritiky a publicistiky by měli již konečně vzhlédnout od upatlaných pseudoproblémů a pojmenovat nahlas skutečně alarmující perverzity.

Co například? Těším se na dobu zmoudření, kdy lidé kritizující soupeřivou a kořistnickou povahu současného světa nebo označující bombardování Jugoslávie za hru s nulovým součtem, nebudou prvoplánově cejchováni za komunistické pohrobky či dokonce stalinisty.

Těším se na dobu, kdy moje generace, hluboce zodpovědná a ve valné většině tučně podepsaná na tristní podobě myšlení v zemi, přestane dělat z mládeže idioty tím, že jim bude vysvětlovat majora Zemana.

Jednotvárné temno ustarané a naříkající společnosti potřebuje skrze pluralitu názorů odložit černobílé vidění skutečnosti.

Největším potěšením člověka je totiž - jít po „svejch“.

KAREL NEČAS
Vídeň

Národní muzeum v Praze zve na výstavu Ostrovy Richild Holtové - do 30. 1. 2000

SLOVENSKÉ DROBNICE (55)

V Slovenskom inštitúte vystúpili s čechovovskými variáciami pod názvom Román o base Božidara Turzonovová, Viera Strnisková a Vlado Durdík. Ako hlavný motív podvečera bola poviedka Román o base, čo umožnilo manželom Danke a Radoslavovi Šašinovým hudobný doprovod skladbami pre basu a klavír. Nebol to zlý nápad, ale Šašinovci by si v tomto prípade zaslúžili samostatný koncert, lebo hudbu, ktorú vybrali - S. Kusevický, R. Glier, G. Bottesini a F. Schubert ako doprovod boli pridlhé. Otázkou zostáva, kto z prítomných by bol prišiel na samostatný komorný koncert tejto dvojice, tak potom vznikol trochu nesúrodý program. Okrem spomenutej poviedky boli i ďalšie - Tatuš, Po divadle, Rozprávka o repe a Pavel Vasilievič. Poviedky boli čítané, čo bolo vopred v programoch uvedené. Pani Turzonovová by kľudne mohla čítať aj telefónny zoznam a mala by pritom nabitú sálu, pretože tu má stále obdivovateľov nielen z hosťovaní Slovenského národného divadla, alebo legendárnych televíznych inscenácií, ale v spomienkach tunajších divákov zakotvila ako Emma Destinová z filmovej varianty Božská Emma. Viera Strnisková tento mesiac sa dožíva významného životného jubilea. Po programe pri gratulácii sa ani nespomínali rôzne úlohy, ktoré od dôb svojich nitrianskych účinkovaní, SND až po priekopníčku v naštudovaní monodrám na Slovensku zahrala, ale pripomenul sa jej významný organizačný podiel vo výbore Kruhu priateľov českej kultúry v Bratislave, v ktorom dlhé roky nezištne zasadala a pomáhala pri organizovaní českých divadelných vystúpení. Mám obe dámy rád, preto si neodpustím poznámku, že by bolo lepšie, keby pripravený program bol zdramatizovaný a nie čítaný. Viem, že v ich prípade nejde o vystúpenie na kšeft, to by išli inde a nie na otočku do slovenského spolku v Prahe, ale z úcty k ich iným kreáciám by som pre budúcnosť uvážil takéto vystúpenie, aj keď viem, že všetky tie tetky Milky, ktoré v preplnenej sále Slovenského inštitútu tak búrlivo a šťastne tlieskali mali na vec iste iný názor.

Predstavením dvoch poviedok zo zbierky Triumf zla Arthura Breiskeho, autora druhej generácie českej dekadencie a motívami Knihy neklidu lisabonského básnika Fernanda Pessoa začala činnosť Česko-Slovenská Scéna v Redute. Peter Serge Butka má cieľov veľa, mimo iné umožniť viac zaznieť slovenčine na pražskej divadelnej scéne z úst slovenských tu žijúcich hercov, pokiaľ som dobre porozumel jeho programovým plánom v letáku rozdávanom v divadle. Je to iste odvaha siahnuť po Breiskom, o diele ktorého aj v povedomí sčítanej verejnosti sa veľa nevie. Niet divu, nebol vydávaný, jeho prózy až do devädesiatych rokoch boli ťažko prístupné. Zmena nastala úspešnou výstavou o Modernej revue pred niekoľkými rokmi v Anežskom kláštore, z ktorej zostal krásny katalóg, vydanie Breiskeho textov pred siedmymi rokmi a pred dvomi rokmi trojzväzkové vydanie vo vydavateľstve Thyrsus. Môže aj toto napraviť, aj keď mám o tom veľké pochybnosti. Skôr by som veril, že Peter Serge Butko skúša, či jeho obľúbené texty unesú nielen dramatizáciu, ale aj záujem verejnosti. Držím mu palec, aby to, čo sľubuje - inscenácie P. Mankoveckého a P. Lančariča „Na koho to slovo padne“ a „Dvaja“ sme v Prahe videli. Hercom Triumfu zla úlohy, ktoré by asi viac odpovedali ich naturelu, lebo ma svojimi výkonmi nepresvedčili. Aby som bol spravodlivý, bol som príjemne prekvapený Ondřejom Brouskom, jeho všestrannosťou. Vždy rád vítam niečo nového, čo môže rozšíriť oblasť poznania, tak počkajme, čo prinesú ďalšie inscenácie tejto novej scény v Redute.

Žilinský rodák Jindřich Pazdera, žiak prof. Leonida Kogana na moskovskom Čajkovského konzervatóriu, dlhé roky pôsobil v Bratislave. Od roku 1991 pedagogicky pôsobí na pražskej AMU, kde je docentom husľovej hry. V rámci abonentného koncertu Sdružení pro soudobou hudbu Přítomnost ma príjemne prekvapil voľbou poslednej skladby svojho repertoáru, Poetickou suitou zakladateľskej postavy slovenskej hudby, Alexandra Moyzesa (1806-1984). Nebýva často zvykom počuť na tunajších pódiách skladby slvoenských skladateľov. V skladbe, ktorá patrí k najlepším dielam pre husle a klavír v slovenskej hudobnej tvorbe spoluúčinkovala klavíristka Sylvia Čápová-Vizváryová. Tiež tá už dávno v Prahe nekoncertovala. Rád spomínam na jej interperátciu francúzskych klavírnych koncertov, ktorú som si často na gramoplatni prehrával. Zaplnená Martinůova sála, v ktorej som videl veľa mladých tvári ma ubezpečila, že to s prijímaním hudby dvadsiateho stročia nie je tak zlé.

V Klube slovenskej kultúry predstavila na videu s komentárom výstavu k storočnici A. M. Bazovského riaditeľka galérie z Trenčína Danica Lovišková. Výstava po úspechu v Trenčíne pokračovala v Martine, v Bratislave a teraz je v Dolnom Kubíne. Jediný rozdiel je, že základ exponátov je doplnený zo súkromných zbierok v tom ktorom regióne. Aj keď nemali sme možnosť výstavu vidieť in natura, aj tento spôsob splnil svoju úlohu. V tejto súvislosti ma napadlo, že kedysi prof. Kotalík, keď pripravoval Veľtržný palác, usporiadal U Hybernů celý rad výstav, kde vystavil všetko, čo od toho ktorého maliara vlastnila Národná galéria v úmysle, aby bol čo najlepší výber pre plánovanú stálu expozíciu. Spomínal, že by jeden sál venoval slovenským maliarom. Je pravda, že bola iná doba, spoločný štát, ale Národná galéria vlastní veľké množstvo obrazov slovenských maliarov, ktorí tu študovali a mnohí na dlhé roky zakotvili.Takú zbierku povedzme Cypriana Majerníka nemá žiadna slovenská galéria a to nespomínam ďalšie mená. Možno by stálo za uváženie dnešnému vedeniu Národnej galérie jednu miestnosť venovať slovenskému umeniu, mohla by sa každý rok obmeňovať. Návštevnícky záujem by určite bol, svedectvom sú aj ceny na pražských aukciách, kde sa predáva slovenské medzivojnové umenie.

VOJTECH ČELKO

Symbol a interpretační metoda

Bítov 99

Milan Exner

(Pokračování ze strany 1)
od sedmdesátých let německy mluvící země), vytváří podobný model pro nevědomou sféru: P. VON MATT označil tuto strukturu jako *psychodramatický substrát*. V psychodramatickém substrátu jsou uloženy všechny (nevědomé) symbolické významy a afekty, důležité pro konkrétní osobu; podle von Matta tvoří ‚armatury' textu, základní významové pilíře, které text nesou a vybavují jej předběžným smyslem. V jungovské variaci (viz k tomu: *Archetyp a psychodramatický substrát.* ESTETIKA 4/1998) je tato struktura chápána jako dvouúrovňová, členěná na *osobní* a *kolektivní* (psychodramatický) substrát, přičemž obsahy hlubší vrstvy (kolektivní substrát) procházejí a zbarvují se nevědomými obsahy vrstvy vyšší (osobní substrát). Může se stát, že nad básněmi, jako je SMRT, stojíme bezradní. Jsme optimálně vyladěni, báseň nás možná i strhne do svého víru, náhle se však vynoří otázka: *co* se nám vlastně ‚líbí'? Tedy: co se nám *líbí* na tématu *smrti*! Proč se mladý básník (symbolicky) krčí ve stínu stranou lidí, ochromený metafyzickým strachem? Jsme tou věcí uchváceni proto, že báseň je ‚krásně napsaná', tedy v její ‚formě', jak se domnívala starší estetika? Abychom nebyli podezříváni, že uměleckou stránku věci pomíjíme, uveďme už na tomto místě, že rozlišujeme úroveň estetickou, danou nevědomými valorizacemi ústředních symbolů (v našem případě především ‚smrt'), a úroveň uměleckou, kterou L. Fiedler označil jako *rukopis*; úroveň uměleckého rukopisu přitom budeme modelovat rovněž ve dvou úrovních (metaforické a stylistické); o tom však později. Zjištění, že ‚rukopis' je závislý na svém nevědomém podloží (v němž jsou podle von Matta uloženy také literární vzory a vzorce), nám pomůže pochopit, proč je tak těžké se autorsky originalizovat a proč je zcela nemožné se originalizovat *vědomě*... Vědomě, jak říká Bachelard, nevytvoří nikdo jedinou metaforu, když totéž platí pro proces jejího příjmu. Problém vnímatelovy *distance* od uměleckého textu (BALLOUGH) je ze své podstaty vztahem jeho vědomí a nevědomí: ztotožnit se s kterýmkoli z těchto pólů ruší estetický postoj. Pro náš text to znamená neupadnout do strýcovského zatracování (takového) ‚morbidního' artefaktu, jakým je Halasova báseň, ani do morbidního podlehnutí témuž, které by bylo obdobným *konzumním* přístupem k umění. Je zřejmé, že *obhajoba* Halasova textu se ukazuje vzhledem k možným nedorozuměním jako nutná. Pokud se spokojíme s rukopisným rozborem a ukážeme, že ‚to je krásně napsáno', říkáme zároveň, že literatura je ‚jen literatura', a omlouváme implicitně nezájem demokratizovaných mas o skutečné umění, když každý recipient dá vždy spontánně přednost tomu, čím je ‚zasažen'. Chceme-li však poezii valorizovat a revalorizovat jako *bytostnou* záležitost, nezbude nám, než se ‚podívat' do její ‚bytosti' a pokusit se identifikovat její ‚bytnost', významový fundament, na němž ‚stojí' a z kterého ‚vyrůstá' i její umělecký rukopis. V našem případě jde o bytnost Halasovy básně SMRT, sbírky Kohout plaší smrt a některých dalších textů.

Univerzální symbol a ‚nevědomí' textu

Pokud se mi někdy stane, že jsem nad nějakým textem bezradný, zkusím se orientovat podle jeho *univerzálních* symbolů (E. FROMM). V Halasově textu SMRT jich je celá řada. Typologicky jde o symboly, které jsou na úrovni *nevědomí* pro všechny recipienty dané kultury srozumitelné (což neznamená, že jde o jednoduchý význam, libovolně explikovatelný a definovatelný). Fromm přitom uvádí zajímavou skutečnost, že osoby, uvedené do hypnotického spánku, byly schopny smysluplně dešifrovat symbolické obsahy svých snů, zatímco po probuzení je (opět) hodnotily jako zmatené a beze smyslu; paradigma snu jako fenoménu *analogického* uměleckému textu přitom zůstává od FREUDOVÝCH dob pilířem psychoanalyticky orientované literární vědy. Podívejme se na hlubinné symboly Halasovy básně... Je jich celá řada a jsou to vlastně všechna její substantiva. Jinak řečeno: Halasova báseň je zatížena (a možná přetížena) symbolickou univerzalitou, univerzálním symbolismem. Tyto symboly tvoří pozitivní, *manifestní* ‚nevědomí textu'. Ontologicky tvoří jeho ‚materiální' dno, pod nímž se (modelově) nalézá už jen čistý svět afektů. Nevědomí textu je dále tvořeno *metonymickými posuny* a *metaforickými zhuštěními* (o kterých pojednává LACANOVA synkréze Freudovy psychoanalýzy s lingvistikou F. DE SAUSSURA). Metafory jsou už značně rozostřeným významem, který (na rozdíl od symbolu) nemáme v přímém názoru. Nejméně *názorné* znaky ‚nevědomí díla' se projevují v jeho syntaxi, totiž v tom, co ‚řeč' jaksi vyjevuje ve svých spárách a selháních vědomé kontroly. Jsou to místa nedourčenosti (R. INGARDEN) a tzv. ‚slepé skvrny' textu (Welschova ‚an-estetika'), významové zlomy, výpustky, ambigvita, důraz a bagatelizace, popření, vedlejší účinky, možná asociace k obrazu, homonymie slov, sousedství dvou motivů, kontrast, náznak atp. Podle W. WELSCHE je nevýhodné zabývat se výlučně tím, co literární dílo vypovídá: často je užitečné zabývat se právě tím, o čem nemluví, což je v rozporu se strukturalistickou pozicí, jak ji definoval Mukařovský... To, co je v literárním díle (takto) ‚anestezováno', se stává východiskem ‚estetiky odlišného'. Dodejme ještě s T. REICHEM, že ‚estetika nevědomého' (Ästhetik des Unbewußten) je vlastně jediným *metadiskurzem,* který přistupuje k textu ‚zevnitř' a vyhýbá se tedy pokud možno (Habermasovým) ‚aporiím moci', které v sobě každý metadiskurz nutně obsahuje.

Symbol a archetyp

Náš rozbor se zabývá téměř výlučně symbolickou rovinou Halasovy sbírky. K nejdůležitějším a nejprůkaznějším symbolům básně SMRT patří: *smrt* (opakuje se 3× vč. názvu), *stín* (2×), *noc, hrob, země, kohout, hvězda* (2×), *roh hojnosti, nebesa, Kristus, had* a *koruna* (hadí koruna) - univerzální platnost však mají i další substantiva: *tvář, láska, žena, štěstí, kamení, hlína, dutina, hřbitov, spánek, umírání, strach, umrlec*. Vidíme, že jde o podstatná jména zvláštním způsobem vybraná a sladěná, jejichž významové nakupení a sřetězení nedává ani náznak nějaké radosti ze života. Pozitivní valorizace textu však čtenáři (a také autorovi) určitou ‚radostnost' přináší. Proč? Je to proto, že jsme oba (čtenář i jeho autor) ‚masochisticky vyladěni'? Vůbec ne, a pokud snad ano, na věci to nemění nic nebo velmi málo: případný ‚masochismus' není pro nás vysvětlením, nýbrž musí být sám vysvětlen. Tedy: proč něco tak trýznivého jako Halasova báseň může skýtat estetickou libost?

Odpověď v rámci našeho výkladového modelu zní: proto, že pod Halasovými symboly se ukrývá kolektivní nevědomé podloží, které je *ambivalentní,* což v našem případě znamená, že jeho *pozitivní* dimenze zůstává (víceméně) skrytá. Naše teze tedy zní: stínohra Halasovy básně SMRT má svou (skrytou) pozitivní dimenzi, která se ukrývá v ‚nevědomí textu'. Abychom něco takového pochopili, musíme (v intencích jungovské derivace psychoanalýzy) ‚sestoupit' na úroveň ‚archetypu' (tvořící podle Fiedlera modelový protipól ‚rukopisu'), když klasické Freudovo schéma by hovořilo o ‚prototypech' a ‚prototypických symbolech'. Archetyp tvoří nenázorné *významové* a *emoční* podloží univerzálních symbolů. Správnější je hovořit o ‚archetypech' (v množném čísle), což znamená, že ‚nenázorné nevědomé podloží' je vnitřně strukturováno (v našem pojetí tvořeno šesti archetypy). Archetyp ‚o sobě' (an sich) není žádným způsobem *přímo* přístupný vědomí, tzn. že za normálních okolností s ním nemáme žádný kontakt; tzv. ‚invaze archetypických obsahů' způsobuje psychotickou ataku. Archetyp o sobě však vždy a stále působí, a pokud je aktualizován, dochází k tzv. ‚zobrazení afektu' (das Be-bildern der Affekte), z nevědomí se vynořuje archetypický (prototypický, univerzální) symbol. Univerzální symboly žijí v psychickém nevědomí a žijí samozřejmě také v literárních textech. Jestliže v jiných básních sbírky Kohout plaší smrt najdeme vlivy německé poezie (srdce jako ‚obraz Šebestiána' ukazuje k Traklovi, slepá laň bloudící lesem až k Hölderlinovi), nevylučuje to primárnost hlubinné psychické složky: určité literární symboly jsou ‚nasvíceny' z archetypického podloží a dotvořeny autorským nevědomím. Jde o vliv magický, stejně jako u čtenáře (kritika) Halasovy básně SMRT.

Konflikt dvou archetypů

Abychom náš výkladový model mohli dobře sledovat ve všech (čtyřech) úrovních, vezměme pro začátek jako ilustraci jediný verš, a to (krátký) verš ‚*smrt rychle zhasí tvář*'. Vidíme, že obsahuje dva univerzální symboly, ‚smrt' a ‚tvář'. Ty tvoří ony významové ‚armatury' textu (von Matt), CH. MORRIS by hovořil o ‚ikonických znacích', které se pojí se znaky ‚neikonickými' (adjektivum a sloveso) v ‚celkový ikón' (v tomto případě jednoho verše). Mezi ikonickými znaky tohoto verše je nastolen zvláštní vztah, když první (smrt) ruší, neguje druhý (tvář). Tento vztah můžeme valorizovat v ryze empirické rovině: každý z nás se bojí smrti a Halasova báseň vyjadřuje tuto antropologickou konstantu; pak je i poslední, v druhém vydání vypuštěný verš (‚Dobásnit a nemyslet již na to') přáním docela dobře pochopitelným (i když nikoli lehko splnitelným); tento přístup je možný a s hlubinným přístupem se nevylučuje. Psychoanalytická literární věda však nepovažuje ‚antropologickou konstantu' za dostatečný ‚důvod' básně. V Halasově (a také v Traklově a Hölderlinově) případě muselo jít o určitý neuralgický bod duše, která spustila tento ‚lyrický horror'. SMRT je báseň traumatu, traumatická a traumatizující: určitý typ (citově plnohodnotného) čtenáře si takovou četbu jednoduše ‚nemůže dovolit', protože to je nad jeho ‚fantazijní toleranci'. *Řeší-li* však kritik tento problém, řeší tím zároveň i problém svůj: je totiž jaksi ‚vyladěn' na vlnu ‚poetického horroru'.

Pochopit, oč se v takovém básnickém traumatu jedná, nám pomůže teorie (jungovského) archetypu. Symbol ‚smrt' je pak ‚zobrazením' afektu, vycházejícího z hlubinného psychického podloží, jehož příslušnou část označujeme jako ‚*archetyp matky*'. Symbol ‚tvář' je ‚zobrazením' afektu, vycházejícího z hlubinného psychického podloží, jehož příslušnou část označujeme jako ‚*Self*' (archetyp Selbst), jehož český překlad zní ‚bytostné Já' nebo (v nominativu) ‚Sebe'. Zdůraznili jsme už ambivalentní povahu archetypu. Archetyp matky obsahuje dvojí aspekt: mateřství útěšlivé & pečující a mateřství stínové, zatracující & usmrcující. Vysvětlovat podrobněji povahu mateřských symbolů by znamenalo předčítat zde Jungovy spisy. Pro ilustraci uveďme jen tolik, že dítě (v jehož duši je původ nevědomých archetypických obsahů) je vydáno na milost a nemilost lásce a nelásce matky; těch jednoznačně zlých případů známe desítky z vysílání všelijakých televizí. Běžná dětská duše přitom přijímá tyto manipulace iracionálně a mytologicky, aby je později ‚zapomněla': odtud imago zabíjející, pohlcující matky, jak je známe z mýtů, ale také ze zlomků českých legend z počátku 14. století... Archetyp označovaný jako ‚Self', bytostné Já, má rovněž dva aspekty. Hovoříme o ‚světelném', vposledku grandiózním Self, a o Self ‚stínovém', v němž jsou koncentrovány inferiorní rysy naší duše. Je-li světelná stránka Self naddimenzovaná, je jeho stránka stínová poddimenzovaná, nebo spíše naddimenzovaná záporně. Naše bytostné Já (nejniternější jádro každé osoby) představuje něco jako náš skrytý poklad: jen díky němu žijeme a přežíváme. Self je to, co každý z nás sám v sobě cítí jako Sebe, jako evidentní a pravdivé vlastní bytí. Je zřejmé, že bez ‚světla' se nedá trvale žít: také o tom je Halasova báseň, především její poslední verš z prvního vydání... Tam, kde ‚světelné Self' téměř nebo zcela chybí, máme velmi omezené možnosti: buď vábení ‚stínu' podlehneme, což byl případ Hölderlinův a Traklův, nebo nedostatek ‚světla' nějak kompenzujeme, což byl Halasův případ. Halasovy básně LENIN a EVROPA ze sbírky Kohout plaší smrt jsou výrazem takové bytostné potřeby přimknout se k nadosobním hodnotám, odvádějícím ‚duši' ze ‚stínu' do ‚světla', se všemi riziky, která taková identifikace s sebou nese... Druhá cesta, jak uniknout stínu, je cesta intimní a není náhoda, že sbírka Halasova milostného štěstí nese titul Tvář, což znamená asi tolik, že bytostné Já se (kompenzačně) realizuje v heterosexuálním protějšku, tedy (opět) jaksi ‚mimo sebe'. Vratkost této pozice je zřejmá a Halas na ni mnohonásobně doplatil.

Vraťme se však ke vztahu obou symbolů verše ‚*smrt rychle zhasí tvář*'. Řekli jsme, že první neguje druhý. Psychologicky to znamená, že archetyp matky působí *proti* archetypu bytostného Já, jehož je v normálním případě zdrojem: dětské Self se tvoří postupným odlišováním se od matky, s níž je ve fázi ‚protoexistence' plně identické. Vysvětlovat Halasovu bázlivost tím, že do osmi let spal v místnosti, kde ‚po léta pozvolna umírala' (L. Kundera) jeho matka, je sice možné, nepřekračuje to však horizont empirismu... Důležitý totiž není sám fakt smrti (kterou dítě nechápe, resp. chápe metonymicky), ale *atmosféra*, v níž dítě *žije*. Je-li v Halasově básni (a vlastně celé sbírce) atmosféra příliš ‚nasycena' smrtí a umíráním, jde o permanentní *symbolickou* přítomnost možné ztráty, z níž rezultuje ne úzkost, která by se pojila k *faktu* smrti, ale úzkostnost (anxieta), spojená se *symbolem* smrti; ztráta matky se pro malé dítě rovná ztrátě sebe. Narůstají-li u Halase básnické symboly smrti do grandiózních rozměrů, napovídá (nikoli vypovídá) to o jeho matce víc než prostou skutečnost, že byla nemocná a umírala. Pozdější obraz ‚maminky' z básně Dělnice je nutně cenzurovaný a stylizovaný. Umíme si dobře představit matku, která by za podobných podmínek uměla dítě *vitalizovat*: nesměla by ho však k sobě a své chorobě *připoutávat.* Právě to patrně činila Halasova matka: důkazem je spaní ve společné místnosti, ať už je tu vnější motiv (chudoba)

jakkoli silný... Jsou-li spánek a noc (infantilním) symbolem smrti, je tím řečeno: chci si tě vzít s sebou! To je imperativ, který malý František spolehlivě ‚pochopí': nemá totiž jinou možnost, než chápat nevědomě (a) v intencích matky. Halasova matka tak poškozuje sotva rozvinuté bytostné Já svého syna a poškodí ho natolik, že si dospělý muž a básník toto dědictví ponese až k hořkému konci. Všimněme si zároveň: střetnutí obou symbolů, ‚matky' a ‚Self', je střetnutím *stínových* stránek *obou* archetypů. Na straně ‚mateřské' nesvítí jediný denní paprsek, je to samé noční pableskování a luminiscence... Totéž platí pro Self Halasovy sbírky. Stínové Self je však na rozdíl od (všemocné) ‚stínové matky' slabé: ona může všechno, ono samo nic... Jinak by situace vypadala, kdyby se s týmž rodičovským vlivem střetlo už utvořené, grandiózní Já: v takovém boji by dítě mělo šance a patrně by nad svým ‚stínem' i zvítězilo. Stín se stínem však bojovat nemůže. Stíny se sčítají.

Jevy estetické a jevy umělecké

Sledovali jsme na elementárním příkladu dvě hlubinné úrovně textu: rovinu univerzálních symbolů (smrt, tvář) a rovinu nenázorných archetypů (matka, Self). Modelově si tento vztah představujeme jako vertikální: archetyp tvoří (emoční a významové) podloží univerzálních symbolů. Nad oběma vrstvami se pak nacházejí dvě vrstvy vyšší: úroveň metafory a úroveň stylistická. Můžeme je pro názornost označit čísly 0-3: 0) úroveň archetypu; 1) úroveň symbolu, která se štěpí na dvě ‚podúrovně', totiž: a) subsystém univerzálních symbolů, b) subsystém osobních symbolů (Fromm je označuje jako symboly ‚náhodné'); 2) úroveň metafory; 3) úroveň stylistická. Úroveň archetypu je označena jako -0- vzhledem k ryzí předpokladovosti, nevědomosti, zaobzorovosti a nenázornosti. Směrem ke ‚dnu' naší řady (-0-) roste determinace, směrem k její ‚hladině' svoboda projevu. ‚Hladina' textu představuje jeho (znakový, diskontinuitní) časový průběh, jeho ‚dno' zastavení času: archetyp je podle Junga bezčasový, proto také produkuje ‚nadčasové' archetypické symboly, identifikovatelné v mýtu stejně jako v moderní poezii. Podle N. HARTMANNA je umění až v druhé řadě tvorbou: v prvé řadě je ‚projevením', které je pro psychoanalytickou literární vědu nutkavým tlakem archetypických obsahů, které se ‚zobrazují' (be-bildern sich) ve vědomí; tyto obsahy chápeme (s R. BAYEREM) jako *operativní* aspekt tvorby, vrstvy vyšší (metafora, stylistika) jsou jejím *produktem*, výsledkem. Imaginace je tak pro nás s M. DUFRENNEM ‚integrací reálna', nikoli ireálna (jak se domníval Sartre). Archetypový substrát propůjčuje uměleckému dílu jeho *ontologickou* (ne ovšem ontickou) relevanci, ontologickou ve smyslu Heideggerova Da-sein. Že je vztah těchto ‚vrstev' textu vertikální jen modelově, je myslím zřejmé. Ve skutečnosti jsou do sebe všechny tyto elementy horizontálně zapředeny, asi jako části ornamentu. U ornamentu (např. průniku dvou kružnic) si představme ‚vrstvu' univerzálních symbolů (1) jako jeho základní tvar (tedy geometrickou strukturu průniku), archetyp ‚o sobě' (0) jako ‚nitro' těchto kružnic (‚prázdné' kruhy jako ‚symbol' nenázornosti, modelující ‚tvar' symbolu ‚zevnitř'). Rovinu metaforickou (2) si můžeme představit jako další ornamentální struktury, tedy ‚roucho' základního tvaru, rovinu stylistickou (3) jako způsob a techniku provedení (např. fresku, sgrafito ap.). ‚Kresba' většinou probíhá celostně, tedy: technikou (3) tvořené konkrétní tvary (2) zformují bazální strukturu (1), pod níž působí centrální nevědomá motivace (0). Že je struktura v případě literárního textu nejen složitější, ale hlavně kvalitativně odlišná, není třeba příliš zdůrazňovat. Jako příklad však srovnání s ornamentem vyhovuje. Když se takto ‚naráz' naplní všechny ‚vrstvy' jednoho verše, otvírá se prostor verši dalšímu. Stejným způsobem bychom mohli pokračovat od verše k verši, celou báseň.

U verše, který jsme zvolili jako výkladové východisko, je úroveň metafory (2) tvořena personifikujícím slovesem (zhasit) a kvalifikujícím adjektivem (rychle). *Substantivní rovina symbolů* je tím *metaforizována*, vzniká specifická představa děje a jeho původce, obrazná a v našem případě i nesená (zpola vědomou) personifikací smrti. Úroveň stylistická (3) je tvořena těmito kvalitami: krátký verš jambického spádu, úsečnost; absence rýmu a interpunkce; kakofonie. Čtenář by však jistě mohl jmenovat stylistické a formální kvality další. Chceme-li od stylistiky přejít ke *stylu* básně, pak tyto kvality do sebe modelově pojímají i vrstvy hlubší, tj. metaforickou a symbolickou. Styl (na rozdíl od stylistiky) zahrnuje také takové kvality, jako je volba výrazů a jejich tvůrčí aktualizace. Úhrnná, *absolutní* umělecká hodnota textu je pak dána ‚součtem' uměleckých hodnot v užším, *relativním* smyslu (vrstvy -3- a -2-) a hodnot estetických (-1- a -0-). Bylo by však chybou formulovat věc tak, že estetické kvality jsou ‚jen' před-pokladem umění. Jsou ve skutečnosti jejich po-kladem (tím, co je po-loženo, prostřeno k dobrému užití), pokladem, který básník umí zúročit (a pak je umělcem) nebo to neumí (a pak zůstává ‚pouhým básníkem'). Totéž platí pro oblast prózy (umělec a ‚pouhý spisovatel'). Je zřejmé, že práce kritika musí směřovat k relevanci vyšších vrstev (-3- a -2-), tedy k tomu, jak bylo specificky ‚estetické' umělecky zhodnoceno. Achillovou patou kritiky je a vlastně vždy bylo to, že podléhala estetickým kvalitám textu, což je svým způsobem pochopitelné, protože to je jejich vitální jádro... Pak ovšem kritik není *uměleckým* kritikem. Úroveň stylistickou (3) považujeme v souladu s územ za ‚vnější formu' textu (jeho ‚pokožku', Sprachhaut), úroveň metaforickou (2) a symbolickou (1) za jeho vnitřní formu (řečové ‚tělo', Sprachkörper); obě jsou přitom už jeho formou hlubinnou. Jako umělecký ‚rukopis' (Fiedler) chápeme vrstvy 3) a 2), ‚rukopisně zbarvena' může být vrstva osobních symbolů (1b). U kolektivního symbolu musíme celkovou ikonu rozložit na jeho univerzální a metaforickou, event. osobní složku ($1a^{+1b)}$+2). Symboly ‚osobní' se v našem modelu nacházejí ve vrstvě (1), a to na její vnější hranici směrem k vrstvě (2). Průkaznost takové motivace je však obtížná a její hranice jsou oběma směry (vzhledem k metafoře a ryzímu kolektivnímu nevědomí) konfuzní. Rozlišit totiž, co je u osobního symbolu, vyžadujícího zprostředkující naraci, ‚rukopis a stylistika', a co je původním, hlubinným obsahem, by vyžadovalo složitou komparaci, kde bychom měli k dospozici nějaký srovnávací materiál. Kloníme se tedy k tomu, přičítat osobní symboly (které jsou v moderní poezii řidší, než by se na první pohled mohlo zdát) spíše k estetickým než uměleckým jevům. Nám tu však nejde o přesné rozhraničení za každou cenu. Jde o modelovou topografii, která by umožnila ‚pochopit' báseň, která je na první pohled tak excentrická. Excentrická je pak proto, že její rovnováha je výrazně *decentrovaná*. Ostatní archetypy zbytněly (nebo spíše: zachovaly svou původní ‚bytelnost') na úkor toho, který je pro každého z nás nejdůležitější, na úkor bytostného Já.

Archetypový substrát básně Smrt

Které archetypy jsou těmito ‚dalšími', a kterými symboly jsou vyjadřovány? Zachováme-li výkladový rámec jediné básně, SMRTI, můžeme je dosti přehledně klasifikovat. Geneticky stojí archetypu matky nejblíže ‚archetyp dítěte', který vzniká zároveň se ‚Self' štěpením ze společného, ‚pre-subjektivního' základu, topograficky (ve svém výsledku) je nejblíže archetypu matky ‚anima', která vzniká rozštěpením původně celostního ‚ženského archetypu' na dvě složky. Anima je nevědomá ženská duše každého muže (a tím i básníka). Připočteme-li do našeho přehledu ‚archetyp otce' a archetyp, který je (komplementárně k animě) označován jako ‚animus', dostáváme úplnou množinu šesti archetypů naší modifikace Jungova (takto dosti konfuzního) archetypického schématu. Poslední položkou se však dostáváme na úroveň básníkova vědomí. Animus (duch) je u muže vědomý, resp. předvědomý (v daseinanalytické terminologii ‚okraj světliny'), anima (duše) je nevědomá (přičemž u ženy a básnířky je tomu naopak). Proto může být ‚duchovní stránka' Halasových ‚poetických horrorů' tak dokonale pod kontrolou. Jejich ‚duševní' dimenze je však vysoce riziková.

Archetyp matky a jeho symboly

K archetypu matky se v naší básni vztahují tyto substantivní symboly: *země, hlína, kamení, noc, dutina, hřbitov* a již zmiňovaná *smrt*. Jako takové jsou to (snad až na dva poslední) výrazy neutrální a každý z přítomných básníků by z tohoto materiálu vytvořil báseň jinou nejen umělecky, ale také (a především) mentálně: Nerudovo Hřbitovní kvítí je kupř. exemplárním příkladem vysoké vnitřní rezistence na téma lidské pomíjivosti. Signifikantní na Halasově básni SMRT a celé sbírce, do níž patří, je ta skutečnost, že se v ní nevyskytuje jediná čistě *pozitivní* ikona symbolického komplexu matky; přehled těch nejpodstatnějších symbolů všech archetypů Halasovy sbírky bude podán v Dodatku naší studie. Zmýlit nás přitom nesmí ta prostá skutečnost, že všechny výrazy mateřského archetypu jaksi ‚táhnou dolů', že jsou to výrazy ‚chtonické', ať už jde o ‚hlínu' nebo ‚hřbitov' (jakožto ‚zahradu smrti', která je protikladem ‚zahrady Eden'). Chtoničnost patří bytostně k archetypu matky: matka (a také každá symbolická matka, např. Církev) nás ‚drží dole', v dosahu své péče. Rozdíl však může nastat (a zpravidla nastává) v tom, zda jde o stimulující, vitalizující a individualizující péči, nebo o péči pervertovanou, připoutávající a bránící samostatnému rozletu. V druhém případě převáží negativní emoce k matce, které jsou u básníka zdrojem ‚stínových' ikon. To je zdá se případ F. Halase, ať už konkrétní vztah k matce vypadal empiricky jakkoli. Z veršů, které následují po našem exemplárním verši, je patrné, jaký je básníkův vztah k archetypickému mateřství:

(*smrt rychle zhasí tvář*)
a novou hvězdu rozžehne

Naslouchejte něžnému praskotu jejích
čistých kroků

Kroky smrti tu jsou charakterizovány adjektivy ‚něžný' a ‚čistý'. To by (v rovině osobního nevědomí) mohlo znamenat klasický ‚Todeswunsch', přání smrti, což ostatně nemůžeme vyloučit: potřeba setřást trýznivou situaci musela být u malého chlapce veliká. Odtud by pak pramenily pocity viny a fixace na jaderné trauma. Proti jednostranné interpretaci však hovoří předchozí verš, v němž ‚smrt' rozžehne ‚novou hvězdu', a (právě) verš další, hovořící o ‚něžných' krocích smrti... Na úrovni kolektivního nevědomí vyjadřují oba verše pozitivní stránku, čistotu a něhu mateřského imaga. Hvězda je ovšem symbolem Self. To, že ‚smrt rozžehne novou hvězdu', může být (právě i) vyjádřením nevědomé naděje, která se pojí k smrti matky, a s tím by také korespondoval původní poslední verš (‚nemyslet již na to'). Protože vztah kolektivního a osobního nevědomí je takový, že hlubší vrstva ‚prosakuje', vyjevuje se na fólii vrstvy vyšší, tedy ve vzájemné ‚horizontalitě', můžeme zkusmo uzavřít, že Halasův vztah k matce mohl být něžný i zavrhující, pozitivní i negativní, přičemž pozitivita pochází z vrstvy hlubší, velmi rané, to druhé z vrstvy ‚mělčí' (blíže vědomí). Ambivalence je tu evidentní a zřejmě silná: Halas patrně choval k matce trýznivě něžné city. Je to ten typ ambivalence, v němž oba póly působí současně, ne v rychlém sledu za sebou. Že je mateřský pól silnější, pokusili jsme se už doložit. Významná je i skutečnost, že Halas o matce ani mateřském imagu přímo vůbec nehovoří, přičemž (nesymetricky) najdeme v téže sbírce verše věnované (velmi něžně) ‚Tatínkovi'. To je motivováno zmiňovanou už topografickou zvláštností mužského modelu psyché (totiž tím, že ‚animus' je u muže vědomý). Archetyp otce (z nějž derivuje archetyp ‚ducha') sice vědomý není, v případě Halasově však jsou v něm aktualizovány i jiné než nevědomé stránky. Ty ukazují směrem k racionalitě a možnému vitálnímu vzmachu. V Halasově sbírce tedy můžeme hovořit o archetypu i postavě otce, v jeho ženském protějšku však jen o holém archetypu. Postava matky tvoří ‚slepou skvrnu' (Welsch) Halasovy sbírky. Vlastní výpovědí básně SMRT není výpověď o osobní matce, ale o archetypickém, archaickém mateřství. To zde zůstává plně nevědomé.

Self a jeho symboly

Druhým nejpočetněji zastoupeným symbolickým komplexem básně SMRT je Self. To odpovídá i frekvenci symbolů obou komplexů v celé sbírce: jde vlastně o jejich nepřetržitý zápas, vzájemné přečerpávání energie, přelévání vitality z jednoho komplexu do druhého, přičemž vítězící silou zůstává archetyp mateřský. V absolutním výskytu také symboly mateřské nad symboly bytostného Já v básni SMRT převažují. Vezmeme-li však v potaz celou sbírku Kohout plaší smrt, je tomu naopak. To svědčí o naléhavosti Halasova niterného ‚boje o nezávislost' (který je ze strany otcovské modifikován jako ‚boj za nezávislost'), o aktuálním boji s minulostí (který se symetricky modifikuje v boj ‚proti minulosti'). K symbolům komplexu Self patří tyto: *tvář, hvězda, koruna* (kontaminace archetypem otce), *láska, štěstí, Kristus* a dvakrát výraz *stín*, nakolik ho můžeme považovat za symbol (stínového) Self a ne za symbol širšího (stínového) kolektivního nevědomí. Prvních pět symbolů je pozitivních, ‚stín' je (dvakráte) negativní, ‚Kristus' je syntézou obojího: utrpení i duchovní cesty vzhůru (a jen v této ‚krucifixové' modulaci je podle Junga symbolem úplného, komplexního Self). Vidíme však, že ‚pozitivita' symbolů Self je narušována: ‚tvář' je ‚zhasnuta', a také Kristus je zbaven své vitální dimenze (vertikální rameno kříže): ‚Kristus rozežraný měděnkou dotrpěl'... Tam, kde (teo-logicky) ‚dotrpěl' bůh, však zůstává utrpení (‚ukřižovaného') člověka. Obraz Krista, který dotrpěl, tak paradoxně představuje svůj (antropologický) opak. Náboženská vertikála je Halasovým tabu: nedokáže ji využít ani ‚nekonverzně', jako ryzí duchovní symbol; místo Krista zaujme jiný ‚pomazaný' (mašíah / mesiáš - christos), totiž Lenin, a rovněž v pozdějších knihách se objeví kristovská ikona jen jako výraz ryze pozemského, dokonce politického strádání. Také to je (především) otcovským dědictvím. Anxieta je tak odsouzena k neustálému ‚horizontálnímu' přelévání a pohybu, bude se modifikovat v rámci sociální dimenze. Silné vychýlení v rovnováze bazálního archetypového triangula (matka-Self-otec) naznačuje, že to bude dost křečovitá sociabilita, která se sice bude sympaticky identifikovat s chudými a poníženými tohoto světa (projekce Self), která však bude poslušna ‚hlasu síly' (podřízenost Self rodičovskému archetypu, příp. animu). Pokud jde o boj s extrémně chtonickým mateřským archetypem, je pro něj příznačná poslední báseň sbírky, která nese symbolicky významný název RÁNO. Čteme v ní taková slova a spojení jako: *opilé* a *propadlé prázdno paměti*, *závěť dávného rozednění, zešedlý prach rozpomínky s krví,* a slovesa *bloudit, dusit, vybrat si*. Poslední sloveso tvoří společně s názvem básně ‚kontra-fólii & -fobii' ‚horrorového' korpusu básně: z nočního děsu (pavor nocturnus) si básník ‚vybere' jen ticho (ne tedy temno), pozitivitu ztišení rozbouřené fantazie ve světle nastávajícího dne. ‚Vybrat' si je ovšem sloveso dvojvýznamové: znamená ‚dát něčemu přednost před něčím', pak básník volí alternativu dne, která ho vyvádí z duchovní noci... Znamená však také ‚vybrat něco odněkud', vytěžit, a pak je tišící ticho vybíráno z noci samotné, z ‚lůna mateřského'. Že bude silně kontaminováno svým původem, je evidentní.

Dokončení příště

Princip rýmového karambolu v pozdní lyrice Ivana Blatného

Martin Reiner

Dříve než se budu věnovat Ivanu Blatnému a jeho poezii, rád bych řekl pár vět o interpretaci a jejím smyslu obecně. Ponouká mě k tomu především fakt, že většina básníků, které osobně znám, se interpretaci poezie vzpírá a považuje ji za nesmysl, zvláště pokud jde o interpretaci jejich vlastních básní. Jako spoluorganizátora Bítova a spoluzadavatele letošního námětu mě přirozeně zajímá, proč tomu tak je.

V kratičkém ohlédnutí do minulosti budu mluvit o poezii umělé, nikoli lidové, a zajímat mne budou obecné, převažující trendy v ní, jakkoli výjimky připouštím a dokonce nepochybuji, že většinou asi patřily k tomu nejzajímavějšímu. Shodneme se, myslím, i bez rozsáhlých citací z Boreckého *Antické kultury*, že předkřesťanská heroická či ódická poezie interpretaci čili vysvětlení, jako tvorba zcela apodiktická nepotřebovala a ani ji nežádala, stejně jako ji nevyžadují kupříkladu současné písňové texty. Premisy poezie křesťanské nejsou o nic méně účelové než ty, které jsme nacházeli u její předchůdkyně, a je-li zde co k interpretaci, pak snad texty apokryfní, tedy šifry, jejichž kód byl všeobecně znám a jejichž výklad je víceméně závazný.

Problémy nastávají až s mohutným nástupem sekularizovaného umění.

V tomto čase se věc komplikuje spolu s tím, jak se vytrácí původní, namnoze především informativní či didaktický účel poezie. Širší společenská objednávka po dotyčném žánru klesá, což poezii takzvaně osvobozuje. Slovy J. O. Fischera z předmluvy k *Francouzskému symbolismu*: *„...poezie, které je odmítnuto místo v každodenním životě, objevuje pro sebe nové prostory, což vede ke zcela nové básnické noetice, k novým tvarům, sugescím a evokacím...“* Nastává zlatý věk interpretace či přesněji: teprve nyní nastává věk interpretace. Náhle totiž máme co do činění s poezií postavenou přímo na hlavu: jestliže dříve báseň vysvětlovala, nyní musí být naopak vysvětlována.

Celým světem zní nová, brzy okřídlená věta: Co tím chtěl básník říci?

Od této chvíle také básníci stále vylepšují své komické číslo určené pro náhodné kolemjdoucí, při němž se jejich pravá a levá noha vydávají neustále přesně opačným směrem, jedna dopředu, druhá dozadu. V každém jednom básníku i v celých skupinách, ba generacích probíhá urputný boj o to, zda se pokusit poezii znovu zaangažovat, neboli sloužit poezií nějakému účelu, či dokončit proces jejího osvobození.

Lze myslím předpokládat, že v dřevních časech moderního, tedy pokřesťanského umění pracovali básníci pod daleko silnějším vlivem tzv. tradice - a že je to při psaní svádělo k vytváření nových ikon, nových jednoznačných symbolů a jejich samozřejmých výkladů. Ti, kteří to dělali, vedli předem prohraný boj. Jejich pokusy navíc brzy provází smích různých liberálů rozvolňujících básnická schémata postupně až k surrealistickému automatismu, kteří jakýkoli záměr - a tedy i šifru co skrývání umíněného významu - z básně vylučují přímo programně. A v tomto poněkud amébovitém tvaru nalézáme v louži světa poezii co žánr i my, bítovští současníci.

Na konci druhého milénia si ovšem poezie už může dovolit daleko pohodlnější stoj spatný. Marnost všech pokusů vrátit jí někdejší postavení je zcela zjevná... a pokud se týče procesu opačného, tedy jejího osvobozování? Tak tady už zbývá pouze skutečné básnické satori - a tím je nepochybně mlčení.

Máme za sebou vpravdě heroické časy: Křepčení avantgard na straně jedné a dějinné štrapáce sehrávající roli retardačních pásem na té druhé. S dojetím obracíme zrak na naše poetisty, surrealisty, lettristy a další „osvobozovače“, kteří v jiných časech a ze zdánlivě odlišných příčin, leč v důsledku zcela stejně přiměli svá pera k službě vpravdě evangelijní. Stačí jmenný seznam: Halas, Zahradníček, Biebl, Holan, Kolář... velikáni.

Čili souhlasím s vámi, odpůrcové interpretace: Dobrou současnou poezii skutečně není třeba vysvětlovat. Tu je možno pouze po libosti přímo čtením dotvářet.

A myslím si, že kvalitní „interpretace“ moderní poezie ani ničím jiným než individuálním dotvářením básní nikdy nebyly. Žijeme v době, kdy většina autorů totiž nechce poezii ani tak vymyslet jako prostě napsat, a nelze se jim divit, že vcelku nestojí o oficiální výklad vlastních básní. Básník totiž nikdy nechce málo - a submisivní čtenář, který se spokojí s výkladem dodaným zvnějšku co návodem k použití básně, ho příliš nezajímá. Nehledě k tomu, že nejvlastnější poetický dopad básně, s nímž dobrý autor - jak doufám - počítá, žádné vysvětlení neumocní. Souzvuky, slovní kontrasty, reje asociací, syntaktické taneční kreace, zadržované průniky, nečekaná škobrtnutí, gramlavé pády uprostřed labutích jezer vět... to vše působí a v dobré básni musí působit přímo. Takzvaná interpretace, která se dnes nutně mění na „pouhé“ rozšiřování či násobení kontextů básně, ovšem na druhé straně může stupňovat prožitek zapojením a stimulací intelektuálních složek čtenáře.

Současní kritici si však botky moderní básně většinou nazouvají postaru, podobni technicky založeným chlapečkům, kterým nikdy nestačilo tlačit nové autíčko jen tak po koberci. Takové chlapce totiž vždy něco nutká krásné autíčko neprodleně a totálně demontovat, aby se vědělo, jak vlastně funguje... a proč ne?! Vždyť jediný háček takového počínání tkví zpravidla v tom, že původní korpus plastové sanitky už nebude nikdy obnoven. Během procesu autíčko jako takové zmizelo. A i pod rukama kritického interpreta básně mizí, zatímco v rukou kreativního perfektizátora, básňového dokonavače se odehraje malý zázrak - autíčko je větší, než bylo původně. Nebudu nikomu vnucovat, že takový výsledek je lepší... Mně ovšem vyhovuje, protože sám se snažím psát takové básně, které jsou (spíše než plastikovými sanitkami vhodnými k destrukci) malými nafukovacími autíčky, abych setrval u původní metafory. Stačí jen vědět, jak se s nimi zachází.

Dříve než budu pokračovat, musím říct, že některé závěry tohoto krátkého zastavení u tématu *interpretace básní* může - poněkud překvapivě - popřít už další část mé stati věnovaná Ivanu Blatnému. Vydal jsem se tu totiž na dva různé pochody, v jiný čas a jiným směrem, a doznávám rovnou, že jsem se ani nepokusil dojít v obou případech na stejné místo. Pokud se tedy rozpory vyskytnou, je možné chápat je jako první polemickou reakci na výše řečené.

Ivan Blatný se narodil 21. prosince 1919 - a kdyby neskonal v noci ze čtvrtého na pátého srpna roku 1990 na rozedmu plic v anglickém Colchesteru, slavil by letos osmdesátiny.

Vzdor tomu, co jsem právě řekl o interpretaci, chtěl bych následně Ivana Blatného spíše vysvětlovat než dotvářet, ostatně i proto, že budu mluvit více o jeho básnění než o samotných básních.

Blatného básně vydávané v zahraničí u nás v 90. letech vyšly - a vyšly i básně předemigrační, dříve nepublikované. Mimořádně zajímavou neznámou tudíž zůstává pouze tvůrčí období let 1983, 84 až 1990, kdy Blatný umírá. Vedle souboru 26 básniček otištěných v únoru 1990 v Proglasu je totiž jedinou knižní publikací básní z té doby bibliofilský tisk obsahující 33 básní, který pod názvem *Jsem nyní se všemi* vyšel koncem loňského roku v nakladatelství Petrov. Dříve než budu věnovat pozornost této knize, rád bych řekl pár slov k proměnám Blatného poetiky, které lze vysledovat v průběhu let jeho emigrace.

Básník se nevrátí v březnu 1948 z cesty do Anglie a v Čechách jako jeho poslední ave zůstává básnická sbírka *Hledání přítomného času*, jejíž - nejen - stylová rozpačitost mnohé předznamenává. Po *Melancholických procházkách* a protektorátním *Tomto večeru* jako by Blatný v *Hledání* především hledal nový poetický modus. Je zde příliš mnoho slov, která příliš často jen jako večerní vlnky, jako rytmický samopohyb olizují břeh, vynášejíce přitom ode dna jemná zrnka písku, jež nikde příliš nedrhnou. Ale jakápak výtka zrovna Blatnému: rytmus a rým mu přece sloužily jako nástroje jemného, takříkajíc kinetického nátlaku na čtenáře.

První básně emigrační spatří světlo světa až v roce 1955, je jich pět a vycházejí v Demetzově výboru nazvaném *Neviditelný domov*.

V prudkém kontrastu k předemigrační mnohomluvnosti tvoří těchto pět básní dohromady pouhých 64 veršů. Úzkost nové reality jako by zúžila i Blatného básnický proud na útlý pramínek: a lze to říct také tak, že například Kuběnovo zoufalé básnické odmlčení z první poloviny sedmdesátých let překonal zoufalý Blatný o rovných 64 veršů... Není dokonce ani nutné zjišťovat a dozvědět se, kolik dalších básní v té době napsal a jak byl daleko s údajně chystanou básnickou sbírkou. I z básní, které známe, je zřejmé, že mlčení v čase *Melancholických procházek* často apartně proklamované se v exilu zvolna měnilo v mlčení faktické.

Následuje přibližně čtrnáct let, z nichž většinu tráví básník v londýnském psychiatrickém ústavu Clayburry Hospital. Sám později tvrdí, že v té době nepsal vůbec. Toto je nejzáhadnější období jeho emigrace. Blatnému se v té době podařilo zmizet z očí skutečně všem - což korunuje (z pohledu terapeuta veleúspěšně) fakt, že nakonec dokázal „zmizet“ i sám sobě. Kolikrát jsem se pokusil nahlédnout do temné jámy té více než desetileté, prakticky naprosté osamělosti. Ten pohled byl mincí, která nikdy nezazvonila o dno. Musel bych se v takové situaci zbláznit, myslel jsem a vzápětí si uvědomoval, že tady se hodí použít sice identického, ale v dané situaci přesnějšího výrazu: tedy ne „musel bych se zbláznit“, ale musel bych „naprosto změnit stav svého vědomí“.

Hodí se připomenout, že už na počátku této hrozné časové proluky stál Blatný s lékařskou diagnózou paranoidní schizofrenie. Jestliže o nějakých třicet let později říká Blatného ošetřující doktor v ipswichské nemocnici St. Clement Hospital, že básník je zdráv a že jde spíše o sociální případ, musíme si položit otázku, co se vlastně v Blatného životě stalo.

Chytré knihy odpověď nabízejí: Nelze-li se s realitou vyrovnat a není-li zároveň možné realitu změnit, vyvstává potřeba změnit sebe. To je jednak hybný princip demence praecox čili schizofrenie - jednak možný směr terapie. Jestliže je schizofrenik dvojjedinou osobou, z nichž „ta druhá“ je ztělesněným úprkem nebo také kompenzačním modulem, pak úkolem terapie je zabránit pacientovi v těchto přestupech. V případu Ivana Blatného se to povedlo tak, že byl cele přestěhován do oné druhé, druhdy kompenzační figury. Ta se stala jeho novým habitem, jeho novým - a to je důležité - opět samojediným já. Došlo k definitivnímu přestupu do nového světa vnějšího, kde neexistují žádné existenciální tlaky, spojenému s přestupem do nového světa vnitřního, do nového Já, které je zbaveno především minulosti a také zbytků aktivní vůle.

Takový je Ivan Blatný ve chvíli, kdy se s ním setkává nejdříve Jan Šmarda a potom též Vladimír Bařina. Takový je Ivan Blatný ve chvíli, kdy koncem 60. let začíná znovu psát. Snažil-li se svého času především Blatného brněnský synovec opakovaným tvrzením vyvolat zdání, že na Blatného exilovou poezii je třeba pohlížet jako na autoterapické psaní schizofrenika, pak musím znovu zopakovat, že Blatný byl již koncem šedesátých let z hlediska lékařského zdráv, přičemž navrhuji, abychom se alespoň pro tentokrát vyhnuli spekulování o pojmu normality v obecnější rovině.

Řekl jsem, že „vyléčený“ Ivan Blatný je mužem bez minulosti. Jak to ale obhájit ve světle jeho další tvorby, která je prošpikována vzpomínkami skrz naskrz?

Věc se má prostě tak, že tam, kde píše Blatný o minulosti, stává se sám částí jakéhosi objektivního obsahu zmizelého času. V tom ostatně tkví průrazná síla jeho nové poezie, tak jako v objektivaci jevů tkví jedna z velkých mohoucností poezie obecně. Blatný své básnické vzpomínání nevylepšuje demonstrativní omáčkou osobních pocitů - a to, že mocná emotivní hnutí vyvolává v nás, je čistě věcí **našeho** kontinuálního vnímání. Tam, kde se naše minulost v pocitech a prožitcích protíná nějakým způsobem s minulostí Blatného, tam si užíváme nejlépe. A tady se také vyjevuje něco, co bude dobré vztáhnout na tvorbu obecně a v co nejširší rovině: **Básník nemusí mít** (a většinou ani nemá) **záměry**, **básník musí mít** zvláštní - a říkejme jim třeba „básnické“ - **schopnosti**.

Cigareta

Klementu Bochořákovi

Když člověk zapálí po práci cigaretu,
úlevný lehký smích se vkrádá do údů.
Úlevný lehký smích, a kuřák dává světu
přiznání dobrých chvil, dobrého osudu.

Bzukote nádraží a telegrafních drátů,
pošli mi ještě tam, kde Halas kouříval,
pošli mi pozdravy k Březinům
do Kunštátu,
na nízký Anaberk, jen o kousíček dál.

Vydech jsem modrý kouř a modrý kouř
se nese
do vašich Pisárek. Myslím si,
že jsem v lese,
vracím se zpátky zas brněnskou
tramvají.

Jedeme do remíz a kolem výstaviště,
kde vzadu za věží je fotbalové hřiště,
jedeme na hřbitov a dívky mávají.

Bez zajímavosti snad není ani fakt, že Blatný začal znovu psát ani ne tak pod vlivem Šmardova a Bařinova apelování na jeho zanedbávané básnické Já, které takjaktak zůstalo zaříznuto někde v Clayburry Hospital, ale především díky náhlému zaujetí sonetovou formou v básních Klementa Bochořáka, o nichž mu v červnu 1969 vyprávěl Bařina. Zpátky k poezii ho nepřivedla **vůle** psát, ale **chuť** psát.

Ostatně Blatného vůle, vždy spíše mdlá, se později v Clacton on Sea stala pasivním předmětem dnes už legendárních historek. Jestliže nám Blatný v jedné ze svých básní říká:

mám k štěstí života velikou, mocnou vůli

pak se pravděpodobně chlubí tím, jak snadno a vesele dýchá, budí se a usíná. Příznačnější je však reakce na Kolářovu nabídku, který mu při jedné ze svých návštěv slíbil přivézt rádio, takřečený tranzistorák. Blatný rychle odmítl s tím, že by to byla strašná práce „pořád to zapínat a vypínat“. Sám jsem zažil podobnou situaci v říjnu roku 1989, kdy se při mé návštěvě mírně roztrpčil nad prázdnou krabičkou od zápalek, takže jsem se nabídl, že mu koupím zapalovač: „Ne, ne, ne,“ zněla okamžitá odpověď, „to by bylo moc práce, to bych musel plnit.“ Nešťastně jsem začal tvrdit, že vyberu zapalovač „na jedno použití“, aniž bych věděl, co to znamená - a básník svolil.

Jsme zvyklí vnímat Blatného osud jako tragický a nenechejme si to brát, protože je nám přitom moc hezky. Píše-li ovšem básník tak často o svém štěstí, věřme mu na slovo. Blatný byl totiž skutečně šťasten ránem, kdy se mohl chopit pera, byl blažený odpoledním čajem a občas ho rmoutila jen večerka, která mu nelítostně přetínala rozepsanou báseň. Slova lékařů si vzal náležitě k srdci a dotěrnou banalitou života, jaký my považujeme za normální, se skutečně nehodlal nechat obtěžovat. V tomto světle je celkem pochopitelných několik desítek tisíc veršů z dosud nezpracované pozůstalosti: Blatný se na posledních téměř deset let svého života definitivně přestěhoval do školních sešitů, které mu nosila Frances Meachamová, a všechny zbývající turbulence a vzruchy života si odkroutil na papíře.

Ale vraťme se ještě jednou proti proudu času. Setkáme se znovu s Jiřím Kolářem, který Blatného poprvé navštívil krátce poté, co Josef Škvorecký vydal v Torontu *Stará bydliště.* Psal se rok 1979. Nemusíme pochybovat o tom, že přátelsky ocenil Blatného výsostně poetické obrácení do minulosti, ale zároveň mu připomněl (ať už explicitně nebo prostě jen tím, že přijel) básnické principy Skupiny 42. Druhá Blatného exilová sbírka, *Pomocná škola Bixley,* je bezprostřední reakcí na tuto Kolářovu návštěvu a vznikla pravděpodobně za několik dní, nejvýš týdnů.

Dramatický zvrat v poetice zde v podstatě kopíruje situaci z počátku protektorátu, kdy se Blatný *Melancholických procházek* promění v Blatného *Tohoto večera.* Dál se ale situace už tolik nepodobá. Na rozdíl od let čtyřicátých, kdy se Blatného přirozený mélos zasnoubí se skupinovou anti-poetickou poetikou v několika možná vůbec nejkrásnějších básních, které kdy napsal, tentokrát sestupuje po svahu Chalupeckého doktríny až k téměř deníkovým záznamům z let 1980-1984, aby po několika letech marného čekání na další sbírku (*Pomocná škola Bixley* totiž vychází v Torontu až osm let po svém vzniku, v roce 1987) prudce stočil kormidlo zpátky. Do konce svého života pak už básník kotví ve výsostných vodách poezie mélické.

Nepřicházejí však ani nové *Melancholické procházky*, ani se nenavracíme do *Starých bydlišť.*

Zcela „odpoutaný“ Blatný totiž staví většinu svých nových básní na zcela novém principu, který bych nazval principem „rýmového karambolu“, a stává se tak - dosud v podstatě utajeným - avantgardistou, jehož teoretický přínos musí být teprve zhodnocen a doceněn.

Není to první „teoretická“ novinka, kterou v Blatného emigrantské poezii nacházíme. Princip míchání jazyků je dostatečně znám především z *Pomocné školy Bixley* a za zmínku v této souvislosti stojí snad jen Blatného slova pronesená v rozhovoru s Janem Šmardou v srpnu roku 1978: „Myslím, že míchání jazyků je dobrá věc, poněvadž ještě to nebylo moc dělaný, tak je to přece trochu nový.“ Ta zřetelně potvrzují, že makarónsky nezačal Blatný psát proto, že by si nemohl tu či onde vzpomenout na česká slova (což jsem jeden čas taky slýchal), ale proto, že mu to připadalo zajímavé.

Princip „rýmového karambolu“ je pro nás ovšem novum právě proto, že poslední období Blatného tvorby zůstává dosud neznámé.

Je-li příčinou poměrně častých kritických výtek, že „potřeba rýmu si vynutila“ takový či jiný obsah, pak Blatný si z předmětu této výtky učinil nejvlastnější metodu svého psaní... Jde-li ovšem skutečně o záměr, o metodu, je na místě se ptát, co užitečného jeho poezii přináší.

A tady už se ocitám v závěrečné fázi své přednášky, která je zároveň začátkem rozsáhlejšího celku, na němž průběžně pracuji. Několika fragmenty z něj pochopitelně nemohu plně doložit ani obhájit svou tezi, ale jiný způsob konce se vlastně ani nenabízí.

U Blatného posledního období platí to, co lze o rýmované a rytmizované poezii říci obecně: intuitivní složku naší mysli uvádí frenetický rytmus i valivé rýmování do pohybu, rozkomíhá ji, rozkmitá, vyvede ji z klidu. Básník nás chvíli kolébá, ale když už předeme jako koťata, přichází zásah.

Podívejme se na jednu z básní naší bibliofilské sbírky:

Proud mléka naplní tvé kočky mělkou misku
a konec sešitu se zatřepotá vblízku,
jako by někdo chytal motýly.
A kácí-li se les, na každou myslím třísku,
je svobodný i ten, kdo píše o Hovnisku,
jsa krásou výkalů své Země opilý.

Nikdo jistě nebude starého melancholika Blatného podezírat z touhy živit nás filozofickými axiomy, ale když právě ona odsuzovaná „potřeba rýmu“ náhle přivede na svět verš *kácí-li se les, na každou myslím třísku,* musí nás zamrazit v zádech. Hle, jak zcela uvolněný proud asociací diktovaný právě jen potřebou rýmu dává vzniknout neočekávaným kontextům. Rytmus a rým uvádí naši mysl do pohybu - a obsah určuje směr plavby, jejího letu. A protože Blatný je ve svém posledním období přímo chrličem překvapivých asociací, je mistrem těch nejsvůdnějších kontrastů, není divu, že zmíněný směr našich myšlenek se mění v prudký vír, jímž jsme vynášeni do závratných výšek jako Chagallovi svatebčané.

Podívejme se na další báseň:

Rytmus je nyní setrvačnost,
žaludků zdravých zdravá lačnost,
ó anglická má slanina!
Babička myslí na domácnost,
vyloučí z básní všechnu pracnost,
Li Tai Pe sedí u vína.

Báseň má ještě druhou sloku, ale nám tahle prozatím postačí. Provedeme s ní tři klasická kouzla. Nejdříve si odpovíme na otázku, co tím básník chtěl říci, potom se pokusíme zrekonstruovat situaci vzniku básně - a nakonec přidáme čtenářský, spekulativní výklad.

Tedy, citovanou slokou chtěl básník říci asi tohle:

Píšu tady celý den a oběd, jehož vůni jsem právě ucítil, bude skvělý. Vzpomněl jsem si přitom na podobnou situaci z časů svého mládí, kdy jsem taky mohl psát v klidu celé dopoledne díky babičce, která se starala o domácnost. Když má člověk na psaní klid, může napsat podobně lehounké básně, jaké psával Li Tai Pe.

Situace vzniku básně:

Blatný od rána píše prakticky bez přerušení své sloky do školního sešitu, začíná právě novou báseň. Jeho *rytmus je* už *nyní* po několika hodinách psaní pouhá *setrvačnost*, blíží se poledne a penzionem se začíná šířit vůně oběda, která na chvíli naviguje jeho mysl novým směrem. To se nově vznikající básni perfektně hodí, pravděpodobně ta vůně báseň, začínající fakticky až druhým veršem, dokonce vyvolá na svět. Kdo by ve chvíli, kdy světem zavoní, *ó*, opékaná *anglická slanina*, nezačal lačnit. Zmínka o zdravosti žaludku je odrazem Blatného příjemně udiveného pomyšlení na to, že ani člověk s odoperovanými vředy na dvanácterníku není v tomto ohledu imunní. A je to tak podobné tolika dopoledním na Obilním trhu, kdy Blatný ve svém pokoji píše báseň, zatímco babička chystá v kuchyni oběd. Po smrti rodičů se stará o všechno. *Babička* prostě *myslí na domácnost* a díky ní nemusí Blatný doma pracovat na ničem jiném než na poezii. Potřeba rýmu ovšem zmutuje klíčový výraz do podoby *pracnost* a následující sémantický kotrmelec, při němž babička nevylučuje *pracnost* jen z Blatného života, ale také z jeho básní, přivábí zcela pochopitelně do básně starého čínského Mistra lehce črtané, neupachtěné a neupracované poezie, který - jako ostatně všichni čínští Mistři - se dobírá své lehkosti s diskrétní pomocí rýžového vína.

Rytmus je nyní setrvačnost,
žaludků zdravých zdravá lačnost,
ó anglická má slanina!
Babička myslí na domácnost,
vyloučí z básní všechnu pracnost,
Li Tai Pe sedí u vína.

Výklad, čili interpretace básně.

Prostého čtenáře, který o básníkově přítomnosti ani minulosti neví nic a poezie je pro něj nepochopitelně složitý a zapeklitý způsob vyjadřování, soužit nebudeme a ve vlastním zájmu poprosíme o interpretaci raději čtenáře, který ví o moderní poezii v podstatě vše, neboť studoval na nějaké univerzitě strukturalismus. Zde je:

Rytmus života, to věčné opakování. Mladíci, *lační* všeho nového, se derou kupředu a nenasytně konzumují vše, co jim život nabídne. K stáru jsme pak zase jeden jako druhý. Osud ženy je obecně vzato tíživější než úděl mužů, a proto básník ve chvíli, kdy chce vyjádřit vítězství tíživé životní reality nad někdejšími ideály, sahá pochopitelně po obrazu staré ženy. Ve třetím verši básník akcentuje vlastní tíživou realitu, která ho po únorovém puči přivedla do Anglie, kde se nakonec zbláznil. Potřeba rýmu vyvolala na svět zbytečné verše *vyloučí z básní všechnu pracnost* a *Li Tai Pe sedí u vína*, které s obsahem básně nijak nesouvisí.

Poslední odstavec:

Zatímco mé líčení zázraku jménem poezie bylo zdlouhavé a těžkopádné, četba rozebrané sloky zabere jen pár vteřin. Ohňostroj představ, který básník během oněch několika vteřin v naší mysli spustí, je ovšem fascinující a účinkuje právě díky této kumulaci do krátkého časového úseku. Byl jsem kdysi v Monte Carlu svědkem finále neoficiálního mistrovství světa v ohňostrojích. O pár let později slavilo mé rodné město Brno 750. let uplynuvších od svého vzniku. Na obou akcích vylétlo přibližně stejné množství petard a rachejtlí. Představení, které trvalo v Monte Carlu necelých pět minut, roztáhli ovšem šetrní brněnští radní na půl hodiny, aby si to lidi víc užili. V Monte Carlu jsme ječeli nadšením, v Brně diváci zklamaně hučeli.

Potřebuje tato metafora interpretaci?

(Předneseno 25. září 1999 na 4. celostátním setkání českých a moravských básníků a literárních kritiků Bítov ‘99)

Ze čtenářského deníku

Aloise Burdy

Petr „Hraboš“ Hrabalík: Viděno Sudem, Maťa, Praha 1999

„Tož tuto knihu mosíš moc vychválit,“ řekl mně Jura Juráňů, když mně ju předával, „aby všici věděli, že je to ta nejlepší kniha, co u nás v posledních rokách vyšla. On ten její autor bude sice asi mánička a opilý bigbíťák, co kúří tu marihujánu a víno ředí vodú, ale co, však v Praze se víno jináč pít ani nedá a slivovicu oni nemajú, a ty si taky míval dlúhé vlasy, dokaváď si je ješče měl, a piješ a kúříš též. A mosíš to napsat tak, aby každý viděl, že nejsi žádný Chuchma, který o tej knížce napsal včera do Mladé fronty Dnes, že je hlúpá, ale sám přitom není bůhvíjaký, neboť nepoznal, že je moc pěkně napsaná, a jen se rozčúlil, že tam o něm ten Hraboš napsal, jako o tom Oldoj Chuchmoj, že je natrúblý, když píše takové hlúpé komentáře o fotbale a fotbalových komentátorech, jako napsal ten Chuchma Chuchmoj.“ A dále ten Jura Juráňů řekl: „A měl bys to napsat tak, aby si to přečétli aj v tej Praze. To je sice pěkné, že píšeš po našom, ale oni tomu pak moc nerozumijú a ta kniha si to nezaslúží. Ostatní, aj mnozí Moravaci, jako třeba ten doktor Kuběna, se divijú, jak to píšeš, a ptajú se, jestli to s tú našú řečú nepřeháňáš! A někteří si skoro myslijú, že si z teho robíš nějakú prču, a to by nebylo dobré, kdyby si to mysleli.“ A protože Jura Juráňů je múdrý chlap, tak jsem na něho dal a řekl jsem si, že na něho dám a tentokrát vám to napíšu tak, aby mně rozuměli aj v Praze, aj jinde a pěkně učeně a múdře to napíšu, abyste viděli, že aj já umím psát tak, jak píšú opravdoví kritikové, když už je to ta Hrabošova kniha, a je o fotbale. Tož, to vám to tak píšu:

Próza, román či spíše novela Petra Hrabalíka, řečeného Hraboš, jest autentickým vyjádřením vnitřního bytí příslušníka jedné z těch generací, kterým se rovněž plným právem říká generace ztracená. Jeho tíživá výpověď o krizi dnešního českého světa je prostoupena groteskním smíchem, neboť vyrůstá z esenciálního emocionálního prožitku, ze zážitku tak silného, jakým jest pro každého moderního člověka sledování mistrovství světa v kopané neboli fotbale, například toho, které bylo před časem konáno ve Francii. Hrabošovy postavy, jeho hrdinové v pravém slova smyslu, vyznavači fotbalové hry, jsou zde uzavřeni do situace, kdy jednu z mála adekvátních seberealizací nacházejí ve sledování přímých televizních přenosů. Próza jest pak konstruována tak, že její fabulační a syžetovou osu formují jednotlivá dílčí utkání šampionátu, přesněji řečeno: ty existenciální situace, které tato utkání utvářejí pro ty, kterým pozorování kopané supluje to, co lze označit jako žití v akci a v pravdě nebo nějak jinak. Prostřednictvím konfrontace obrazu modelového světa kopané s galerií rozmanitých figurek, vstupujících v dané chvíli do časoprostoru pražské vinárny U sudu, kde měl stylizovaný autorský subjekt v ich-formě příležitost mediálním prostřednictvím televize spoluprožívat bytí protagonistů mistrovství světa, autor vykresluje krutý obraz světa zbaveného Boha a vědomí existence vyššího mravního řádu - světa, kde se jedinou hodnotnou kvalitou stává alkohol, lehké drogy a těžký fotbal. K přednostem Hrabošova pohledu patří zejména jeho spontánní vášeň pro fotbal, schopnost nevyvyšovat se nad postavy a evokovat jejich prostředí zevnitř, jakož i jeho schopnost inteligentní jazykové a myšlenkové hry s jednotlivými stylovými rovinami, která promluvu často graduje až do groteskně stylizovaných a autoreflexivních poloh, ve kterých se tváří v tvář kopané na televizní obrazovce ztrácí rozdíl nejen mezi jednotlivými národnostmi, ale i mezi pozemšťany a marťany. Realistická - mnohdy téměř naturalistická - báze jeho subjektivní optimistické výpovědi o dekadentním společenství fotbalových fanoušků je tak umocňována impresionisticko-symbolickými postupy, které jí dávají expresionistický výraz poetistické hravosti, a surrealistickými automatismy, pracujícími rovněž s motivickými a ideovými zdroji existencialismu a současně také s technikami kultivované science fiction tak, jak ji psala beat-generation. Výsledkem jest jedna z nejlepších knih na našem knižním trhu, postmoderní mýtus o všech moderních mýtech.

Tož a příště budu zase psát tak, jak mi zobák narost.

Vladislav Zadrobílek, majitel nakladatelství Trigon a šéfredaktor časopisu LOGOS, se narodil v roce 1932 v Praze, do roku 1945 žil v Hradci Králové. Pracoval jako zahradník, dělník u vysoké pece v Ostravě, kulisák, strojník v čistírně plynu, výtvarník, propagační pracovník... V letech 1970-1989 byl mužem „v domácnosti“, věnoval se samizdatům, práci knihařské a restaurátorské.

Je autorem a organizátorem výstavy o životě a díle F. A. hraběte Šporka, která je až do 3. listopadu k vidění v Rytířském sále a Křížové chodbě Staroměstské radnice v Praze.

František Antonín hrabě Špork byl mecenáš, iniciátor neuvěřitelných uměleckých projektů, vzdělanec, estét, nakladatel, sudič, lovec, karbaník... To je na jednoho člověka těžko představitelná směsice přívlastků a vlastností. Mohl byste jeho osobnost trochu přiblížit?

Asi to nebude jednoduché, Špork byl člověk velmi zvláštní a rozporuplný. Nepatřil ke staré rodové šlechtě, do šlechtického stavu byl povýšen teprve jeho tatínek - generál Jan Špork. Mladý Špork, který měl choutky vladaře, se cítil být starou rodovou šlechtou odstrkovaný, navíc tato šlechta v Čechách již dávno sídlila, zatímco on byl přistěhovalec. Mám pocit, že i to formovalo jeho psychiku a bylo jednou z příčin jeho zuřivých obranných postojů a sudičství. Náruživost (třeba právě k lovu) v něm byla také. A pokud jde o hazardní hru v karty - asi rád riskoval a věřil ve svou šťastnou hvězdu, stejně jako v ni věřil jeho otec v bitvách. Měl štěstí a výhry, často značné, rozdával zchudlým šlechtičnám; za jednu výhru dokonce dal vystavět na malešovickém panství tzv. Belveder. Domnívám se však, že to mohl být člověk i dosti žlučovitý a v určitých situacích neváhal např. vyplatit své poddané holí.

Měl však čich na jistá zvláštní místa, která mnoho lidí přejde a nevšimne si jich - dnes by se možná mluvilo o geomagnetických zónách nebo něčem takovém. Na těchto místech na svých panstvích nechával stavět určitý typ staveb, vyváděl prameny na povrch, budoval fontány... To bylo něco, co nemá každý od boha dáno. Špork měl a dovedl toho využít - dokázal s krajinou pracovat a dokázal se s ní sžít. Když se například rozhodl přizpůsobit lesy na svém panství parforsnímu lovu (který u nás teprve on zavedl), musel sice rozdělit les na určité úseky, vybudovat shromaždiště atd., ale zároveň ctil původní krajinu a dále do ní nezasahoval. Byla v tom krásná shoda a rovnováha, o kterou jsme přišli, a těžko se k ní můžeme vracet - víme, jaké máme dnes problémy třeba jen s ochránci přírody, kteří sice chtějí něco ochraňovat, ale sami si nemohou být jisti, zda jde skutečně o ochranu, anebo o vytrucovávání si něčeho, o čem se pouze oni domnívají, že to krajině pomůže. Bojím se, že dnes už neumíme pochopit přírodu, velice jsme se od ní vzdálili.

Měl Špork smysl pro humor?

Pokud ano, jistě velice zvláštní. Byl velký moralista, určitě žlučovitý jak Voltaire, ale určitý druh humoru u něj nacházím. Jeho komorník Rakovský zaznamenal některé zábavné šporkovské historky - ironické, sarkastické, což s humorem přímo souviset nemusí, ale svědčí to o určitém přístupu k situacím, které ho potkávaly a při kterých dovedl i zažertovat. Ale nezapomeňte, že on byl pán. A když žertují páni, je to něco jiného, než když žertují kmáni.

„Deklaroval své myšlenky nejen knižně,“ píše o něm D. Ž. Bor v katalogu k výstavě. Platil si za tím účelem umělce, a ne ledajaké - existují také nějaké doklady toho, že by se on sám, „vlastnoručně“, pokoušel něco psát, malovat apod.?

Neexistují. Pěstoval ovšem obšírnou korespondenci - dalo by se říci, že jeho život se odehrává v dopisech přátelům do Wroclawi a do Německa. Jiný jeho život se zase odehrává v soudních sporech, o nichž existují zápisy, které pak vydal knižně a kterých je nesmírné množství. Popisuje v nich soudnictví ze svého hlediska, mluví o jednotlivých sporech a hlavně o tom, jak se cítí být nespravedlivě postihován a ponižován. To byly věci, kterými žil. O tom, že by se sám pouštěl do umělecké tvorby, není nikde ani zmínka.

Měl však onen čich, o němž již byla řeč, a to i v tom směru, že když si vybíral lidi, kteří měli umělecky tvořit za něj, vždy se trefil - a to jak v osobách, tak v čase: Dařilo se mu přivést k sobě nejen vynikající umělce, ale dokonce vynikající umělce na vrcholu tvůrčích sil. Pak je třeba zaměstnával nicotnostmi, což jim asi nepůsobilo velikou radost - to je jiná věc. (Vrcholí to tím, že pověří Matyáše Bernarda Brauna, aby vytesal obrovské posměšné sochy.) Ale pro Šporka, když měl pocit, že je mu křivděno, bylo v tu chvíli důležité zesměšnit svého nepřítele v kameni na věky věků. Ne vždy to skončilo sochou nebo malbou, někdy mu stačily i nápisy (například na Domě filozofů).

Sám cosi napsal jenom jednou, a to tehdy, když seděl ve vězení proto, že odmítl proplatit právníkovi Neumannovi směnku: Okamžitě pokryl zdi svého vězení hanlivými nápisy a výkřiky a snad i obrázky - opět aby všem dokázal, že je mu křivděno a že byla uražena jeho šlechtická čest...

Bylo to zvláštní sepětí umělců a mecenáše. Špork dával umělcům značnou volnost v tom, co mají dělat, ale potom je přivázal k nějakému úkolu, který byl pod jejich úroveň. Oni to sice odbyli, ale museli to udělat, aby se pak zas mohli věnovat úkolům povznášejícím. Nelze opominout, že například Matyáš Bernard Braun v Kuksu vytvořil dílo, které skutečně v Evropě nemá obdoby.

Bohužel - a to se mi jeví jako příznačné - Špork všechno budoval jakoby jen sám pro sebe. Kuks, to byla předtím maličká osada v labském údolí - a on tam vytvořil úžasný mikrosvět, který měl průkaznou logiku, snad by se dalo říci barokní: memento mori, rozdvojenost - život a smrt a jejich spojení, žiješ, ale mysli na to, že umíráš. Toto cítění tehdy bylo silné obecně, ale u něj dostalo i podobu formální, geometricky dotaženou. Na jednom břehu Labe postavil hospital, na druhém lázně a zámek. Na přímé ose (severjih) leželo všechno v jedné linii: poustevna, kostel, divadlo, lázně, radovánky, muzika, tanec, a když se po mostě přešlo na druhý břeh - radovánky ještě chvíli pokračovaly: rejdiště, biliár... a kousek výš Dům filozofů (40 000 knih, kde se zájemci mohou něco dovědět, zmoudřet), pak ještě bludiště, a následuje špitál (stáří), rodinná hrobka a vzadu - hřbitov. Navíc dal Špork údolní ráj ohradit, aby mu tam nelezla divoká zvěř, ale uvnitř ohrady měl pro okrasu zvěř polodivokou - byl to zkrátka uzavřený prostor, kde bylo pořád co dělat. Ne že by on sám nikam nevyjížděl, ale bylo to tak vymyšleno. Mne na tom fascinuje ta promyšlenost do posledního detailu - okno jeho světnice bylo přesně tak vysoko jako na druhé straně řeky v kapli rudé věčné světlo, které mu mělo připomínat: Pomysli na smrt! Dnes to vnímáme jako morbidní, ale v té době to tak cítěno nebylo...

Přece jen - není ta koncentrace kostlivců na Kuksu neobvyklá i na barokní poměry? A modlit se k lebce své matky, kterou měl ve speciální přenosné skříňce, to asi také nebylo zcela běžné...

V souvislosti s horizontální osou na Kuksu je třeba zmínit, že Špork vymýšlel také osy vertikální, a dokonce osy v čase. V hrobce jsou například dva svícny, jejichž podstavec tvoří lebka se zkříženými hnáty. Na ní jsou umístěny přesýpací hodiny a do nich se shora zasouvá svíce. Svíčka hoří a ubývá, písek se přesýpá, člověk umírá, až z něj zbude jen ta lebka s hnáty... U Šporka to šlo tak daleko, že měl dokonce pouzdro na hodinky ve tvaru lebky - u něj to byla skutečně velká posedlost. Patří to pravděpodobně k jeho moralizování - cíl, kterého člověk v životě dosahuje, je smrt, což k moralizování vede: Pomni, že dnes musíš udělat to, co máš, protože zítra už možná nebudeš. To je vzkaz skoro až příjemný v dnešní době, kdy nikdo na smrt myslet nechce, smrt se vypovídá ze dveří, příbuzní neumírají doma... Bohužel takhle zase žijeme my. Vždyť i to stárnutí, které nám leze na nervy, vyhánějí všechny ty salony krásy z tváří a vytvářejí místo obličejů jakési masky. Když člověk vidí hodně filmů za sebou (zejména amerických), tak už ani neví, kdo je kdo, protože všichni herci mají podobné vyžehlené masky s dokonalými, zářivými zuby... Tenkrát ty zuby chyběly, lidé měli vrásky a ve tvářích vepsaný osud. Zakrývat stárnutí, to vypovídá také něco o nás, o tom, že jsme méně dospělí, než byli lidé tenkrát, kdy smrt přiznávali a brali za vlastní, říkali jí „kmotřička“, žili s ní a dovedli si z ní i udělat legraci.

Jak to bylo (resp. je) s léčivými prameny na Kuksu?

To je složitější - ony to nebyly termální prameny a také se časem proměnily. Byla v nich sice síra a několik dalších minerálů, ale co do léčivých účinků kvalita pramenů nebyla příliš významná. To ovšem nijak zvlášť nevadilo, společnost, která se scházela v Kuksu, se tam spíš jezdila bavit a užívat si života. Koupele tam byly, to ano, ale nebyly tím nejdůležitějším. Špork nebyl troškař a chtěl z Kuksu udělat největší lázně v Evropě, a protože dotahoval věci do důsledků, také se mu to podařilo - v jeho době to byly daleko významnější lázně než Karlovy Vary.

Vraťme se ještě k oněm posměšným sochám. Existuje v evropské kultuře nějaký podobný případ?

Já myslím, že to byla specialita právě hraběte Šporka, který umění potřeboval vy-

M. D. Rentz a J. D. Montalegre, „Hrobka v Kuksu“, mědirit

M. Braun, „Bl. Garinus“ před jeskyní v Betlémě u Kuksu, foto Z. Pykalová, Památkový ústav v Pardubicích

užít ve všech směrech a takovýmto příležitostem nikdy neodolal. Posměšných soch bylo pravděpodobně víc než jen dvě, jenže většina z nich zmizela. Některé sochy byly vytěženy spolu s kamenem na stavbu vojenské pevnosti Josefov, některé, ty z údolí, zmizely také při povodních a pravděpodobně by se ještě dnes daly najít pod nějakým nánosem v korytu Labe, možná v lese. Socha nazývaná Fitzli-Putzli, kterou pak Špork musel nechat rozbít, určitě někde je, pochybuji, že by ji někdo rozbil na prášek. Terén se za tu dobu zvýšil - možná se části této sochy někde vykopou a budeme mít doklady, jak vypadala. (Zatím máme jen rytinu, která ji zachycuje.)

To je dosti lákavé... Nikdo to zatím nezkoušel?

Určitě by se v okolí Kuksu měl pořádný průzkum udělat, nedávno jsem hovořil s jedním mladým mužem, který chtěl provést letecký průzkum, zaměřit a přesněji označit místa, kde původně stály jednotlivé stavby, a tam potom začít hledat.

Ale jak už jsem říkal, Špork neměl žádného mužského potomka a všechno budoval spíš jen sám pro sebe. Co bude po jeho smrti s Kuksem a všemi uměleckými díly, ho příliš nezajímalo. Ani svou rodinu nevybavil velkým finančním odkazem, naopak - komplex hospitalu věnoval Milosrdným samaritánům a připsal nadaci dostatek peněz na to, aby jeho přestárlí poddaní a vojenští vysloužilci mohli v klidu dožít zbytek života. (Mimochodem velice striktně vymezil, kolik peněz na co se kdy použije - mnohé dnešní nadace by si z něj mohly vzít příklad.) Rod Šporků na Kuksu dožíval už jen jako správce nadace.

I vy „deklarujete své myšlenky nejen knižně“, ale například i výstavami. Které to byly a budou?

Těch výstav zatím bylo málo - snažím se, aby to nebyla jen výstava, ale aby společně s výstavou vznikla také kniha. Kromě malé výstavy samizdatů a prvních knížek Trigonu u Topičů (1990) byla asi nejvýznamnější výstava o alchymii Opus magnum v domě U kamenného zvonu. V knize, kterou jsem při této příležitosti vydal, jsou přetištěny ukázky mnoha do té doby neznámých rukopisů, snažil jsem se také co nejpřesněji uvést, kde, v kterém archivu či zámecké knihovně je který rukopis uchováván, aby se každý případný zájemce mohl vydat po stopách a na vlastní oči se přesvědčit, co máme v naší republice za poklady.

Výstava o Šporkovi je mnohem menší, ale kniha bude stejně veliká díky lidem, kteří pracují na textech - je jich zatím šestnáct. Každý z nich píše o tom, co ho na Šporkovi nejvíce zajímá a co zná. Pořídili jsme kolem čtyř set fotografií, které všechno, o čem se mluví v textech, dokladují, případně i doplňují. Mou snahou bylo připravit knížku bohatě obrazově vybavenou, protože taková zatím k dispozici není. Památky po Šporkovi jsou roztroušené po Čechách a pravděpodobně i jinde. Na výstavu jsme je všechny přivézt nemohli, ale v knize budou. Bude tam rovněž popsáno, v jaké sbírce se ten který předmět nalézá a - pokud nepřijde nějaký bolševický převrat, který by to znovu pomíchal - nalézat bude. Velmi bych si přál, aby v pravém křídle hospitalu, které dodnes není revitalizované, jednou vzniklo Šporkovo muzeum a všechny tyto věci tam byly trvale vystaveny. Kdybych byl milionář, nechal bych znovu postavit podle dobové dokumentace zámek - myslím si, že jako protiváha k hospitalu skutečně chybí.

Je dobře, že připomínka Šporka-mecenáše barokní kultury přichází ve chvíli, kdy se chystá snad nejpoškrtanější rozpočet ministerstva kultury za posledních deset let a mecenášů nevidět. Jaké je podle vašeho názoru jeho poselství pro konec 20. století?

Hrabě Špork určitě neměl v úmyslu zanechávat nějaká poselství do budoucnosti, ale my si z jeho odkazu můžeme leccos vzít, to je pravda. Už jsme o tom částečně mluvili: Krajinotvorba, jeho citlivé zacházení s přírodou je krásným příkladem, jak být správcem přírody a brát ji jako věc veřejnou. S tím může souviset i ono memento mori, poselství pro nás varovné v tom smyslu, že na své nedůslednosti bychom mohli jednou zahynout. To, jak se dnes chováme k přírodě, je velmi riskantní.

A nejen to, pamatovat na smrt znamená také nežít jen ze dne na den či pro vidinu nějakého úspěchu - vidina smrti by měla naše konání podtrhnout a dát životu smysl. Všichni jsme na cestě, nevíme, jak daleko dojdeme, ale cíl je v podstatě... smrt. Netvrdil bych, že je to konečná, ale je to přinejmenším přestupní stanice, kde se věci hodnotí. A to Špork dobře věděl.

Další připomínkou je instituce mecenášství, která dnes mizí. Měli bychom chtít podědit také Šporkův vztah k umění - teď nemyslím případy, kdy Špork umění téměř zneužíval, ale ty, kdy dával umělci volnou ruku a také ho poměrně slušně zaplatil. Neboť hoden je dělník mzdy své, nedá se nic dělat.

Dokonce i Šporkův konceptuální přístup k umění, kdy počítal s časem, který dílo bude hubit. Mám na mysli aleje buků, do nichž nechal vyřezat stovky postav a omalovat je, a počítal s tím, že stromy budou růst a stárnout, sochy se budou proměňovat a nakonec spolu se stromy zemřou. I to je velmi inspirativní a má to (na rozdíl od mnohých dnešních produktů konceptuálního umění) hluboký smysl...

Na Šporkovi se mi líbí i to, že jeho rodina pěkně fungovala - obě dcery pro tatínka překládaly, to je přece skvělé!

Nevím, co by nám ještě Špork mohl říkat, on nám to třeba jednou řekne sám. Zatím jsme ho ještě asi nedokázali docenit. Měl tu smůlu, že pro Čechy byl Němec a pro Němce Čech, což ho nadlouho vytěsnilo z povědomí obou národů. Právě tak byl nadlouho vytěsněn ze světového umění Matyáš Braun a úplně grafik-rytec Heinrich Rentz (který ve slovnících světového umění chybívá). To jsou lidé, kteří jsou cizí ve svém bytě, ve své domovině. A to by nemělo být.

Připravila BOŽENA SPRÁVCOVÁ

Soft TVAR (54)

Zatímco se česká poezie chystala na další Bítov, prestižní Cenu Jaroslava Seiferta a čtvrt milionu korun po Brouskovi, Kabešovi, Hejdovi, Haukové, Milotovi a Linhartové získal Jiří Kratochvil. Nic proti tomu, budiž brněnskému tvůrci onen vavřín i obolus srdečně přán. Když však jedenáctičlenná porota složená ze samých úctyhodných lidí označila autorovo Noční tango aneb Román jednoho léta z konce století za „vynikající (!) beletristické dílo“, zůstává rozum stát. Znovu tak byl pominut (vskutku vynikající) román Ivana Matouška Ego, dobrá však: každý má své gusto. Pokud je však Noční tango oním vynikajícím beletristickým dílem, potom jsou dřívější Kratochvilova díla geniální, ba supergeniální a autor měl Cenu J. Seiferta dostat už mnohokrát! Z mladších členů poroty tomuto bizarnímu zdůvodnění verdiktu přitakali taktéž M. Topinka, J. Rulf a M. Langerová: ach ouvej.

Za pár let se nad podobným kamarádíčkovstvím ceny přidělujícím (postihlo to v porotě i jindy tolik nekompromisního Ivana Wernische) dozajista mávne nedbale rukou a zhola nikdo si už nevzpomene, za co a skrzevá které své dílo byl Jiří Kratochvil takto vyvolán jménem. V téže době však v české literární scenerii došlo k úkonu možná ještě podivuhodnějšímu: v ústraní žijící Josef Rumler, jenž se sám označuje za obnoveného básníka „selského živobytí v Čechách“, přeložil do esperanta nikoli již různé verše klasických či soudobých poetů, nýbrž nejvýsostnější skladbu české poezie, totiž Máchův Máj, dlouho pokládaný za nepřeložitelný. Kdysi se esperantisté těšili živému zájmu NKVD a posléze musel Stalin esperantské kroužky vyhladit, neboť to byla semeniště jeho (zrádných?) agentů. Nyní se esperantisté nepropůjčují k vyzvědačství a o to víc holdují překládání poezie: v našem regionu má na tom velkou zásluhu právě Rumler.

Esperanto ovšemže není klasickým světovým jazykem a milovníky češtiny možná až zamrazí, když zjistí, že Máchovo libozvučné „změnivše se v jiskry hasnoucí“ zní v Rumlerově překladu „sangigante al fajreroj estingigantaj“. Člověk esperanta neznalý může toliko hádat, jak asi Máj čili Majo zní v této umělé řeči: základní dojem je ten, že verše jsou delší, někdy až nápadně delší, že v počtu slabik esperantský Máj přibral a nabobtnal: např. „bílých ptáků rod“ se tu roztahuje na „la blankan birdraron hejmnaskitan“. Jinak to zřejmě nešlo, navíc jde pochopitelně o básnické přetlumočení, a tak třeba teskné a strohé „já truchlorouška obstarám“ zní esperantsky „funebraj vualetoj - el mia tualeto“.

Maximalista by si asi nenechal pro sebe, že Máj v esperantu není na rozdíl od originálu vůbec zpěvný, melodický, pokud ovšem pro preludování esperantské nejsou zvláštní pravidla. Proslulé „ztrhané strůny zvuk“ zato zní v esperantu morytátově: „krak-krako de kordo krevinta“. A v této divnořeči našeho věku ku lásce zve hrdliččin hlas půvabným zvoláním: „Ho Hynek!“ Na tváři mějme lehký smích, ale Josef Rumler si zaslouží za své přetlumočení Máje hluboké uznání. Mělo by se o něm aspoň vědět.

VLADIMÍR NOVOTNÝ

Velká kukská veduta, olejomalba na plátně. Výřez kopie z roku 1886 sig. A. Fiedler.

Tajemství básně
v zrcadlech interpretací

Vladimír Křivánek

Léta se zabývám českou poezií, píši o sbírkách básníků různých generací, básníků dávno mrtvých i nebezpečně živých. Sám se pokouším psát básně, takže mám jistou možnost poměřovat onen prastarý zápas mezi kritiky či interprety poezie a básníky.

Jako autor básní jsem dospěl k přesvědčení, že napsat báseň, která je zároveň poezií, je skutečnost mnohdy nezávislá na vůli samotného autora. Všichni, kdož hlouběji uvažují o vztahu mezi poezií a básní, vědí totiž, že poezie se může objevit, a také mnohdy objevuje, i mimo báseň, a naopak, množství básní, možná jejich publikovaná většina, neobsahuje nic poetického. Jsou to jen shluky slov, více či méně umně splétaných do tvaru, který nedojímá, nevyzařuje, prostě neobsahuje skutečnou poezii. Autor básní se může celý život úspěšně zabývat jejich psaním a publikováním, a přesto nemá záruku, že v jeho textech bude ukryta skutečná poetická potence.

Pokud si toto autor básně neuvědomí, dostává se na úroveň řemeslníka, který vyrábí podle osvědčených vzorů konvenční verše nebo si je tak sám sebou jistý, že ztrácí schopnost nutné sebereflexe i zcela nezbytných pochyb o smyslu a úrovni své podivné činnosti. Můžeme napsat nebo publikovat stovky básní, desítky sbírek, získat všemožné básnické pocty, ale je již mimo nás, z kterých našich básní poezie vyzařuje a které jsou stopeny v poetické hluchotě. Ty chvíle, kdy máme letmý a krásný pocit, že se naše báseň proměnila v poezii, jsou prchavé a nevypočitatelné, značně náhodné a stojící jaksi mimo nás. I proto jsem přesvědčen spolu s Valérym, že býti básníkem znamená především čekat, čekat pokorně a v hlubokých pochybách na tuto proměnu básně v poezii.

Jako literární kritik a historik jsem zase přesvědčen, že cesty poezie jsou nevyčerpatelně mnohotvárné a nevyzpytatelné, že čtenář i interpret v případě skutečné poezie vždy stojí před hlubokým tajemstvím, které se vzpírá racionálnímu uchopení a vědecké definici. Přestože existuje množství definic o tom, co je poezie, zůstává nám její tajemství skryto. A pokoušíme-li se o to, poodhalit roušku tohoto tajemství, porozumět skrytým významům básnických obrazů, smyslu básní, které jsou svébytnými existenciálními šiframi podmanivého emocionálního záření, měli bychom si být vědomi nedefinitivnosti a omezenosti našeho úsilí, vědomi toho, že na těchto cestách za poezií v nejlepším případě nalezneme pouze sami sebe jako pokorné hosty v krajinách básnické imaginace. Velikost básníka podle mého soudu spočívá především v hloubce pochyb o svém básnickém údělu, velikost kritika pak ve schopnosti vcítění se do světa básníkova.

Pro mne, aniž bych se chtěl bláhově pokoušet o nějaké vědecké definování básně, je skutečná báseň textem s tajemstvím, textem, v kterém jsou nějakým způsobem ukryty či zakódovány možnosti, které čtenář či interpret vyvolává k životu. Potence poetična může být ukryta i v jiných textech, než jsou texty, které samy sebe vyhlašují za poezii, v próze, dramatu, poetično může vyzařovat z životních příběhů, hospodských anekdot, intimních deníků, z útržků hovorů lidí, z dopisů, poetičnem je prostoupeno vše v nás i kolem nás. Jde pouze o to, znovu objevovat skrytou tvář reality a třeba i starými, obyčejnými slovy.

Zamyslíme-li se však nad tím, v čem je skryto ono tajemství básně, hloubka prostoru, který nám poskytuje pro naše porozumění, dospějeme k několika možnostem. Jednou je toto tajemství skryto v jazyce, v tom, že vezmeme běžná a mnohdy prastará slova, vytrhneme je z konvenčních souvislostí a seřadíme je tak, že mají možnost promlouvat poeticky, vyvolávat další a další jejich skryté významy. Touto interpretační cestou šla ruská formální škola, poté literárněvědný strukturalismus a další interpretační způsoby, které se opírají o autonomii a specifičnost slova a jazykového znakového systému. Výchozí představa této interpretační strategie spočívala v myšlence ozvláštnění jazyka. Ovšem báseň může být stejně tak deformací jazykového materiálu, jeho poetickým ozvláštněním či rozbitím, jako i hledáním skryté harmonie jazyka, domýšlením vyššího řádu klenoucího se nad možnostmi jazyka. Když přistoupíme na to, že básnické slovo je pouze vyjmutím běžně fungujícího slova a jeho přenesením a vložením do světa básně, pak se nám celé tajemství poezie ocitá pouze v rovině jazykového znakového systému. Moderní poezie ve snaze osvobodit slovo z konvenčních a zavedených významů postupovala cestou rozkladu básně na její jednotlivé segmenty, verše, motivy či slova, rozkládala i soudržnost slova až na zvukové, grafické, morfologické prvky. Tato rozbitá a tím osvobozená slova se pokoušela podle předem daných principů znovu spojit do nové básně.

Báseň můžeme však také chápat jako výraz osobnosti autora, jako do slov oděný výsledek jeho života a duchovního postoje, jeho existenciální trýzně i tvůrčího úsilí. V tomto případě již nám bude jazykový systém sloužit pouze jako notový zápis autentické a neopakovatelné životní situace. Jako interpreti budeme spoluprožívat trýzeň i slast básníkova osudu, jeho všednost i výjimečnost. Touto interpretační strategií postupují většinou všechny školy, které čerpají z duchovních kořenů existencialismu.

Život básně však není omezen jen životem básníkovým, faktem publikace či jiného jakéhokoliv čtenářského nebo posluchačského zpřístupnění se již báseň autorovi zcizuje a žije si pak dál svůj vlastní život. Mnohdy bývá i svědectvím, které je obráceno proti původním autorovým představám a záměrům. Báseň se tak stává majetkem interpretů, čtenářů, posluchačů, kritiků, stává se prvkem literární komunikace lidské společnosti. Vstupuje do řádu tradice, do světa literatury, vřazuje se do řetězce děl hluboce zakotvených v minulosti a mířících k budoucnosti. A my jako interpreti, příjemci oné autentické výchozí básnické šifry, ze zkušenosti víme, že co svého do básně nevložíme, to v ní nenajdeme.

Vraťme se k samotnému pojmu interpretace, který má dva základní významy. Interpretace je jak vysvětlením či výkladem textu, tak vlastním podáním či provedením díla (např. dramatického či hudebního). Právě toto rozpětí významů mezi výkladem a vlastním osobitým podáním výchozího textu zdůrazňuje nutnost osobního přístupu i aspekt komunikativní. První část latinského kompozita - slovíčko „inter“ má význam „mezi“ a zároveň i „uvnitř navzájem“. Již v etymologii tohoto pojmu je tedy zvýrazněn moment prostředníka, média určitého specifického druhu komunikace. Jako interpreti jsme tedy uvnitř textu a zároveň i mimo něj jako mluvčí jeho skrytých významů. Význam slova interpretace je rozpjat mezi výkladem a subjektivním přístupem, mezi interpretací jako vědeckou disciplínou a interpretací jako uměním. Každá literárněvědná škola v rámci svého zaměření interpretuje z různých úhlů konkrétní literární dílo, do nichž se promítly, materializovaly a soustředily různé skutečnosti podstatné pro literární proces.

Existují školy či metodologie, které našly v interpretaci literárního díla své hlavní naplnění. Sama hermeneutika je poněkud zjednodušeně řečeno vlastně metodologií interpretování, technikou správného výkladu mluveného nebo psaného textu a termín „porozumění“ se stal její základní kategorií. Hermeneutika se v průběhu svého staletého vývoje odpoutala od výkladu pouze sakrálních kultovních textů a postupně se vyvinula ve filozofickou teorii porozumění a dospěla až v Heideggerově pojetí v disciplínu vykládající samu podstatu bytí.

Chápejme tedy pojem „interpretace“ v širokém slova smyslu jako způsob výkladu, objasnění a vyvozování smyslu konkrétního literárního díla. Neusilujme o definitivnost soudu, o univerzálnost a normativnost poznání, ale pokoušejme se postihnout formou různých dílčích metod a přístupů co nekomplexněji zrod, tvar i další život literárního díla, jeho souvislosti historické i kulturní, jeho vztahy uvnitř literární tradice i mimo ni. Toto široké pojetí interpretace je podmínkou pro to, aby nebyla ztotožňována s jedinou metodou, literárněvědnou školou či s určitým specifickým přístupem a aby měla dostatečný prostor pro mnohost pohledů a metod. Takovéto pojetí umožňuje do procesu interpretace zahrnout nejen osobnost autora díla, ale i samotný text v jeho vnitřní tektonice a významovém bohatství a zároveň i život a proměny díla vzhledem k jeho příjemci.

Naznačil jsem tři důležité interpretační motivy, které hledají tajemství básně. Jednou je toto tajemství chápáno jako výraz jazykového systému, jeho potencí a skrytých a stále znovu vytvářených významů. Jindy může být hledáno tajemství básně v zachycení autentické životní situace a jejím uměleckém vyjádření. Posléze můžeme shledávat netušený interpretační prostor v možnostech komunikace, v životě díla nezávisle na autorovi. Existuje i řada jiných interpretačních přístupů, ale v nich většinou slouží dílo jako argument úvah přesahujících estetické, existenciální a komunikativní okruhy autonomie vlastního díla. Báseň může být chápána jako životopisný, historický či psychologický dokument, jako svědectví o morálce a stavu společnosti. Literární dílo není pouze výrazem tvůrčí osobnosti ani není jen složitě organizovanou jazykovou autonomní strukturou, nýbrž se v něm zrcadlí i konkrétní dobové společenské souvislosti, historické, kulturní i sociální jevy.

Každý básník by si měl být vědom, že pouze v interpretaci jeho dílo žije, proměňuje se a má šanci promlouvat a otevírat se novým významům. Jako praktikující básníci víme, že jazyk, který je nám dán tradicí, kulturou i vlastní identitou, se nám někdy jeví jako vězení, jako něco, co nám neposkytuje dostatek prostoru, co mnohdy za nás básní samo. Jindy máme pocit, že nám jazyk dává suverénní svobodu, prostor, který zabydlujeme svým životem. Mezi těmito extrémy je nám dáno se neustále pohybovat, aniž bychom nalézali víru, že naše úsilí nebude marné.

Předneseno na Bítově ‘99

Exegeze Bítova ’99

Máme se rádi, nemáme se rádi. Bítov je unaven, stárne trochu. Neříkat dobrý den. Neříkat na shledanou.

A zatím na hradě svítící oči. Krystaly vína rázují komnatami dokola, dokolečka: Cvak. Odrazí se, čelem vzad - rázují opačným směrem. Dokola, dokolečka.

Cvak. Balkón, kuřárna nádherná, vypouští mlhy na měsíc, na blata baskervillská. Mrtvý černý pes bloudí povětřím, černý pes, duše drahá. V tlamě Lýru, mrtvými packami na ni drnká, na Apollónovu. Mélos?

A zatím v podhradí. Zlatoočka pochoduje po stínidle lampy, zlatoočka-jepice, dokola, dokolečka. Odrazí se od záblesku zubu chechtáka rozchechtaného - rozchechtaného tak jako vždycky. Tak jako vždycky, ale trochu víc TAK, tak trochu víc NEŽ VŽDYCKY, čelem vzad. Cvak. A její obrovský stín provází to po stěnách útulku, šestinohý poutník s berlou, s nůší putuje přes pláně všech čtyř stěn, přes rohy, výklenky, přes vodní hladiny oken a přes duny závěsů. Cha chá, kdopak mi upeče hudrovadlo?

A zatím na hradě co smyslu překáží, to další významy otvírá. Hlavně se neporvat na šancích, na Andělských: Figurant krásný je krásnější, než čemu figuruje.

A zatím v podhradí obrovitá hospoda, hospoda Vítáme Vás: Nadupané muchomety. Nevýkonný spěch. Nemáme, a zaplaťte to hned. Kávovar zemřel, zemřelo pivo, zemřel čas: Ticho. Pusto. Nabito ostrými: Mužolapka bloudivá srnčí oči maže po stěnách, apologet muší vády směje se sám sobě, chachachá, dokolečka dokola - dekadentní rozhoupaný kůň.

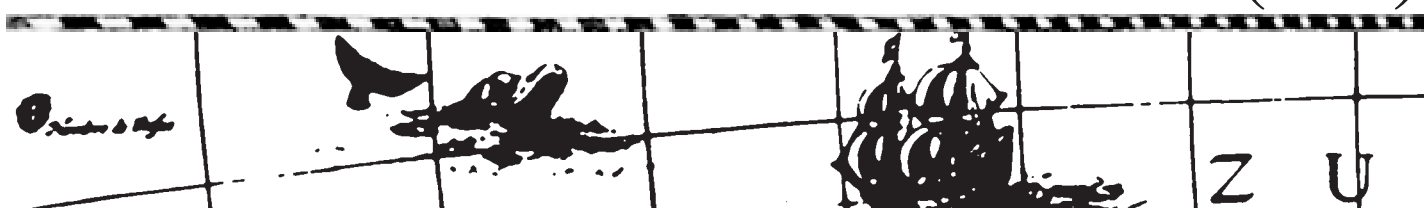
A zatím v podhradí, nad prázdnou hospodou. Tak jako vždycky na komíně muezín: Řve. Tak jako vždycky řve nad vodu, nad planinu, nad lesy, nad všecko, NAD VŠECKO. My ho tu známe, je to NÁŠ muezín. (Až se ráno probudíme, přistavíme žebřík a dáme ho spát.) Džekylové, patroni plaší, leští si nehtíky o sklínky, zatímco Hájdové cválají po lesích. Cválají, hraničáři. Hlídají hranice svých tajných ohavných mnohoúhelníků, cvak. Doleze mlha sem, z baskervillských blat?

A zatím po hradní zdi, ve světle svic, do kruhu leze to též. Leze to tak trochu víc. A ještě dýchají: Já. Já. Já, no přece JÁ... Bítov je unaven, stárne trochu. Exegeze poezie?

U hradní zdi. Rozdává zadarmo rozumy sokolník: Největší pěvec je, pane, krkavec. Krkavec!

BOŽENA SPRÁVCOVÁ

PACIFIC-LETTER (7)



Říjen aneb Globalizace Nového Zélandu

V září začíná na Novém Zélandě jaro. Rododendrony a narcisy na mé zahradě poslušny kalendáře už rozkvetly a teploměr vyskočil do neuvěřitelné výšky 18 stupňů Celsia. Do jarní atmosféry byla svolána do Aucklandu schůzka APEC (Asijsko-pacifická ekonomická spolupráce). Je to nejdůležitější diplomatické setkání na nejvyšší úrovni, které Nový Zéland za celou svou existenci bude hostit. Sjedou se na ni delegace a vedoucí představitelé 21 členských států včetně prezidenta Clintona. Jeho delegace je nejpočetnější (tisíc členů), nejmenší (dvacetičlennou) delegaci posílá Papua-Nová Guinea. Celá ta legrace bude stát novozélandského poplatníka asi dvacet milionů dolarů, ale předsedkyně vlády tvrdí, že za to Nový Zéland získá ekonomické a obchodní výhody ve výši miliardy dolarů. Schůzka má na programu otázku zlepšení volného obchodu mezi členskými zeměmi. Nepředvídaně se na programu ocitla také otázka Východního Timoru, bývalé portugalské kolonie, z níž se pod správou Indonésie vyvinulo Kosovo jižního Pacifiku.

Kuchaři v nejlepším aucklandském hotelu už po měsíce připravují menu, které má ohromit hlavy států a dokázat jim, že jak novozélandské jehněčí, smetana a sýry, tak novozélandská vína jsou dnes z nejlepších na světě. Zvláštní péče je věnována golfovému hřišti v Queenstownu, v srdci pohoří Jižních Alp, kde si prý Clinton chce zahrát golf, obklopen nepřekonatelnou scenerií masivních horských štítů a ledovcových jezer. Že právě Nový Zéland byl vybrán pro toto důležité setkání, je důkazem jeho rostoucí úlohy v asijsko-pacifické oblasti stejně jako svědectvím proměny, která se s národem udála.

Od chvíle, kdy Británie vstoupila do Evropské unie a přeťala své svazky k zemím Britského společenství národů (Commonwealth), musel si Nový Zéland hledat novou identitu. Původně to byl především národ emigrantů, přistěhovalců z Britských ostrovů, který přejal od své mateřské země vše až na zeměpisnou polohu. Maoři, kteří připluli přibližně před tisíci lety z Polynésie, tvořili jen zlomek obyvatelstva a přijali suverenitu anglické koruny stejně jako všechny nejdůležitější výdobytky anglické civilizace.

Po nějakých sto dvacet let své existence byl Nový Zéland jakási miniaturní Anglie vržená do Tichého oceánu, přehlížející jak v kulturním, tak v ekonomickém ohledu národy, které mu byly zeměpisně blízké. Až do šedesátých let tohoto století Nový Zéland obchodoval především s Británií a jeho zemědělství se orientovalo výhradně na to, co mateřská země potřebovala - na výrobu másla, mléka, sýrů, ovčího masa a vlny. Ještě na začátku padesátých let Nový Zéland patřil ke čtyřem zemím s nejvyšší životní úrovní na světě. Koncem šedesátých let nastal krutý zlom, kdy se ze dne na den z prosperující kolonie stala malá vzdálená země bojující o hospodářské přežití. Dnes je Nový Zéland pevně vklíněn do svazku zemí australo-asijských a zaměřuje se ve všech ohledech na své sousedy. K těm se počítá nejen Austrálie (jejíž historie je obdobná historii novozélandské), ale vedle Malajska, Indonésie a Singapuru také dva giganti - Japonsko a Čína. Součástí přeměny novozélandského hospodářství bylo pěstování nových plodin, vhodnějších pro asijské trhy. Velkým úspěchem bylo ovoce kiwi, jehož export vydělává dnes víc než obchod s vlnou, v minulosti jedním z hlavních vývozních produktů. Rozvíjí se také průmyslová výroba, takže Nový Zéland už není jednoznačně zemědělskou velmocí. Ačkoli to bude ještě nějakou dobu trvat, než se Novému Zélandu vrátí čtvrté místo na světě, v některých ukazatelích životní úrovně je už teď na místě prvním. K těm patří především život v nádherné a nezkažené přírodě, čisté ovzduší, malá lidnatost. Člověk se musí obdivovat této malé zemi, houževnatosti, s kterou si vydobyla nový hospodářský zázrak navzdory okolnostem. V očích svých sousedů nabyla na vážnosti, která je neúměrná její velikosti.

Zároveň s ekonomickou transformací proběhla také duchovní změna. Vzrůstá republikánské hnutí, jehož předáci chtějí přetnout tradiční svazky s britskou korunou. Novozélandské univerzity zavírají katedry evropských jazyků a zakládají výuku asijských jazyků, především japonštiny a čínštiny.

Největší změna je patrná v imigrační politice. Dvacáté století je stoletím emigrantů. Víc než sto milionů lidí se v jeho průběhu nuceně nebo dobrovolně přestěhovalo. Tomuto stěhování národů se neubránil ani Nový Zéland. Ale brány dříve otevřené emigrantům z Britských ostrovů se dnes pevně zavřely. Noví emigranti přicházejí především z pacifických ostrovů, Samoy, Tonga, Fidži, ale také z Asie a Jižní Afriky. Pro Evropana je dnes velmi těžké dostat povolení k trvalému pobytu. Imigrační politika je také částečně diktována politickými změnami v oblasti. Nový Zéland teď skýtá útočiště uprchlíkům z represivních režimů. Jakmile v Jihoafrické republice převzal vládu Africký národní kongres, organizace se silnými komunistickými prvky, začal příliv uprchlíků, a to nejen bělochů, ale také barevných (označení pro míšence) a Indů, kteří od minulého století tvoří jednu z velkých etnických skupin v Jižní Africe. Byli to povoláním především farmáři, a také intelektuálové. Jižní Afrika, donedávna nejbohatší africká země, bohužel pokračuje přesně po té cestě, na kterou vykročilo Zimbabwe (dříve prosperující Rhodesie) pod vládou Mugabeho. Ekonomika se hroutí stejně jako veřejný pořádek pod vládou nekompetentních a zkorumpovaných úředníků.

Další vlnu emigrantů představují Číňané z Hongkongu. Když v roce 1997 toto město, nejvíce se rozvíjející v celé Asii, přestalo být britskou kolonií a vládu nad ním převzala Čína, snažilo se mnoho jeho obyvatel emigrovat ze strachu před totalitárním režimem. Jejich obavy se ukázaly být oprávněné. V Hongkongu, přes sliby čínské vlády, dochází k pomalé erozi občanských svobod. Ale především se okamžitě zhoršila ekonomická situace. Nezaměstnanost, dříve neznámý pojem, teď stoupá. Firmy bankrotují díky vládní politice a budoucnost nevypadá růžově, ale rudě.

Několik tisíc emigrantů z Hongkongu dostalo povolení k pobytu a usídlili se především v Aucklandu, největším městě Nového Zélandu, kde v současnosti žije celá třetina Novozélanďanů. Každá vlna emigrantů přináší pro vládu problémy. Jedním z hlavních a předem nevypočitatelných rizik je reakce původního obyvatelstva. S emigranty z Jižní Afriky nebyly vcelku žádné problémy, integrovali se dobře do novozélandské společnosti, patrně díky společné anglosaské tradici a společnému jazyku. Jinak se to má s přistěhovalci z Hongkongu. Podle nejnovějších demografických výzkumů běloši vymírají. Je tedy nutno emigranty pečlivě vybírat, protože na nich může záležet přežití národa, jeho kultury a životního stylu v daleké budoucnosti.

Číňané patří ke kvalitním emigrantům. Jsou nadmíru pracovití, svědomití a finančně úspěšní. Všude, kam se přistěhovali, dosáhli neobyčejných úspěchů. Například v Indonésii tvoří Číňané jen pět procent obyvatelstva, ale kontrolují 70 % soukromého kapitálu v zemi a tři čtvrtiny největších podniků jsou řízeny Číňany. Podobně v Thajsku, kde Číňané tvoří jen 10 % obyvatelstva, kontrolují všechny čtyři největší soukromé banky. V Indonésii a Thajsku je jen pět miliardářů a všech pět je čínského původu. Podle statistik ze začátku devadesátých let Číňané žijící v zahraničí, kteří představují jen zlomek obyvatelstva žijícího v mateřské zemi, nashromáždili tolik majetku jako celá Čína dohromady.

Číňané jsou finančně velmi úspěšní i na Novém Zélandu. Nepoznala jsem tu chudého Číňana - zdá se mi, že taková kategorie neexistuje ani u těch, kteří sem původně přišli bez prostředků. Jejich úspěch má však svou zápornou stránku - budí závist. Tak při nedávných nepokojích v Indonésii to byli především Číňané, proti nimž lůza zaměřila svůj hněv. Jejich obchody byly vyrabovány a zapáleny, mnoho Číňanů zabito nebo zmláceno, jejich ženy znásilněny.

Číňané také budí závist u méně úspěšných Novozélanďanů, ať už bílého či maorského původu. Tato závist je brzdou jejich úspěšné integrace do zdejší společnosti. Někdy jí napomáhá neblahé chování samotných Číňanů, kteří si nepotrpí na skromnost a své bohatství rádi vystavují na odiv. Přistěhovalci z Hongkongu si přivezli s sebou spoustu peněz a koupili si ihned ta nejdražší auta a luxusní domy v nejdražších aucklandských předměstích. Stěhují se i do jiných měst především v honbě za kvalitním vzděláním pro své děti. Protože Dunedin má jak dobré střední školy, tak výbornou univerzitu, zaznamenal velký příliv čínských studentů. Z vlastní zkušenosti vím, že Číňané patří k nejpilnějším studentům. Jsou obyčejně také velmi nadaní, ale vítězí nad bílými hlavně díky své houževnatosti. Jsou první ráno v univerzitní knihovně a poslední z ní večer odcházejí. Docházejí pravidelně na všechny přednášky. Pokud nejsou v knihovně, jsou v tělocvičně, aby cvičením získali potřebnou energii.

Když jsem se před pár měsíci vracela z Evropy, byla v letadle ze Singapuru mou sousedkou mladičká čínská dívenka. Myslela jsem si, že jí nemůže být víc než dvanáct let, tak byla útlá a nevyspělá. Cestovala sama a po celou dobu dlouhého letu měla žaludeční potíže. Bylo nám jí s letuškou líto a snažily jsme se o ni starat. Letěla tak jako já do Dunedinu, kde navštěvuje drahou elitní střední školu pro dívky. Zeptala jsem se, do které chodí třídy, a trochu se podivila nad její odpovědí. Viděla můj údiv a zeptala se: „Kolik myslíte, že je mně let?“ „Čtrnáct,“ zalhala jsem. „Ale kdepak, patnáct,“ řekla hrdě. Měla na klíně tlustou knížku popsanou čínskými klikyháky, ale její angličtina byla bezchybná. Ptala jsem se, zda její rodina žije v Dunedinu, a ona odpověděla záporně. Oba její rodiče i sourozenci žijí v Hongkongu. Ona sama studuje v Dunedinu už druhým rokem a bydlí u spřátelené čínské rodiny. Vypočetla jsem si, že jí bylo sotva čtrnáct, když se sama vydala na dalekou cestu do Dunedinu, a podivila se její odvaze. Anebo ji ke studiu na Novém Zélandu nutí rodiče? Ne, to ona sama chtěla jet studovat na Nový Zéland, aby se naučila pořádně anglicky a získala kvalitní vzdělání pro budoucnost. A to se jí vůbec nestýská? A proč letí sama tak dlouhou cestu, to s ní nemohl letět někdo z rodičů? Říkám si v duchu, že já bych umírala strachy, kdyby má patnáctiletá dcera musela letět na druhý konec světa sama samotinká. Liu řekne okamžitě, že ani jeden z rodičů neměl čas na to, aby ji doprovázel. Tatínek pracuje pro nějakou veleváženou obchodní společnost, ten nemá čas vůbec na nic, a maminka je sekretářka v jiné velevážené společnosti, a taky nemá vůbec čas. Ale dvakrát ročně jí platí cestu domů do Hongkongu, vždy o hlavních prázdninách. Vidím, že takový stav věcí považuje za zcela normální, neočekává, že by ji někdo doprovázel, naopak, je vděčná za to, že jí rodiče studium umožňují. Nesentimentální lidé, tihle Číňané, přesně vědí, co od života chtějí, a tvrdě za tím jdou. Přemýšlím, zda je to individuální schopnost, anebo schopnost rasy, tak těžce v minulosti zkoušené. Ale Liu není tak tvrdá, jak se na první pohled zdá. Přiznala se, že se jí po rodině stýská stejně jako po rodném městě. Nejhorší to prý bylo první rok, teď už je to lepší. Já si v duchu říkám, zda tato náhlá žaludeční nevolnost není jen důsledek stresu, záchvatu touhy po domově. A mamince se nestýská? Ano, té také. Ale maminka chce, aby Liu dostala to nejlepší vzdělání. Začnu se dívat na malou postavičku s jistým obdivem. Když bylo mé dceři čtrnáct let, poslali jsme ji na měsíc do německé rodiny, aby se pořádně naučila německy. Ona mně dodnes vyčítá, že jsme ji opustili, zanechali uprostřed cizích lidí, ačkoli jsme bydleli ve vedlejší dědině a vídali ji každý víkend. Já tenkrát po ní tesknila neméně než ona po mně. Německy se sice naučila, ale říkala jsem si, že ta znalost nestála za muka, která jsme obě ten měsíc prožily. Že bych ji poslala samotnou na druhý konec světa, do země s úplně odlišnou kulturou, na celého půl roku, by bylo pro nás obě nepřijatelné. Tato mladá dívenka nese své břímě samoty jako samozřejmost, aniž by to považovala za hrdinství. Jen podotkne, že vedle své rodiny postrádá také rušný život Hongkongu. Dunedin je příliš poklidné město, říká. Ale právě proto si ho ona i rodiče vybrali. Rodiče už koupili na Novém Zélandě dům, a až půjdou do penze, chtějí se sem přestěhovat.

Uvědomím si, že Liu už teď, ve věku patnácti let, dorazila k cíli, který já dostihla až ve čtyřiceti, být doma ve dvou diametrálně odlišných civilizacích. Svými znalostmi mě už teď převyšuje aspoň v jednom ohledu - mluví perfektně dvěma jazyky, které dnes patří k nejžádanějším na světě. Přitom pro Číňana je stejně těžké naučit se anglicky jako pro Evropana naučit se čínsky. Znám mnoho Evropanů žijících v Číně, kteří to nezvládli za celý život. Až Liu za dva roky vychodí střední školu, má naději ihned dostat dobře placené místo buď v Hongkongu, Tchaj-wanu a Číně, anebo kdekoli v anglosaském světě. Ptám se jí, zda chce studovat na univerzitě, a ona řekne, ovšem. Chce studovat bussiness management a k tomu němčinu, ve které je prý už teď zběhlá.

Náš dvanáctihodinový let je u konce. V Christchurchi obě přesedáme na letadlo do Dunedinu. Letuška jí pomáhá vybavit formality, ptám se, jestli je jí už lépe. Je stále ještě pobledlá, ale řekne pevně, že ji už nic nebolí. Pochopím, že sebrala všechnu odvahu, aby mohla čelit dalšímu obtížnému roku daleko od své rodiny.

JINDRA TICHÁ
Dunedin, Nový Zéland

P. S. Sobota 11. 9. byla slunným, leč rušným dnem. Ministerská předsedkyně Jenny Shipleyová nabídla indonéskému prezidentovi pomoc novozélandských vojenských jednotek při nastolení pořádku ve Východním Timoru. V půl desáté ráno přistálo v Aucklandu zvláštní letadlo s prezidentem Clintonem, jeho dcerou Chelsea a její babičkou, matkou Hillary. O pár hodin později přiletěl prezident Číny. Oběma se dostalo tradičního maorského uvítání, hongi neboli tření nosů.

Ve 12 hodin v poledne porota vynesla svůj rozsudek nad Scottem Watsonem. Proces s ním trval třináct týdnů a byl to nejdelší proces Nového Zélandu. Porota se radila po tři dny za zavřenými dveřmi. Scott Watson byl shledán vinným z vraždy Olivie Hopové a Bena Smarta a odsouzen k doživotnímu vězení, výkon trestu nastoupil ihned.

Estetická norma a historie literatury v totalitním systému

Jiří Brabec

Literárněhistorické uvažování o tvorbě z časů existence totalitního systému se často ocitá v začarovaném kruhu ilustrované historie, v níž literatura je kauzálně svázaná s dějinným děním. Je pochopitelné, že naše pozornost musí být upnuta k přímým střetům moci a umělce, k zákazům děl, k proměnám, jimiž systém procházel a které se bezprostředně dotýkaly vnějších podmínek tvorby. Skutečně nelze opomenout cenzurní a perzekuční opatření, mocenské zásahy, jež mnohdy likvidovaly jakékoli možnosti tvůrčí práce jednotlivců nebo celých skupin. Prostřednictvím - pro nás signifikantních - děl vyprávíme o dějinách, jež díla obkružují a interpretují. Často se zde ozývá naše účastenství na těchto zápasech, osobní zkušenost anebo přijatá zkušenost jiných, s nimiž jsme ochotni se identifikovat. Proto se k nám díla obracejí spíše svými vnějšími osudy, které jim zdánlivě i skutečně vtiskují historický význam a hodnotu. Literatura je ovšem specifický fenomén, který neilustruje dějiny, není vnějším silám vydána všanc, má svou vlastní energii. Intervenční povaha umění v totalitních společenstvích nespočívá pouze v tom, jak se zmocňuje tabuizovaných témat či jak je polemicky vyhrocená proti režimu. Literatura píše svůj hlouběji strukturovaný vlastní příběh a nikterak netvoří ilustraci historie proměn systému. Vztah moci a umění má hlubší dimenze, jejichž analýza umožňuje spatřit literární proces jako stálý konflikt mezi normativními tendencemi, směřujícími k vytvoření nového modelu literatury, a strukturou literárního projevu, který se těmto snahám - díky tomu, že chce zachovat, navzdory jakýmkoli požadavkům, svoji specifičnost - přímo nebo nepřímo brání. Měli bychom proto omezit tolik zdůrazňovanou roli politických opatření a obrátit pozornost k zvláštním rolím, jež na sebe brala literatura v ideologizovaném duchovním kontextu socialistického systému. Každý totalitní režim usiluje o hierarchii norem, které obkrouží každého jednotlivce a budou působit na jeho „usměrnění“. To se týká všech oblastí lidského působení. Proto problém normy má pro nás univerzální význam. Právě v oblasti umění je však toto úsilí již od počátku vnitřně rozporné. Tendence mocensky uplatnit normu, jež směřuje - jako každá norma - k všeobecné platnosti, se již od počátku dostává do rozporu se specifičností estetického projevu, opřeného o normu platnosti jedinečné. Nutně se však objevuje otázka, proč tolik významných umělců a předních badatelů vycházelo těmto tendencím vstříc, proč vstupovali do služeb těchto požadavků.

Problém normy byl v předválečné vědě velmi frekventovaný. Jednu z odpovědí na otázku, proč tomu tak bylo, podává Jan Mukařovský, když píše o stále trvajícím období axiologického relativismu, které má za následek snahy zavést *„ideu hodnoty pevné, schopné odolávati právě tak rozmanitým postojům osobním jako proměnám smýšlení kolektivního“* (Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?, 1939, in Studie z estetiky, 1966, s. 78). Podobnou pasáž bychom snadno nalezli také u Durkheima. Mukařovského úvahy o trojím aspektu estetična, tj. o estetické funkci, normě a hodnotě, se zrodily v obdobně vymezeném prostoru, v němž je hledána pevná půda „objektivismu“ proti relativismu a subjektivismu. Mukařovský se záviděníhodnou precizností a jemností odlišuje zvláštnosti estetické normy, která je stále vytvářená a porušovaná, která *„gravituje spíš k pólu pohybu“,* od norem ostatních, jež se chovají namnoze právě opačně. Nicméně v jeho úvahách, zacílených k hledání rovnováhy mezi individuální aktivitou a nadosobním korektivem, se nutně musí objevit pojem *„kolektivní vědomí“,* který sám Mukařovský pokládá za *„nepříliš šťastný“,* přesto pro jeho vědecký systém naprosto nezbytný. Toto *„kolektivní vědomí“* projevuje sílu normující. Podobně u Karla Engliše v pojednání o teleologii (Teleologie jako forma vědeckého poznání, 1930) a normě (např. v Malé logice, 1947) nacházíme obdobnou argumentaci, jak se uchránit před subjektivismem a proměnlivým hodnocením jednotlivců. Obě jména - Durkheim a Engliš - se zde neobjevují náhodou; chci připomenout, že jde o duchovní kontext, v němž Mukařovského analýzy vznikly. Ostatně k Englišovi - k jeho teleologii, která je provázaná s problémem normy - se přihlásil již na zlomu dvacátých a třicátých let Roman Jakobson.

Engliš i Mukařovský rozlišují mezi normou a její kodifikací, zdůrazňují - a pro náš výklad je to důležité -, že norma nemůže být ztotožňována s výslovným nebo i jen vyslovitelným pravidlem. *„Základním předpokladem normy není též její vyjadřitelnost, ale obecný konsenzus, spontánní souhlas příslušníků jistého společenství“* (Estetika jazyka, 1940, in Kapitoly z české poetiky I, 1948, s. 53). Co však znamená tento „souhlas“? Obecný konsenzus nepadá z nebe, je vytvářen zápasem společenských sil a souhlas toho či onoho individua či skupiny může být negující nebo mít ambivalentní povahu a usiluje porušit onu závaznost pro všechny. Jsou ovšem okamžiky v dějinách, kdy se konsenzus projeví jako zrozený historií, to jest kdy se ocitáme ve společnosti, která akcentuje závaznost obecně platných nadosobních hodnot, jíž má být individuum podřízeno. Děje se tak v čase, kdy je hledána cesta k eliminaci krize hodnot, k hledání nadosobního, „objektivního“ korektivu. Pochopitelně, že zde není zakomponován důležitý moment - tj. živé individuum jako protest proti všemu, co omezuje jeho svébytnost. Naopak toto individuum je pokládáno za jeden důvod oné krize. Paralelně s tímto uvažováním o normách a hodnotách prochází moderní umění krizí, pramenící často z izolovanosti od širšího okruhu konzumentů, kdy sama svoboda tvorby nese s sebou vnitřní rozpor, který vede u mnohých tvůrců k touze po identifikaci s nadosobními ideami.

Chci tím naznačit, že vnější tlak, omezující či podřizující individuální aktivity, nemusí vždy u umělce i teoretika způsobovat odpor. Téma omezení labilní individuální sféry, téma normy, usměrnění je zakotveno do jedné větve moderního myšlení a jako pokušení je přítomno i v samotném moderním umění. V kontextu přelomové doby je interpretováno jako optimální řešení palčivě pociťovaného problému. Zvlášť když toto východisko nabízejí zdánlivě samotné dějiny, z kterých jako by vyrůstal nový typ objektivity a které manifestačně uzavírají čas izolovanosti, samoty moderního umělce. Hovořím tu o mezidobí let 1945-1948, které otevírá dalekosáhlé možnosti vzniku nových norem, neboť v čase zlomu se vždy setkává staré a nové a objevuje se tedy, co býti má, musí a co býti nemá, nesmí. Vzpomeňme například Hrubínův a Zahradníčkův obraz „staré zemi“. Pro náš výklad není podstatné, že jde o naprosto odlišnou vizi, protože chci jen podtrhnout ono vědomí radikálního historického přelomu. Nová země přichází s kontrastním odlišením, tj. s novým souborem norem. Pokusím se některé naznačit s poukazem na souvislost s normami estetickými. Velmi rozšířený koncept představoval dějiny jako výsledek transparentní „logiky vývoje“. Sama historie prý dokumentuje, že musel přijít věk nadosobních hodnot, nové kolektivity, sama historie je nositelem pravdy. Poznání se může opřít o odhalený smysl dějin.

Další běžně přijímaný příběh se týkal umění. Díky tomu, že je navždy vyvázané z teroru peněz, z pekuniárních vztahů, otevírají se možnosti dosud neznámé. Umění a lid - téma vítané a přitažlivé pro osobnosti nejrůznější orientace vyúsťuje v návrzích a směrnicích, jež mají normativní povahu. Sugestivní vize, konfrontované s nedávným válečným běsněním, spočívaly v utopistickém perspektivismu, v obrazu společnosti, opřené o pevný řád hodnot. Zdálo se, že zde není místa k tvorbě jiných norem než těch, které pramenily ze stále omílaného schématu, jež nicméně bylo - vzhledem k palčivým problémům moderní vědy a umění - v oblasti umění přitažlivé. Záhy však také se stejnou intenzitou odpuzovalo, zejména u osobností žárlivě střežících svou svobodu. Uveďme případ Halasův a Holanův, Černého a Patočky. Pojem svobody se pochopitelně objevoval často a velmi úzce souvisel s tendencemi vytvořit závazný rámec pro všechny aktivity. Proti svobodě však byla stavěna „pravda“. Pravda dějin prý nemůže být ničím omezována, ani svobodou a ani mravností. Utilitární interpretace dějinných proměn byla postavena proti individuu, které nemá jinou volbu než „svobodně“ přijmout poselství historie. Již tehdy se setkáváme s polemikami básníků, které budou aktualizovány po celou dobu totalitního režimu. *„Nechce se mi halekat ano a halekat ne / podle toho jen, odkud vítr fouká,“* čteme v Zahradníčkově La Salletě. *„Nechci být masem vzduchu okolo / jak se to líbí jim / nechci být kůlem vyhlášek / veřejným míněním,“* píše Halas v básni A co básník?, v níž slovo „svoboda“ s sebou nese dobové - polemicky vyhrocené - konotace. Ve stejné době se obrací, při příležitosti pražské výstavy Mezinárodního surrealismu, André Breton k českým umělcům: *„Umění nesmí dbát rozkazů, nikdy, děj se co děj! Střezme se zapomenout, že v předválečných letech tažení proti svobodnému umění bylo shodně vedeno i režimy prosazujícími protichůdné ideologické cíle.“* Umělcům všech směrů hrozí táž pohroma a někteří, kteří se propůjčí k této hře, se dočkají „vlastního masakru“, píše Breton.

Problém však nelze redukovat pouze na vnější mocenský tlak, ale třeba též upozornit na vnitřní předpoklady přijetí normotvorných tendencí. Čas po únoru 1948 jen dovršil, tentokrát již bez přímých konfrontací, směřování k radikální proměně celého českého života. Upozornil jsem, že totalitní režim obklopuje každého jedince a všechny jeho aktivity systémem norem, neboť právě jejich prostřednictvím uplatňuje svůj totální nárok na člověka. Vše musí být usměrňováno, pro vše existují obecně formulované nebo předpokládané rámcové normy. Na tomto poli se také pohybuje mocensky prosazovaná estetická norma, která podobně, jako je tomu v jiných oblastech, je sice určována vládnoucí ideologií, nemůže však jít o pouhou aplikaci bez zřetele k zvláštnostem a k tradicím umělecké tvorby. (Toto normotvorné úsilí bychom neměli ztotožňovat s perzekučním nebo s cenzurním opatřením.) Norma nemůže být - jak jsem uvedl - zredukována na určité pravidlo. Proto musí oscilovat mezi obecnými požadavky a „vzorovým“ individuálním projevem. Hitler v projevu proti modernímu umění hovořil o „převládajícím směru“, v Sovětském svazu vzniká koncept socialistického realismu, který má být v umění dominantní. Je příznačné, že toto pojetí hlavního proudu a okrajových projevů se udrželo v české oficiální literatuře až do konce osmdesátých let.

Konflikt mezi normotvorným úsilím a silou umělecké tradice lze postihnout i v období, kdy byl kontext silně deformován. Záhy po Únoru se objevila básnická díla, která aspirovala nikoli pouze na uznání, ale usilovala - jak o tom svědčí jejich vzájemná polemičnost - stát se dominantními, vzorovými, jinými slovy - základní normou. Mám na mysli Kainarovu Velikou lásku, přinášející invektivy na adresu avantgardy (Zůstali vzadu) a demonstrativně se hlásící k dědictví Majakovského. Dále básně Stanislava Neumanna a dalších autorů, oponujících modernímu básnictví s jeho kultem metafory a vracejících se k nerudovské tradici. A za třetí Bieblovy básně - zejména v oddílu Před útokem sbírky Bez obav -, obrana i útok zároveň, opřené o bohatou obraznost, odkazující k tradicím poetismu, ovšem značně zredukovaným a přizpůsobeným soudobým požadavkům. Do těchto souvislostí ovšem patří i známý protinezvalovský pamflet, destruující určitou poetiku, s níž latentně konfrontuje odlišný model. Nezajímá mne vyústění těchto přímých konfrontací, ale skutečnost, že tehdy byla názorně demonstrovaná nemožnost sevřít různé poetiky do rámce ideologické normy. A právě různost těchto poetik, jež jsou spjaty s různě interpretovanými vizemi světa, již na počátku otevřela problémy onoho normotvorného procesu v oblasti literatury, nemožnost stanovit nebo dokonce aplikovat tu či onu normu. Samozřejmě že jmenovaná díla připomínám pro jejich symptomatičnost, a ne pro jejich hodnotu. Nicméně tyto procesy působily také na proměny české literatury, která vznikala mimo oficiální svět (Holan, Kolář, Zahradníček, Hrubín aj.) nebo v zahraničí.

Každé dílo je normou a samotné toto inklinování k jedinečnosti je v zásadním rozporu se základními tendencemi totalitních systémů. Proto se musely zrodit konstrukty, pokoušející se stanovit normu jako vyústění předcházejících literárních dějin. Připomněl jsem již, že po skončení války se objevily obrazy dějinného vývoje, který bezprostředně vyúsťuje do přítomnosti. Čítankový příklad představuje Nejedlého práce Komunisté, dědici velikých tradic českého národa. Nejedlý byl také nejaktivnější při sestavování „směrnic“ a „úkolů“ literatury, hudby, filmu a výtvarnictví. Jeho výlety do historie končí v přítomnosti, o níž se Nejedlý domnívá, že *„má všechny znaky obrozenské doby“.* Co přichází po národním obrození, má znaky dekadence a úpadku. Proto také normy platné pro 19. století mají být uplatňovány i v přítomnosti. Odlišný konstrukt vytvořil ve své přednášce Třicet let bojů za českou socialistickou poezii Ladislav Štoll, který nachází „páteř vývoje“ v tradici poezie smyslů a sociálního, třídního akcentu. Také zde jde o *„veliké historické vyústění uměleckých tvůrčích sil“,* avšak bezprostředně spjatých s nedávnou historií. Normy se zde vytvářejí odkazem na určitý typ poetiky (Wolker, Neumann). U Nejedlého i u Štolla se setkáváme s kontrastním obrazem nositelů pravdy a škůdců, kladných a záporných hodnot. Jako by autoři byli inspirováni poklesslou literaturou, opírající se o efektní polarizaci vyprávění o dobru a zlu. Takovým způsobem Nejedlý pracoval již na začátku století, což uvádím jako příklad, jak minulost vytváří rezervoár postupů, které mohou být v jiných kontextech aktualizovány.

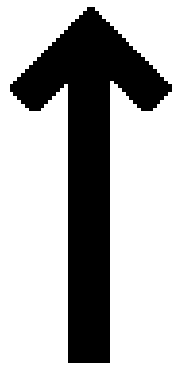
Oba autoři se ovšem shodují, že základními normami jsou *lidovost* a *realismus,* ale ty byly příliš vágní, než aby se mohly stát realizovatelnou směrnicí. Závažnější bylo působení norem nekodifikovaných, avšak intenzivně působících. Poznáme to na proměnách poetik (např. Oldřicha Mikuláška), na pokusech vytvořit dílo, jež splňuje konkrétní požadavky autorit moci (Řezáčův Nástup), nebo na tvorbě žánrů pokládaných za ideologicky nejzávažnější (tzv. budovatelský román). Nicméně vnější tlak se také v té či oné

míře podílel na jistém ustrnutí určitých poetik (např. Maminka a Chlapec a hvězdy Seiferta nebo sbírky Nezvalovy). Právě prostřednictvím těchto děl se však čtenáři dotýkali zakazované tvorby minulosti, která vybočovala z rámce přítomného normotvorného úsilí. Těchto několik málo příkladů chce dokumentovat, že literatura, včetně služebné větve, vnášela i v padesátých letech do mocenských opatření rozpory, které znemožňovaly kodifikaci norem a odkrývaly vnitřní rozpornost projevů, jež vycházely normám vstříc. Jako příklad mohu připomenout diskuzi, k níž dala podnět Branislavova sbírka Večer u studny.

Tato aktivní role literatury se na zlomu padesátých a šedesátých let zvyšuje. Není tomu tak pouze v těch dílech, která upoutaa pozornost tematizací tabuizovaných okruhů nebo pojetím přítomné či minulé historie, která neodpovídala oficiální verzi. Mám na mysli proměny, které jsou irelevantní vůči vládnoucí ideologii, ale rozšiřují prostor, ve kterém literatura manifestuje svou svobodu. Preferovaný žánr tzv. budovatelského románu stálým opakováním schématu konfliktních střetnutí reprezentantů společenských vrstev a tříd, která vyúsťují v obraz perspektivisticky interpretované harmonie, se ocitl na periferii čtenářského zájmu (viz např. trilogii K. F. Sedláčka). Normativní tendence budou dál spatřovat v tomto žánru dominantní projev socialistického realismu, ale těžiště prózy se přesouvá do oblasti povídky, která - díky svému žánru - nemůže aspirovat na zachycení širokého spektra sociálního procesu. S tímto žánrem, který v jedné větvi degeneroval na prostoduché agitky (Kubka, Marek), přichází nový hrdina mezních situací (Lustig) či zázračného světa dětství (Aškenazy). Tento pohyb, vzdalující se normativním tendencím, můžeme sledovat také např. v přesunech vypravěče. Objektivní vypravěč má jiné možnosti než vypravěč pohybující se v horizontu subjektu. Proměny literatury a znovuobnovování široké škály výrazových prostředků nastolují otázku, proč vůbec něco musí být. Jinými slovy: O co je norma, aplikovaná na literaturu, opřena? Normologický důvod platnosti normy směřuje k zakotvení všech norem. Proč platí A? Protože platí B? Atd. Jestliže tato řada je narušena, netýká se tato kolize jen jedné sféry, ale poznamená celý systém norem. Čím více se diferencovala literatura, zejména v šedesátých letech, tím více se ukazovaly snahy pracovat i na tomto úseku pomocí norem jako voluntární a nerealizovatelné. Je také příznačné, že moc posléze rezignovala na normativní usměrňování a spokojuje se funkcí regulativní bez systémových postupů. Přesto literaturu, která uniká oněm unifikujícím snahám normotvorného úsilí, tyto tendence poznamenávají, žije v nich, a každý její pohyb proto nabývá intenzivní společenské odezvy. Kritické interpretace, které vyrůstají ze stejného duchovního kontextu, jen podtrhují časový význam fenoménu, jenž se stále zřetelněji vymyká základním trendům systému. Společnost snadno rozpoznává nejen moc, ale také bezmoc totalitního systému.

Šedesátá léta vyrůstají z předcházejících procesů, jsou do nich pevně zaklíněna, každá tehdejší promluva o literatuře se opírá o vědomí emancipačního smyslu dosavadního vývoje, každé významnější dílo znovu poukazuje na sociální výjimečnost tohoto fenoménu. Zřetelnou artikulaci umožnila také vzniklá, bohatě diferencovaná scéna, kdy nová díla i tvorba, zakazovaná v minulých letech, přinášejí hodnoty, které - i když jsou vzdáleny jakékoli političnosti - nelze integrovat do prosazovaného systému norem. Příběh o střetnutí literatury s normotvorným úsilím přesouvá naši pozornost od konkrétních průvodních znaků, od vnějších událostí k proměnám poetik, které v té či oné míře jsou výrazem onoho emancipačního procesu od vnějších mocenských tlaků. Naše fascinace konkrétními praktikami, které režim používal, může snadno sklouznout k představám, že je možno oddělovat tři větve literární tvorby a ignorovat, že k těmto proměnám dochází v celé rozloze literatury. Ať již jde o přímé reakce na normotvorné snahy, o jejich ignorování nebo oživování tradic, jež přesouvají dobový konflikt do širších historických perspektiv.

Nad několika svazky České knižnice



Blahoslav Dokoupil

V době, kdy neustále klesají náklady knih a kdy se okruh čtenářů umělecké literatury dále a dále zužuje, je třeba vítat každý počin opřený o donkichotskou víru, že uvedeným trendům lze úspěšně čelit. Tím spíše, jedná-li se o počin zaměřený k novému zpřístupnění a k aktualizaci hodnot klasických, jež byly kdysi doménou těch největších nakladatelských domů - Odeonu a Čs. spisovatele. *Česká knižnice*, zpočátku ještě vydávaná v Čs. spisovateli, dnes ediční chlouba Nakladatelství Lidové noviny, je jedním z nemnoha příkladů toho, že ani literární klasika nemusí být z vydavatelského hlediska popelkou, krčící se v koutku, že se jí může i dnes dostat maximální péče editorské, literárněhistorické a interpretační, jakož i grafické a výtvarné. Určení knižnice je především **čtenářské**, ediční přípravou a komentářem se však jednotlivé svazky blíží vydáním **kritickým**. Záštita a finanční podpora dvou nadací a ministerstva kultury (a také dosti vysoká cena knih, která bohužel značně omezuje jejich dostupnost), pravděpodobně rizika nakladatelství značně snižuje, ale nepochybuji o tom, že by se našlo hned několik nakladatelských oficín komerčně úspěšnějších, jež by se přesto do podobného edičního podniku nikdy nepustily. Je tedy na pováženou, dostává-li se činnosti natolik pozoruhodné a záslužné jen minima mediální a recenzentské pozornosti.

Chtěl bych se v tomto zamyšlení zastavit u čtyř knih vyšlých v loňském a letošním roce a reprezentujících v České knižnici novější, a přece již klasickou českou prózu. Jsou to svazky **Josef Škvorecký: Zbabělci** (1998, editor a autor komentáře *Michael Špirit*), **Karel Čapek: Hordubal - Povětroň - Obyčejný život** (1998, editorka *Jarmila Víšková*, komentář *Jiří Holý* a *J. Víšková*), **Jiří Weil: Život s hvězdou - Na střeše je Mendelssohn - Žalozpěv za 77 297 obětí** (1999, uspořádal *J. Holý*, edič. příprava *J. Víšková*, komentář *J. Holý a J. Víšková*) a **Karel Klostermann: Ze světa lesních samot** (1999, ediční příprava a komentář *Václav Vaněk*). Jen pro úplnost dodávám, že edice začínala básnickými soubory Karla Hynka Máchy a Karla Tomana, že od té doby v ní vyšly také Nerudovy básně a Sládkovy fejetony a vedle toho Legendy o českých světcích, Život svaté Kateřiny, Komenského Labyrint a že se pro letošek chystá ještě Babička Boženy Němcové, Adam Michna z Otradovic a svazek básnických dramat z přelomu 19. a 20. století.

Jak zřejmo, mísí se v České knižnici literatura nejstarší s literaturou vzniklou poměrně nedávno, kritériím výběru dominuje hledisko kulturní a umělecké hodnoty a již ta hromádka knih, které zatím vyšly, dává tušit, že odběratel kompletní řady by si mohl vybudovat knihovničku, z níž bude možno rekonstruovat uměleckou „páteř“ české literatury od středověku po současnost. Výběr přitom není nijak úzkoprsý, přihlíží také k tomu, které dílo daného autora schází na trhu již delší dobu, pokouší se objevit i texty málo známé, těžko dostupné, a přece hodné připomenutí; to je případ Weilova *Žalozpěvu za 77 297 obětí*, který předtím vyšel jen jako bibliofilský tisk (1958). Přimlouvám se za to, aby se podobných „obnovených premiér“ konalo v rámci ediční řady více a aby nebyly jen skromným přívažkem k známějším textům: jen namátkou připomínám z poválečné doby román Jaromíra Johna Pampovánek, který vyšel dvakrát na sklonku 40. let a od té doby už se reedice nedočkal.

Necítím se povolán posuzovat úroveň ediční přípravy jednotlivých svazků, soustředím se tedy na komentáře, jimž se v České knižnici přikládá pokaždé velký význam a kterým se také dostává značného, jinde nevídaného prostoru. Ve čtveřici vybraných knížek představují komentáře trojí možný způsob, jak daná díla prezentovat současnému čtenáři, jak jej uvést do širších okolností jejich vzniku, dobového ohlasu a trvalejšího působení. Zajímavé - a vlastně i příznačné - je, že všechny tři varianty komentáře si velmi podrobně všímají kritického ohlasu díla a jeho postupných proměn. Souvisí to zřejmě s relativistickými sklony doby, s důrazem, jaký se dnes klade na vícerozměrnost, vnitřní složitost a enigmatičnost uměleckých děl, i s vlivným působením recepční estetiky na literární historii, ale je to i zákonitá reakce na ne tak dávný stav, kdy nejeden doslov usiloval vyložit to či ono dílo údajně jediným možným (ve skutečnosti jediným přípustným a z hlediska vládnoucích norem žádoucím) způsobem. Zřejmě nejtradičnější z oněch tří typů komentáře je ten, který zvolil Václav Vaněk v edici Klostermanna. Vaněk vychází z pojetí Klostermanna jako objevitele přírodního i lidského svérázu Šumavy, zmiňuje se o jeho literárních předchůdcích, popisuje autorovu cestu od německých fejetonů k české literatuře, v explikaci vydávaného díla zdůrazňuje momenty spjaté s výjimečným přírodním dějištěm, komentuje hlasy dobové kritiky a stručně se dotýká i dalšího autorova vývoje; po této části komentáře, která má podobu obvyklého doslovu, následuje relativně podrobná, přitom však úsporná ediční zpráva.

Úplně jinak postupoval v edici Zbabělců Michael Špirit: jeho komentář je vlastně celý ediční zprávou, do níž jsou ovšem přímo začleněny i četné pasáže literárněhistorické. Špirit sleduje - v souladu se složitými osudy díla - proměny textu od jeho vzniku na sklonku 40. let přes první vydání a kampaň, která tehdy byla proti Škvoreckému inscenována, k autorským úpravám v druhém vydání a jeho radikálně odlišnému kritickému ohlasu, a nakonec rekapituluje principy, jimiž se řídil při ediční přípravě textu, a zásahy, jimiž se nové vydání liší od předchozího (tím bylo vydání sedmé z r. 1991, jež vyšlo ve Škvoreckého Spisech společně s Prima sezonou a Koncem nylonového věku a poprvé po mnoha letech se vrátilo jako ke svému východisku k textu vydání prvního). Špiritův komentář vyniká věcnou precizností, úplností, dokonalým zvládnutím rozsáhlého materiálu a v neposlední řadě i přehledným uspořádáním, které čtenáři umožňuje, aby se i při nadbytku uváděných detailů dokázal v textu snadno orientovat. V pasážích, které popisují kritické přijetí románu a jeho postupné proměny, se autor úzkostlivě vyhýbá explicitnímu hodnocení jednotlivých aktérů, zachovává objektivně popisný tón a plastického vystižení kulturněpolitických konfliktů dosahuje především uvážlivým řazením informací, výstižnou volbou úsporných, ale o to ilustrativnějších citátů a vzájemnou konfrontací rozdílných nebo protikladných hlasů ve sporu o dílo a jeho interpretaci. Vcelku je tento komentář velmi podstatným příspěvkem k lepšímu poznání Škvoreckého díla, lépe řečeno recepce a textového vývoje Zbabělců. Zatímco ovšem ostatní komentáře zaujímají zhruba mezi 25 a 35 stranami textu, Špirit potřeboval prostor více než dvojnásobný. Právě proto mě nad takto pojatým komentářem přepadají určité pochybnosti. Kladu si otázku, zda je úměrný proklamovanému **čtenářskému** určení edice a zda by nebylo vhodnější zvláště pasážím detailně pojednávajícím o rozdílech mezi 1. a 2. vydáním dát spíše podobu časopisecké nebo sborníkové studie. Na druhé straně editor zůstal čtenářům dlužen svůj vlastní interpretační pohled na Zbabělce, v rekapitulaci kritického ohlasu zůstává jen na rovině metakritické; ale jestliže zpochybnil oprávněnost většiny dosavadních čtení Zbabělců, jestliže právem upozornil na meze ideologizujících a sociologizujících výkladů, čekal bych, že se vzápětí pokusí nabídnout čtení vlastní nebo alespoň naznačit směr, jakým by se další interpreti měli ubírat.

Třetí typ komentáře se objevuje ve svazcích věnovaných Čapkovi a Weilovi. J. Holý napsal v obou případech část, která má charakter doslovu, a J. Víšková doplnila komentář víceméně samostatnou ediční zprávou. Východiskem obou „doslovů“ je opět kritický ohlas editovaných děl, Holý se však nespokojuje jeho sumarizací a popisem ani zapojením editovaných děl do širšího kulturněpolitického kontextu doby. To vše, ale také probírka celé - dnes již zvláště v Čapkově případě dosti obsáhlé - odborné literatury mu jen napomáhá při hledání nové interpretační perspektivy, která však není negací všech výkladů dřívějších, nýbrž pokouší se jejich dílčí inspirativní prvky integrovat a využít. Obdivoval jsem už před lety Holého schopnost pohlédnout na díla mnohokrát rozpitvaná a zdánlivě bezezbytku „zinterpretovaná“ po svém, najít nový, oživující přístup. V takových případech, jako byl třeba jeho doslov k Markétě Lazarové (1986) v nedokončených Vančurových spisech, jako by se analýza autorovy poetiky stávala „šémem“, který křísí k životu školskými výklady zmrtvělého golema klasiky. Myslím, že zvláště v čapkovském svazku se Holému podařilo tento literárněhistorický a zároveň interpretační výkon zase jednou zopakovat. „Odrazit se“ od Čapkem iniciované diskuze o kritice z roku 1933 se ukázalo jako velmi výhodné zejména proto, že to Holému umožnilo zcela nenásilně propojit přehled kritického ohlasu jednotlivých dílů trilogie s pohledem jednak na vnitřní strukturální uspořádání díla, jednak na vnější kulturní a politické souvislosti.

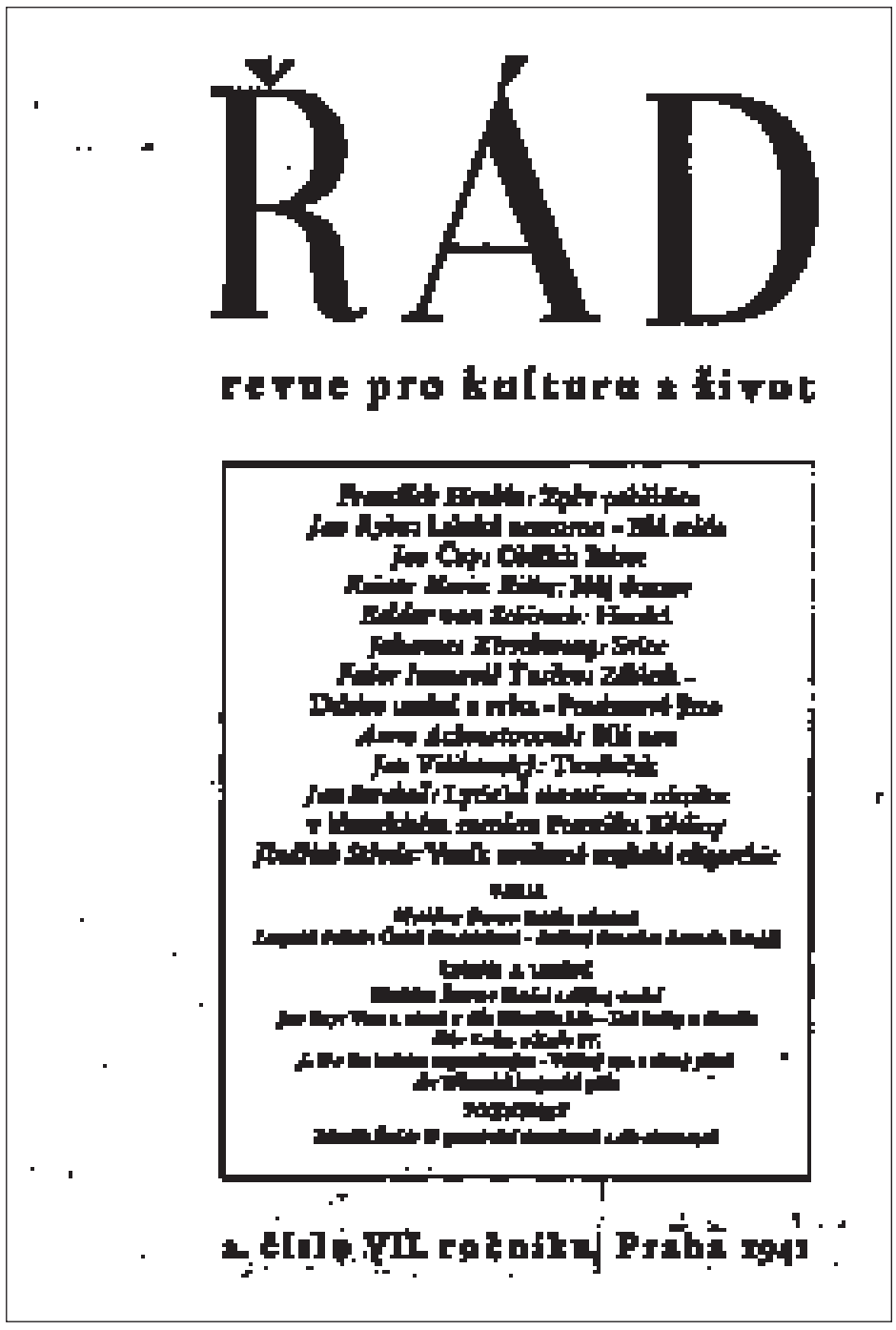
Obdobný výkladový klíč nachází Holý i pro J. Weila: všímá si zejména rozporu mezi politizujícími kritickými interpretacemi jeho děl a jeho vlastní koncepcí literatury, která ponechávala stranou tzv. velké dějiny a soustřeďovala se k lidem žijícím především svůj malý, všední život. Hlavně z tohoto rozporu pak vyvozuje tragická nedorozumění, k nimž došlo nad Moskvouhranicí i Životem s hvězdou. Vzhledem k tomu, že ve svazku byla editována tři samostatná díla, bylo ovšem v doslovu těžší zachovat tu míru ucelenosti, která charakterizuje komentář k Čapkovi. Přesto oba Holého texty usvědčují z přemrštěnosti přetrvávající názor o tom, že doslovy jsou přežitkem a zbytečností, že má být ponecháno na čtenáři, aby si utvořil názor na dílo sám. Doslovy, jako jsou tyto, čtenáři rozhodně jeho svobodu názoru neberou. Jen otvírají jednu z mnoha cest vedoucích k lepšímu pochopení daného díla, dávají mu poznat metody a nástroje, jež může - uzná-li to za vhodné - kdykoliv využít sám a podle vlastního uvážení.

Po vší chvále nakonec jednu poznámku, kterou v tomto případě nepovažuji za okrajovou. Knižnici natolik prestižní a ambiciózní by se nemělo stávat (tím spíše, má-li každý svazek ještě svého vědeckého redaktora), že editorka se v komentáři zapomene zmínit o třech z pěti vydání Života s hvězdou a o jednom ze tří vydání Mendelssohna (vzpírám se uvěřit, že by snad o jejich existenci vůbec nevěděla) nebo že levá ruka neví, co činí pravá (v Čapkově svazku se na str. 435 uvádí, že po válce vycházela trilogie až na jedinou výjimku, jíž je vydání Hordubala z r. 1968, vždy jako celek; na str. 457 se však mluví o samostatném vydání Povětroně z let 1979 a 1987).

Z literárního archivu PNP

LITERÁRNÍ ARCHIV PNP

Časopis Řád a jeho obhajoba v roce 1945


ŘÁD
revue pro kulturu a život

Řád patřil mezi periodika, která byla tzv. očistnou komisí Syndikátu českých spisovatelů v roce 1945 odsouzena jako „poškozující národní a státní zájem a neslučitelná se ctí českého spisovatele“.

Řád, revue pro kulturu a život, měl v tiráži za okupace uvedeno: majitel Rudolf Voříšek, odpovědný redaktor Václav Renč, řídí František Lazecký s redakčním kruhem, vydává nakladatelství Vyšehrad - do 7. čísla 9. ročníku 1943; od 8. čísla 9. ročníku 1943 je jako majitel uváděn František Lazecký. K další změně došlo od 3. čísla 10. ročníku 1944, kdy se stal Lazecký místo Renče odpovědným redaktorem.

Řád byl časopisem, v němž byla otiskována beletrie česká (především křesťansky orientovaných autorů - např. Václava Renče, Františka Lazeckého, Josefa Kostohryze, Bohuslava Reynka, Jana Zahradníčka, Jana Čepa, Jana Ryby, k nim měli blízko František Hrubín a Jiří Šotola, zastoupeni byli výrazně i jiní mladí čeští básníci - Ivan Andrenik, Oldřich Kryštofek, František Listopad, Jan Pilař a další; velký prostor byl věnován autorům a dílům ze starší české literatury včetně těch, která byla psána latinsky - od Jana z Jenštejna či Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic), i beletrie přeložená (ruská, německá, polská, francouzská, italská, anglická, španělská), byly zde otiskovány recenze, studie, eseje a poznámky o filozofii, literatuře, divadle, hudbě, výtvarném umění.

V LA PNP se nacházejí dopisy, které se týkají časopisu Řád a z nichž dva otiskujeme. Renč v dopise vysvětluje především svou činnost. Dopis napsal v době, kdy ještě nebyly očistnou komisí Syndikátu českých spisovatelů odsouzeny některé české časopisy (mezi nimi rovněž Řád). Renč byl od počátku s Řádem spojován a naopak i tento časopis byl spojován s ním. V poválečném tisku se objevily útoky směřované proti Renčovi, jeho jméno bylo zmiňováno většinou s dalšími křesťansky orientovanými autory. Například Václav Běhounek se v Kulturní politice č. 8 ze dne 1. 12. 1945 názvem svého článku ptá: *Co hledají v české kultuře?* Psal zde o Janu Zahradníčkovi, Václavu Renčovi a Vojtěchu Roznerovi. Běhounek vytýkal Renčovi jeho reakci na smrt Karla Čapka a nesouhlasil s tím, že *„Václav Renč je dneska šéfem činohry olomouckého divadla“*. Renč působil v té době jako dramaturg v Olomouci. Proti tomu protestoval také Jindřich Chalupecký ve 2. čísle 1. ročníku časopisu Listy, které vyšlo v červnu 1946. Zde v článku Básník, charakter, politika Chalupecký vystoupil rovněž proti Durychovi, Čepovi, Zahradníčkovi, Kostohryzovi, časopis Obnova označil za hlavní stan pravicových literátů, našel zde *„autentický a ničím nezakrývaný fašismus, okopírovaný přesně podle německého vzoru“*.

Na jednom místě vysvětluje Renč důvody, jež ho vedly k výpadům proti Karlu Čapkovi na konci roku 1938 a na počátku roku 1939. Vychází ze stejného základu, jako tomu bylo i u dalších katolických autorů.

V Rudém právu se v listopadu 1945 objevil požadavek, aby redaktoři a vydavatelé odsouzených časopisů byli potrestáni. Řád sice v Rudém právu jmenován nebyl, ale v článku se psalo: *„Zajímá nás také, jak je to s těmi tak zvanými katolíky (...).“* Uvedeni byli jmenovitě mj. V. Renč a F. Lazecký. Poznámka končí požadavkem trestu pro tyto *„národu nežádoucí živly“*. Renč byl očistnou komisí Syndikátu odsouzen k dvouleté distanci.

František Lazecký se ve svém dopise věnuje spíše obhajobě časopisu Řád. Zmiňuje jedinou báseň, jejímž autorem je Baldur von Schirach, která by mohla být podle jeho názoru důvodem výtek vůči Řádu. Ve 2. čísle 7. ročníku 1941 jsou otištěny vedle sebe tři básně německy píšících autorů (jsou jimi Rainer Maria Rilke, Baldur von Schirach a Johannes Kirschweng, v překladu Bohumila Penky a Jana Pilaře) a čtyři básně autorů ruských (tři jsou od Fedora Ivanoviče Ťutčeva v překladu Miloše Matuly a jedna od Anny Achmatovové, přeložil ji Jaroslav Teichmann). Von Schirachova báseň se jmenuje Horská a je jakousi invokací hory, síly, velikosti a vůle Tvůrce.

Lazecký byl po válce zvolen do předsednictva Kola moravských spisovatelů, což vzbudilo v některých kruzích nelibost, takže se např. objevilo udání, v němž se psalo, že *„tento výtečník byl od roku 1938 až do konce vydavatelem a majitelem Národní obnovy, hnusného listu, (...) myslil jsem si, že alespoň vydavatel tohoto plátku by měl být zajištěn, avšak místo zajištění dostane se mu nejspíše zajištěného postavení“*. V Rudém právu byla v prosinci 1945 otištěna poznámka, v níž anonymní autor napsal, že Lazecký se stal za druhé republiky majitelem a vydavatelem periodika Obnova a že v tomto periodiku lze *„právem spatřovat předchůdce Arijského boje a Vlajky“*. I zde je vyjádřen požadavek, aby Lazecký odešel z českého kulturního života. V poznámce otištěné v Národním osvobození v listopadu 1945 je též vysloven požadavek potrestání redaktorů spjatých s odsouzenými časopisy: *„Či byli vyloučeni na určitou dobu z veřejného kulturního života? V tom případě volby výboru Moravského kola spisovatelů, funkce režiséra Nár. divadla v Olomouci by tomu nenasvědčovaly.“* To je narážka na Lazeckého i Renče. Jména obou autorů se objevila rovněž v Rudém právu (23. 11. 1945) v souvislosti s odsudkem Prohlášení Mladé jednotné fronty ze dne 7. 11. 1938, v němž je vysloven požadavek bezodkladné volby prezidenta, která by vedla ke sjednocení zbytku Československa po mnichovské dohodě a která by byla důkazem státní existence i pro zahraničí. Mezi tyto iniciátory patřila i skupina Řádu. Tato snaha ovšem byla po válce v Rudém právu odsouzena.

Syndikátu českých spisovatelů v Praze

Laskavostí p. Dr. Scheinpfluga vím, že dnes má být v Syndikátě pojednáno o mně, a už předem jsem si vyžádal možnost, podat v případě potřeby vysvětlení k některým, ostatně obecně známým bodům. Poněvadž bych však při formě výslechu těžko nesl, muset obhajovat svou národní i osobní čest, prosím, aby byla věnována pozornost této souvislé písemné zprávě o mé činnosti.

Má myšlenková orientace byla a je katolická. S ní jsem od prvopočátku spojoval i své zaměření literárně a kulturně filosofické a stavěl se kladně k věcem a zjevům, které byly nebo se mi jevily blízké katolickému myšlení. Jako jsem však nebyl členem a politickým služebníkem žádné strany, tak - a tím méně - jsem byl orientován fašisticky. I v mé práci lze pro to najít více dokladů; tak uvádím už satirickou „Ódu na Jiřího“ (t. j. Stříbrného) v Řádu z r. 1933, publikační činnost v rámci akce Svazu nakladatelů nazvané „Kultura v plamenech“ v létě 1933 (proti pálení knih v Německu), svůj článek „Umění zvrhlé nebo vůbec ne umění“ z Obnovy v r. asi 1937 proti barbarské propagandistické výstavě t. zv. „zvrhlého umění“ v Německu a pod. Záporný postoj k jakémukoliv duchovnímu násilnictví jevil se mi totiž a dosud jeví jako přirozený důsledek pojetí svobody, jak je určovala má náboženská orientace.

V měsících roztrpčenosti a zjitřenosti následujících po Mnichovu domníval jsem se vidět záchranu naší kultury v tím těsnějším semknutí myšlenky národní s náboženskou tradicí katolickou. Tímto hlediskem byly vedeny i mé příspěvky v Obnově, vždy podepsané jménem nebo průhlednou šifrou. Byly ovšem poznamenány všeobecnou tehdejší nervositou a všeobecnou útočností; nejvýslovněji v nekrologické poznámce o Karlu Čapkovi jako - tak se mi to tehdy jevilo - zosobniteli protikatolického kulturního boje ohrožujícího kořeny národa a jeho odolnosti. Jen nedostatek prozíravosti a nepolitičnost zavinily, že jsem v kritickém mezidobí t. zv. druhé republiky neviděl, že takováto útočná kritika je zas jen s druhé strany pokračováním v tříštění duchovní síly národa.

Tento omyl mi ukázal s konečnou platností 15. březen, který změnil i mnohé další domněle logické důsledky z mého základního názoru filosofického. Proto jsem od té doby nikde publicisticky neprojevoval své někdejší myšlenky; naopak, pokud jsem vůbec byl publicisticky činný (jen v Řádu), vyhledával jsem co nejvíc styčných bodů mezi různými tábory českých vážných kulturních tvůrců a jako příležitostný recensent věnoval největší pozornost právě významným tvořivým zjevům orientovaným kulturně jinak, ba opačně než já. V novinách jsem pak během protektorátu nepublikoval vůbec.

Knižně jsem uveřejnil jen jedinou sbírku básní, Trojzpěvy (1940), jež mohla vyjít jen dík poměrné shovívavosti censury, tehdy ještě v českých rukách. Dál jsem - až na velmi řídké výjimky v Řádu - v publikování lyriky ustal vůbec. Zato jsem hlavní zájem obrátil k dramatu, ale dlouho bez viditelných výsledků. Neboť první drama, „Mirenza“, bylo v zimě 40-41 zamítnuto censurou, už německou. A dál v r. 41 zamítnuty dvě adaptace španělských klasiků: Calderonův Divotvorný kouzelník a Alarconův Otcovrah (pro Národní a Měst. divadlo), patrně proto, že jsem do obou her vsunul silný tón protidiktátorský a některé provokativní narážky. (Že loni prošel censurou Císařův mim při svém myšlenkovém obsahu, bylo mnohým i mně nepochopitelnou náhodou.)

Zaměstnán jsem byl tou dobou jako redaktor nakladatelství Novina. V tomto nakladatelství, pokud jsem jen vůbec měl vliv na ediční program, nevyšla ani jediná kniha česká ani přeložená, která by byla jakkoliv sloužila ideologii protektorátní nebo říšské. I z beletrie německé a italské byly voleny zásadně knihy nenesoucí stop ideologie, ba namnoze právě naopak (Mechow, Kirschweng, Rendl, Wenter-Tombari, Bacchelli a j.). V r. 38 na podzim vydán i autor židovský (Herman de Man), a ještě počátkem války polské Polák Andrzejewski. Přes to však, že Novina dost dlouho uhýbala tlaku prováděnému na ediční programy, snažil jsem se aspoň po 1 1/2 roku - od 1940 - najít možnost odchodu z Noviny a hledal jsem i místo mimo obor nakladatelský (tak ještě v 42 prostřednictvím Dr O. Srbové v průmyslovém podniku). Soustavné neúspěchy u censury mi totiž zabraňovaly opustit zaměstnání vůbec. Ale když se v létě 42 měla dostat Novina do německých rukou, vystoupil jsem přes to, ačkoliv jsme tou dobou v rodině čekali druhé děcko. Existenci pak mi dávalo hlavně divadelní překladatelství; i při tom jsem odmítal překládat žijící německé autory (s výjimkou Hauptmanna).

Jakousi existenční naději jsem měl ve spolupráci s filmem, kterou jsem navázal toho jara 1942 účastí na námětové soutěži. Vyhlídka na zakoupení námětu zdála se mi zajištěním pro první čas. Účast v soutěži

vynesla mi však hlavně něco jiného: naléhavé vyzvání k revisi scenaria filmu o „Knížeti Václavu“. Tato výzva vyšla od filmového šéfa ing. Zankla.

Zde se pro vysvětlení vrátím o léta zpátky. S ing. Zanklem jsem se seznámil příležitostně ve vinárenské společnosti ještě dávno za republiky. Zvěděl jsem o něm, že je zemědělský odborník ze skupiny německých selských demokratů v ČSR. Mluvil česky, znal hodně z naší kultury a hlavně zpíval s námi české lidové písničky. A všeobecně se projevoval spontánně přátelsky. Uviděl jsem se s ním ještě asi jednou za podobné příležitosti. Až náhle v březnu 39 se vynořil jako vysoký státní funkcionář a ohlásil se sám i se svým zdůrazňovaně přátelským tónem. Zprvu jsem této známosti uhýbal; ale jen jí jsem si vysvětlil, že jsem v r. 40 byl dopisem z Protektorátu „pozván“ k cestě kulturních pracovníků do Německa, a to ve společnosti stejně prominentní (Hora, Durych, Talich, Příhoda) jako obskurní (Kožíšek, Krychtálek, Kříž, Rélink a j.). O zájezdu jsem pak povinně referoval způsobem co nejméně účinným, a to článkem v týdeníku Brázda, vycházejícím v Novině, jenž se speciálně a mezi řádky posměšně zabýval jen výstavou v Mnichově.

Poté jsem jako všichni členové zájezdu dostával všelijaké pozvánky na slavnosti, přednášky a pod., které jsem s výjimkou jednoho koncertu soustavně ignoroval. Ing. Zankl se však hlásíval důrazně telefonicky, a vždy tónem co nejpřátelštějším. V osobní styk s ním jsem však opět vešel až teprv u příležitosti filmu, o němž byla řeč.

Upozorněn z filmové soutěže na můj započatý zájem o film, povolal mě a informoval o natáčeném filmu „Kníže Václav“, jehož hotové hektografované scenario mi předložil. Sdělil, že do tohoto filmu se „svatováclavskou“ myšlenkou bylo už investováno mnoho milionů, že však s ním stále ještě není spokojen. Vybídl mě ke konečné revisi scenaria (kdo všechno už prováděl takovou revisi předtím, není mi známo, a ani jsem se nesnažil dovědět). Po stálém odkládání zaútočil na mne ing. Zankl pohrůžkou, že mé odmítnutí bude mít důsledky. A to i pro celý český film, ba pro veškeré české divadlo. Této pohrůžce jsem podlehl a po otálení řešil věc kompromisem: revisi scenaria jsem přijal, ale zdůrazňováním nacionálního a náboženského momentu jsem hleděl docílit, aby ani tato „konečná revise“ nebyla přijatelna. Výsledek byl ten, že natáčení filmu přes všechny investice bylo zastaveno, protože film ani nadále neodpovídal představám ing. Zankla.

Tím se skončily veškeré pokusy, zaangažovat mě do jakékoliv aktivistické spolupráce. Avšak styku s ing. Zanklem, všeobecně známého, jsem se nadále pokoušel využitkovávat a užívat jen za jediným účelem: V prosinci 42 jsem byl totiž požádán pí Podvalovou, abych jí nějak pomohl prostřednictvím ing. Zankla v záchraně bratra, odsouzeného právě lidovým soudem k smrti. Protože jsem měl příležitost, sledovat a popohánět tuto akci až do samého závěru, znám její relativně šťastný výsledek (p. Jiří Podval dostal milost a později byl dokonce propuštěn, ač těžce nemocný). Neměl jsem bohužel tutéž příležitost, když jsem pronásledoval ing. Zankla naléhavými prosbami v jiných případech (uvádím ze známých jmen jen Jaroslava Kvapila, dirigenta M. Vymetala, syna Jakuba Obrovského, Dra Zavadila z Olomouce a j.), protože jsem pak už nebyl natrvalo v Praze a nemohl tedy sledovat všechny fáze těchto záchranných pokusů.

O ing. Zanklovi samém mohu povědět velmi málo, protože jsem znal kromě jeho oficiálního postavení z jeho činnosti právě jen to, co zde uvádím. O ničem dál jsem od něho nebyl informován, aniž jsem mu sám jaké informace poskytoval, udržuje stále jen onen zevně přátelský tón a straně se jakýchkoliv dalších styků jak politických, tak i společenských, ve veřejných místnostech i v soukromí. Svědectví o tom by pravděpodobně podal redaktor Černovský (jenž mi soustavně přinášel látku k akcím uvedeného rázu) a pí M. Podvalová. S jinými Němci ani aktivistickými činiteli, zejména s min. Moravcem, jsem styků neměl.

V závěru dodávám jako samozřejmost, že jsem se neúčastnil ani v nejchoulostivějších situacích žádné ankety ani přispěvatelství ve Vlajce, Arijském boji, v Přítomnosti a pod. a že jsem nebyl členem žádného aktivistického sdružení jako Svazu pro spolupráci nebo Ligy proti bolševismu, ačkoliv jsem - jako jistě mnozí jiní - dostal evidovanou číslovanou přihlášku.

Tím je snad podán úplný referát o mé činnosti za posledních 10 let, pokud není veřejně známa a kontrolovatelna z mých literárních prací. Zkušenosti 6 let protektorátu a velkého světového dění nezměnily sice mé přesvědčení náboženské, ale ukázaly mi jasně mylnost mnohých mých někdejších detailních názorů, z nichž většina podlehla změně ihned po 15. březnu. I připravoval jsem se vědomě po tato léta k tomu, abych nejen umělecky a technicky, nýbrž i myšlenkově mohl být práv novým konstruktivním úkolům (k nimž jsem mířil hlavně ve svých studiích dramatických) a byl schopen zařadit se rovně a poctivě do nové práce. Doufám, že mé čestné vysvětlení bude do té míry vzato v úvahu, abych této programově chystané práce mohl být se ctí účasten a i nadále udržovat svou 5-člennou rodinu svou nejvlastnější prací spisovatelskou.

V Praze 2. července 1945
Dr Václav Renč

• • •

Syndikátu českých spisovatelů a hudebních skladatelů v Praze

V minulých dnech bylo v denním tisku a prý i v rozhlase spolu s jinými listy publikováno odsouzení časopisu Řád za druhé republiky a za okupace. Řídil jsem v té době s několikačlennou redakční radou Řád a tak pochopíte, že se mě morální odsouzení časopisu bolestně dotklo. Bolestně proto, že si nejsem vědom ani subjektivně, že bych se dopustil při vedení Řádu něčeho, co by zasluhovalo takového veřejného odsouzení, ani objektivně při zpětném pohledu, že bych v něm napsal nebo v něm připustil, pokud to bylo v mé moci, psaní „nesrovnávající se se ctí českého spisovatele“. Naopak jsem přesvědčen, že obojí jsem konal jako povinnou službu národu v jeho boji proti nepřátelskému násilí a mohl bych to prokázat řadou článků a citátů přímo, a nepřímo celým duchem revue Řád. Ale myslím, že se nesluší, abych se hájil proti obviněním tím, že ukazuji na své zásluhy. Prosím vás proto, abyste mně uvedli články z období druhé republiky a okupace, jimiž se Řád podle vašeho rozhodnutí prohřešil. Jen proti konkretnímu obvinění se mohu hájit, na což mám, doufám, právo.

Podotýkám předem, že byla-li podkladem pro odsouzení jediná věc, kterou jsem v Řádu propustil po dlouhém váhání a uvažování - mám na mysli překlad mně dodané a obsahově zcela nezávadné básně Baldura von Schirach, která byla otištěna, tuším též v Lidových novinách - stalo se tak proto, že v té době byl na redakci činěn prudký nátlak, aby otiskovala články politické v duchu okupantském. Nátlak vypadal jako neodolatelný, takže jsme uvažovali o zastavení revue. Bylo nám však oznámeno, že revue dobrovolně být zastavena nemůže, ale že dostane jinou redakci, nemluvíc ani o jiných krocích, nebude-li dosavadní redakce dost povolná. Za této situace, chtějíce se vyhnouti horšímu zlu, jež hrozilo zdiskreditováním revue a zmařením jejího poslání, rozhodl jsem se pro pokus otištěním neškodné a slabé básničky odvrátit pozornost od požadavků, jež ve svých důsledcích - jak se skutečně projevily u jiných, tehdy vycházejících a dnes neodsouzených časopisů - mohly být a byly mnohem horší. Tolik na vysvětlenou k jediné vážnější výtce, jež by za ono období mohla být po mém soudu vznesena proti Řádu. Proti tomu stojí velké množství článků, básní a úvah, které vědomě a záměrně posilovaly ducha odporu v našem národě, jak mohu kdykoliv prokázat.

Že jsem v Řádu vždy uplatňoval svůj nesmlouvavě protiokupantský a protinacistický postoj, mohou dosvědčit též přispívatelé časopisu, zaměstnanci nakladatelství Vyšehrad, sazeči a faktoři Československé akciové tiskárny i tiskárny Vlast, kteří vědí o mém smýšlení a o mých bojích i o stálém odporu proti nátlaku, který byl na časopis namířen a jemuž jsem ani za největšího osobního nebezpečí nepovolil.

Prosím, abyste tyto okolnosti vzali v úvahu a zůstávám
v úctě
Frant. Lazecký
V Praze 10. prosince 1945

Připravil MICHAL BAUER

Z VERNISÁŽNÍKU PATRIKA ŠIMONA

Akademie výtvarných umění ve své skromné galerii již několik let poskytuje prostor pro výstavy studentů. Nastupující umělecká generace tak dostává možnost ještě v ochranném vakuu školy ověřit si nosnost výtvarného sdělení a zažít alespoň náznakem výtvarný provoz, který nebývá v každodenním lomozu naší současné scény příliš idylický. Prostor jedné velké ateliérové místnosti v těchto dnech vítá malířský dialog dvou studentů klasické malby profesora Zdeňka Berana. Jedná se vesměs o malby posledního data **Pavla Holase** a **Daniela Pitína**. Co tyto dva umělce spojuje na výstavě **obrazů a obrazovek**? Odpověď nehledejme v koncepci výstavy. Právě dvě televizní obrazovky, na nichž se z videa promítají dvě smyčky, nejsou právě podnětem pro větší kontemplaci. Jedna kazeta předvádí katastrofu kosmické rakety, druhá zabírá pohybující se ryby. Dialog obrazovek s malířsky zajímavými, nikoli však zcela přesvědčivými díly vyznívá poněkud naprázdno. Obrazovky jsou spíše jakýmsi komentářem na okraji stránky, ba co víc - bez nich by možná nebyla rozptylována divácká pozornost. Jsou tu prostě navíc a kromě toho, že trapně vycházejí vstříc módnosti, nemají opodstatnění.

Vraťme se však k *obrazům*. Jsou velké a zobrazují zcela reálné výseky skutečnosti. Pitín je už několik let věrný tématu andělů. Jednou se dokonce sám namaloval jako anděl s křídly v caravaggiovské stylizaci. Nyní nám předvádí anděla, který ve füssliovsky klasicistní póze dosedá ke spícímu tělu dívky a pokouší se jí v jejím slastném spánku dotknout. Dívka je obklopena hebkými motýly - zcela reálné velikosti, kteří ji mají chránit. Anebo jsou naopak symbolem onoho nevinného spánku, který může ve své křehkosti být narušen příchodem tajemného incuba? Obraz neztrácí onu smyslovou rétoriku tolik příznačnou pro období nastupujícího 19. století, v němž se ustálily všechny motivy hojně užívané ve století dvacátém. Avšak malířsky působí tento obraz poněkud vágně. Pozadí je rozostřené podivnou kulisou oken. Celá scéna připomíná létající koberec s nepevnými body, ačkoli se má podle všeho odehrávat v interiéru.

Jiné dva Pitínovy obrazy, jež stojí za pozornost, jsou opět andělské. Anděl, který sedí na pračce v koupelně ozářené světlem tak mocným, že se tají dech. Civilní anděl s ponožkami, ale jakousi mramorovou a nečasovou tváří. Pitínův obraz je přeexponovaný námětem anděla a v druhém řezu zátiším - nature morte. Tyto konfrontace vyvolávají samozřejmě určitou dávku emoce, avšak jsou na můj vkus ještě příliš zatíženy popisností, jakousi literárností, něčím, co ruší onen kontemplativní moment v umění.

Nejlepším dílem celé výstavy je bezpochyby zfetovaná dívka ležící na podlaze koupelny. Na její tvář dopadá z mezery dveří světlo. Kolem jejího subtilního těla poletují opět malinkatí motýli, kteří mohou být symboly injekčních stříkaček, zhmotnělou halucinací, nebo také starověkou aluzí, v níž motýl vynořující se z kukly symbolizoval duši opouštějící ve smrti tělo. V křesťanské Evropě však motýl symbolizuje vzkříšení lidské duše. Obraz naznačuje, kterak lze dnes uchopit klasickou malbu... Malířsky sice působí poněkud nemotorně, ale svou barevností směřuje jinam, za hranice starodávných lazur a galerijních omáček. Je to předehra před velkým koncertem? Pitín rozhodně patří mezi neúnavné hledače, a to je velmi dobré znamení.

Obrazy Pavla Holase variují již třetím rokem totéž: Záběry na tůně a kruhy opakující se v soustředných kružnicích provedené opět klasickou malbou mají jistý sklon k abstrakci. Holas si vychutnává nálady a zůstává v romantickém zajetí jakési mařákovské doktriny. Jeho hravost však není razantně experimentující. Jako by mu chybělo téma, jehož by se dovedl s odvahou zhostit. Možná, že právě onen element obrazovky, na jejímž černobílém obraze plují líná těla podivně otupělých ryb, mají navodit atmosféru těch knüpferovských marín, zbavených salonní rétoriky. Zůstává jen živel líné a temné rybniční vody. Z živlu se stalo postupnou permutací něco stálého, tkvícího, neschopného proměny.

Věřme jen, že pokračovatelé Beranovy školy dokážou potlačit vliv některých módních názorů na umění a uchovají si na cestě za svými sny to nejcennější, co umělec může mít: osobitost a svobodomyslnost.

• • •

Práce absolventů FAMU, katedry fotografie, se v komorním vydání představují ve vstupních areálech Veletržního paláce. Největší pozornost poutá fotografické dílo **Libuše Rudinské**, jejíž snímky z polských poutí zaujmou bressonovskou inspirací i schopností démonizovat okamžik reálné chvíle. Fotografie církevního hodnostáře otočeného zády v mystickém plášti a kráčejícího lesní úžlabinou, který nese biskupskou berlu, vypráví o magii, kterou nelze naplánovat. Výběr fotografií autorky je přesně vyváženou sondou do složité psychologie každodenní skutečnosti obyčejných lidí, dobrovolně kráčejících po cestě své víry a svého utrpení. Jakýmsi protějškem k tomuto polskému cyklu jsou fotografie zachycující Žižkov a jeho stále se vytrácející intimitu - pozorovanou na osudech lidí, kteří jsou na samém dně společnosti. Protagonisté z žižkovských lokálů a ulic jsou přesně tím, co z našeho světa postupně odchází. Fotografie Rudinské zachycují okamžiky zmizelé a mizející Prahy s jejími hrdiny na okraji, těmi, které už nestihne pohltit stádnost a uniformita civilizační anonymity. Tento fotografický cyklus nás uvádí do světa padlých andělů a podivných existencí, k nimž jistě nebylo jednoduché najít cestu.

• • •

I banka Credit Lyonnais pořádá porůznu ve svých interiérech paláce Myslbek výstavy českých malířů. Tentokrát jsem měl možnost vidět jakousi retrospektivní sondu do tvorby **Karla Kovaříka** - jednoho z těch, kteří vystoupili na počátku osmdesátých let jako generačně nezatížení umělci s originálním viděním světa a umění. Jeho výrazně barevné malby s repertoárem vzorů a ornamentů mají dvě polohy. Jednu z let osmdesátých a tu druhou - dnešní. Rozdíl není ani tak v odvaze, ta zaplaťbůh zůstává. Mění se styl, mění se pojetí, tvar linií a křivek se zjednodušuje. V jednoduchosti je krása i síla.

Jaroslav Dewetter

Pointy

Pointa pro nereformovatelné sněžné muže

Nevím, kdo přivolal tu pomstu bohů, která změnila jedno letní **Sněžení** v takové drama; na obrazovce České televize ožil démon, přinášející kdysi zkázu thébským králům, **viděl** jsem civilní postavy, ale promlouvat jsem **slyšel** hrdiny antických tragédií. Slyšel jsem zoufalství Oidipovo, slyšel jsem bezedný smutek opuštěného Leara i hněv Medey. Slyšel jsem jejich ústy promlouvat démona, který je možná v bezesných nocích rdousí, straší a shazuje z postele.

O tom, jak bychom se měli vyrovnávat a jak se ve skutečnosti vyrovnáváme s minulostí, besedovali lidé, shromáždění do jakéhosi nedefinovaného vzorku. Lidé z řad někdejší emigrace, politických vězňů, chartistů, katolické církve, nedávného vedení ministerstva vnitra, úřadu dokumentace a vyšetřování zřízeného pro zkoumání zločinů komunismu. A přišel mezi ně i bývalý šéf tajné služby. Řeč se vedla o sílící pozici komunistů - proč to a co s tím. Všechny ty stesky pominu, jsou jich plné noviny. Příčina se besedujícím zdá jasná: nedůslednost v boji s pozůstatky minulého režimu, neschopnost právně postihnout jeho protiprávnost, neúčinný lustrační zákon, legalizace KSČM, Grebeníček a Ransdorf v televizi. Ale co s tím? Co s tím, ptá se jeden druhého. A tu se Martin Schulz všem předem omluví, ale rozhoduje se zeptat, ač nerad: „Považovali byste opravdu za možné, aby v demokratickém státě měla třetí nebo možná druhá nejsilnější politická strana zakázán vstup do televize?“

V ten okamžik se rozvášnil dosud jen remcající démon a ovládl scénu duchem beznaděje. Jeho křik a proklínání by se protáhlo snad až přes půlnoc; nepomohlo, že Martin Schulz už dávno vystoupil na nebesa a sněžil, nepomohlo ani, když slezl dolů a už nesněžil, nepomohlo, když zřejmě blafoval a tvrdil, že už se nenatáčí, dál ústy civilních postav promlouval démon, který kdysi přinášel zkázu thébským králům, a mlel svou dál, i když už dávno byl vypnut zvuk a přes obraz běžely titulky. Sugestivně to připomnělo kdysi skvěle vymyšlený poslední výstup Revizora, kterým se dramatické postavy rázem proměňují v oněmělé figurky. Také tam, jako ve všech velkých dramatech, triumfuje pověstný démon nevědomosti. A drama se jakoby vrací ke své genezi, k anekdotě kdysi vyprávěné prý Puškinem.

Nevím, zda pouhá řečnická otázka vyvolala ten zlom, spíš tam vyústily pochyby, uložené kdesi hluboko ve vědomí účastníků diskuze. Nikoli pochyby o sobě, o svých vlastních názorech, jak bych vždy očekával u přemýšlejících lidí, ale pochyby o vlastním národě, o stádu kolaborantů, které ve volbách dávalo těch údajných devětadevadesát procent hlasů režimu, které vstupovalo do masové komunistické strany, do odborů a jiných kolaborantských organizací a tak dále a tak dále. Od takového morálně nalomeného národa nelze prý očekávat politickou podporu v boji s minulostí.

Uvědomil jsem si, že snad jen v prvních poúnorových létech jsem slyšel tak **sektářské pohrdání spoluobčany.** Tenkrát ovšem pro jejich maloburžoazní měšťáctví, které jim znemožňovalo pochopit velikost doby a světodějné historické poslání socialismu. Démon nevědomosti zabránil **tehdejším** pomazaným hlavám seznat, že to, k čemu se usilují podle receptu sovětských soudruhů dohrabat, není socialismus, ale státní kapitalismus. Inteligentní národ to pochopil. (Lenin ostatně svědčí už v roce 1918: *Veškerá suma socialismu je německá velkokapitalistická technika a plánovitá organizace, avšak místo německým junkerským státem řízená státem sovětským.*) Národ pobaveně pozoroval kašpaření teoretiků, kteří transformovali buržoazní ekonomii v ekonomii socialistickou tím, že přejmenovávali kapitál na fondy, zisk na akumulaci, nadhodnotu na nadvýrobek, vykořisťování málem na vymoženost a nesvobodnou práci na poznanou nutnost. Týž démon v devadesátých létech poradil novým, debutujícím hlavám transformovat tento státní kapitalismus, hluboko v době globalizace nadnárodních kapitálových trhů a monopolů, zpátky na soukromokapitalistický systém anno dazumal bez existujícího soukromého kapitálu. Pokud se to podařilo, **státní kapitalismus byl odstátněn i odkapitalizován**. A státní kasa začas zela prázdnotou, transformována na snědený krám. Inteligentnímu národu se to nezamlouvá.

Nemám vyzývavý, pyšný způsob chůze, raději se vozím, nemám křivou, nevzhlednou postavu ani vyboulené oči s těkavým, podezíravým pohledem, nepodobám se tudíž ani trochu Sokratovi, jak ho vylíčil Aristofanes, ale nevlastním ani jeho daimonion, které ho pronásledovalo po celý život. Démoni si prý ostatně nejlépe zařádí na schizoidním genetickém terénu. Například na sněžných mužích. Takový yetti libovolného pohlaví, když spadne z Himálaje do české kotliny, na Moravu nebo do televize, nejenže stále neví, jako nevěděl tam v horách, jeli pouhý člověk nebo vysoko postavená opice, ale teď je navíc rozpolcen dilematem, jeli Čech, anebo si s tím ksindlem nemá začínat. Své poslání tu podobně jako Sokrates v Athénách „vidí v tom, dokazovat všem, kdo se považovali za znalé v tom či onom, že znalí nejsou, aniž by sám byl znalcem čehokoli“ (svědčí Platon). Ne že by sněhulák četl Platona, to jen intuice rozdvojené osobnosti vede jeho mysl archetypálními cestami jeho druhu. Přitom je svými démony zcela dezorientován, až se zdejším lidem zdá, že spadl z višně.

Není divu, když tělem či duchem nepřítomný nezaznamenal po celá ta desetiletí, že „proti komunistům“ tady byli i komunisté, jak znepokojen shrnul situaci sedmdesátých let jeden z tehdejších ministrů, že politbyro tu bylo na hovno, jak opětovaně a hlasitě konstatoval Gustáv Husák, když například zjistil, že přes výslovný zákaz se na Barrandově dál vesele točí Amadeus, že maličký Müller málem povyrostl vzteky, když Divadlo za branou půl roku po svém zavření hrálo dál v nové sezoně, že nesmlouvavá diktatura byla ve skutečnosti pomatenou nefungující byrokraturou, chrlící stovky vládních i partajních směrnic a usnesení, která se vůbec nezačala plnit, že již kdysi dávno ve starých PTP byly stranické organizace s politicky nespolehlivými členy strany (éčky) a později na ministerstvech stranické organizace, které odmítaly přijmout lidi, o nichž se proslýchalo, že jsou informátory Státní bezpečnosti, že prezidenti i jiní významní představitelé režimu tu byli šmahem vybíráni z řad bývalých vězňů (nacistických i komunistických kriminálů). Žili jsme v trochu složitém světě, nazvaném kdysi příhodně Absurdistánem, jehož všechna pomatená dění byla nastartována v absurdních politických pletkách na Olympu světové politiky a ve válečných i poválečných mýtech, které se z nich zrodily.

Se spolehlivým kamarádem Karlem Friedrichem, odjíždějícím v osmašedesátém s manželkou i s jejich namyšlenou kočkou Novákovou do emigrace, jsme se loučili v duchu dobového rčení, že jedni dobrodruzi odcházejí, jiní zůstávají. To se ještě i komentátoři Svobodné Evropy, kde Karlík později zakotvil, přeříkávali: *Naše komunistická strana*. Podivná strana, jejíž členové měli sice právo, ale žádnou možnost volit ani být voleni; spíš oligarchie kamarádů a příbuzných a jejich kamarádů a jejich příbuzných atd. A přesto se v osmašedesátém najednou policie, armáda, strana i s milicemi přidaly k lidem v ulicích. A extrakomando tajné služby v noci doslova uneslo protestujícího Wericha do Rakouska i s rodinou. A pak se to zase zvrtlo a Höger vyhlásí v televizi pateticky pohrdání násilím a Hrušínský vyvolá strašný skandál někde v Kazachstánu, když hodí jistě nevinným kazašským vítačům jejich dárky pod nohy a vynadá jim okupantů. Komunistická strana Československa je decimována, statisíce slušných komunistů, statisíce exkomunistů a statisíce nestraníků ustavují jakýsi nepsaný, ale v zásadě dodržovaný kodex přežití v podmínkách zastírané okupace. Smrtelně uražený národ nesáhne k násilí, od Lipan už nedopustil občanskou válku a od Mnichova si o velmocenské politice nemyslí nic lichotivého. Tuší však správně, že právě **tam** se musí něco stát, aby se **tady** něco odestálo. Alternativa nějaké třetí světové války a jaderného konfliktu je nepřijatelná.

Sedmdesátá léta postupně vyústí v Helsinky, deklaraci lidských práv a Chartu, ale skutečný, viditelný a hmatatelný pohyb v chování veřejnosti v osmdesátých létech iniciuje teprve papež a Moskva. Katolická církev dosahuje jakéhosi vrcholu své popularity navzdory tomu, že podle pozdějšího vykazování měla být v té době prošpikována agenty StB od venkovských far až po kardinálský klobouk. A v Praze se na jednom sympoziu mezi námi znovu a nečekaně objevuje v moskevské delegaci vědecká pracovnice, před časem vyloučená z KSSS za protest proti vpádu do Československa. Je to první signál perestrojky, proti níž je později marně mobilizována cenzura a všechna propaganda. Sovětský tisk se na stáncích ani neohřeje a Moskva postupně dostává své někdejší chráněnce v Praze do bezmocné izolace. Nechápu, proč Petr Pithart nedávno s tak pohrdlivým despektem nazval sametovou revoluci pouhým domluveným předáním moci. To jsme snad my v Československu měli být takoví pitomci, že bychom se mezi sebou nedomluvili ani v situaci, kdy se už vůbec nebylo o čem domlouvat? Měli se snad podle Pitharta Pražané na Letné začít fackovat, místo aby se pomodlili Otčenáš? (*Odpusť nám naše viny, jakož i my odpouštíme našim viníkům.*)

Někdy je těžké Sokratovi porozumět, například když v Obraně s odkazem na své daimonion tvrdí, že „kdo vskutku bojuje za právo a chce jen na krátký čas zůstat bez pohromy, nezbytně musí žít v soukromí, a ne být člověkem veřejně činným“. Rozumějme mu jako známému odpůrci politiky: Soukromí znamená nezávislost například filozofa, veřejná činnost ohrožení a závislost politika. Čím se asi nejvíc cítí ohroženi sněhuláci? Asi jarním táním. V tomto směru jsou nereformovatelní. A krutí sněhobílí démoni oslepili jejich nenávist k „socialismu“, aby nepoznala a nešetřila otce ani matku a svatá a spravedlivá se vrhla se strašnými kletbami do otcovražd a bratrovražedného boje proti reliktům - **státního kapitalismu**. Stále častěji se na veřejnosti objevují jména juniorů, jako například Drda, Komárek, Machonin, Mlynář nebo Ruml a připomínají mi, nevím čím, na postavu antických dramat aspirujícího Pavlíka Morozova. Asi fiktivního, ale o něj nejde. Fajn si snad vedou Hoffmeistrovi kluci, nějak si to spojuji s kovbojskými dětskými oblečky, v nichž jsem je kdysi zastihl nebojácně řádit v tátově pracovně, tátovo jméno si teď nebojácně napsali rovnou na barák.

Ale na tom všem neshledávám nic nepochopitelného, rozsah lidství je neuvěřitelný, zahrnuje, ba přesahuje každou myslitelnou velikost, ale také každou ubohou a podlou nízkost, zahrnuje odvahu transcendence i animální strach. Nepochopitelným se mi však vždy zdálo do podivné jednoty zmrzačené vědomí lidí, kteří publikují své názory v tisku i jinde. Přes padesát let mi zůstával utajen původ toho tajemného souznění, té kreténské harmonie, která je ovládá. Té síly, která je přinutí potlačit přirozenou snahu být sami sebou a místo toho jen držet krok, vytrubovat stejný názor stejnými slovy a stejnými frázemi... Byla to síla cenzury? Později už jen strach z šéfů a ještě později strach šéfů? Přijatelné vysvětlení jsem našel až mimoděk při řešení jiného problému: Je všeobecně známo, že v USA zaměstnávají prakticky všichni prominenti takzvané ghostwritery (čaropsáče či psací strašidla), kteří za ně píší jejich články, projevy i knihy. Prostou kybernetickou analogií s Wheelerovou teorií elektronů jsem došel k závěru, že kromě jediného pra-elektronu existuje v páté dimenzi také jakýsi jediný praghostwriter, který se k nám stejně jako onen elektron promítá coby všudypřítomný a věčný. Toto kosmické strašidlo z páté dimenze je jediným skutečným grafomanským malovýrobcem a jediným skutečným autorem všeho toho nesnesitelného a nesnášenlivého unifikovaného, zglajchšaltovaného kecání. Nebo snad máte dojem, že tomu tak není? Kupte si noviny. Které? Ale to je přece jedno, jak už kdysi postřehl Jan Werich.

Že KSČM má poněkud nejasný program, v němž se patrně sama dvakrát nevyzná, to by nebylo takové neštěstí. Kterápak z ostatních stran má v těchhle věcech jasno, kterápak z nich má vůbec nějakého teoretika. Obecně převládá zřejmě názor, že teorii je nejlépe opisovat z osvědčených taháků. Jenomže to opisování jde tak pomalu, že z taháku se mezitím stává nepoužitelný trapas. Víc mi vadí, že tahle strana se po listopadu ustálila jako útočiště aparátčíků, kádrováků, policajtů, ohrožených nebo ztracených existencí. Přesto se domnívám, že možná pozitivně ovlivňuje náš politický život. Její existence je pro ostatní strany jistým mementem, aby se navzájem nesežraly.

Bez ohledu na svůj existující či neexistující program působí, možná nechtíc, dokonce pozitivně i v jiném smyslu, a to jako prvek upevňující homeostázu politického pole. Vysvětlím to na Voltairovi: Ten odmítá názor, podle něhož je v monarchii více cti a v republice zase více ctnosti. Na římské republice pak ukazuje spekulativní charakter takového rozlišování. Římská republika a „republika vůbec“, čímž můžeme rozumět každý demokratický systém vlády, „nespočívá ve ctnosti. Spočívá na ctižádosti každého občana, jež udržuje v určitých mezích ctižádost ostatních; na pýše, která potlačuje pýchu; na touze po převaze, která nedovoluje, aby měl převahu někdo jiný. Na tomto základě jsou vytvářeny zákony, které zachovávají rovnost, pokud je to možné.“

I sněžní mužíci a sněhoženky by měli z Voltairových slov vyrozumět, že demokracie může fungovat jako **samořídící systém** jen na principu lidské přirozenosti, zasahovat do něho moralizováním nebo nadávkami je zbytečné a dokonce nebezpečné, hrozí destrukce systému. Pro názornost nechť si představí, jak by asi dopadl T. G. Masaryk, kdyby se po návratu domů obklopil nevelkým kruhem svých spolubojovníků, elitou legií, případně Sokola a všem ostatním Čechům, Slovákům, Němcům, Maďarům, Rusínům a Polákům nadal rakušáckých kolaborantů, černožlutých odrodilců, vlastizrádců, klerikálů, dráteníků, vaserpoloků a již tehdy populárních bolševických zločinců, řádně je prolustroval a vyházel je ze státní služby a veřejného života. Dopadl by jako každý netalentovaný Škrhola, který neumí vycítit rozdíl mezi tragickou a komediální stránkou historie. Nikdy by nebylo Československa a polistopadová politická reprezentace by si nemohla připsat zásluhy na jeho elegantním rozbití. A bohové, ti zlomyslní prevíti, i démoni by se smáli a smáli.

Čítanka Václava Kahudy

Je to dodatek k Tibetské knize mrtvých. Technologická příručka, bestiář karmických vizí. Je to vlídná něha k stvořením. Učebnice pro bourání hranic. Terorismus blažených. Je to poselství kosmonautům dneška, jež vznáší se v tom vyjedeném, zběsilém světě. V nesnesitelné lehkosti bytí. Je to pilotní průkaz samotného sv. Františka z Assisi. Nejlepší československý malíř uposlechl intencí. Naslouchal tkajícím se kavanám ohnivého ticha. Když nevyslyšíš, nepřijmeš zvěst. Tu připrav se a zpevni svou zatvrzelou mysl. Přicházejí k tobě předsmrtné úkazy: ...Děsivý Okres na severu, ...Strašlivá Žena za pultem, ...Nelítostná Poudavá bába Futéř. ...Pan Kotrč z velkého domu a tlustý pes Heršpic. Ve větru šustí stránky pekelných knih: ...Děvčátko, na slovíčko! ...Dospíváte v muže. ...Pohlavní hygiena v manželství. Hrůzný řev se ozývá za horami: „...Jak se máte, Vondrovi?“ a vřískavé vytí: „...Pozor, zákruta!“

V. K.

Josef Lada: Mikeš
Mikeš se ztratil

Milé děti! S kocourkem Mikešem se stala velká změna. Dříve se přece dal občas zlákat k nějakému čtveráctví, ale od té doby, co byl ve škole a co ho paní učitelka před celou třídou pochválila, stal se vážným a moudrým kocourkem. Hned druhý den chodil po dvoře se založenými pacičkami na zádech a hleděl přitom tak moudře a zamyšleně do světa jako nějaký pan doktor! Také vyšťáral kdesi na půdě starý kalendář a s tím kalendářem pod paží si tak vážně vykračoval po dvoře, že se Pepík div nepotrhal smíchy. Občas se zastavil, rozevřel kalendář a dlouho se díval na tištěná písmena a přitom pohyboval hubičkou, jako by četl. A s tím starým kalendářem chodil i spát!

Ale to není všechno, milé děti! On si na to čtení pořídil také brýle, aby vypadal ještě učenější a moudřejší. V uličce mezi Šobrovým a Frantákovým barákem našel kus drátu z rozbitého zdrátovaného hrnce a z toho drátu si udělal malé brýle. Ale skla v nich neměl. Potom už jinak ve starém kalendáři nečetl než s brýlemi na nose. A to vám byla, milé děti, na něj podívaná! Kalendář držel vzhůru nohama a hleděl do něho tak pozorně, jako by opravdu uměl číst.

„Aby tě husa kopla!“ myslil si Pepík. „Byl ve škole jedno půldne a už nosí hlavu vzhůru! Já tuhle chodím už tak dlouho do školy a zůstávám často ve škole i po vyučování a nechlubím se tím! Ale pýcha předchází pád!“

„Mikeši,“ volal na něj, „nech už těch tatrmanů a pojď raději Kláčmerovům na hrušky!“ Ale Mikeš mávl jen pacičkou, jako by někoho od sebe odháněl, a zabručel: „Na takové klukoviny jsem už trochu moc starý!“ A díval se dále do starého kalendáře.

Celý týden chodil Mikeš s brýlemi a s kalendářem a neomrzelo ho to dělat moudrého a rozumného kocourka. Pepík měl na něho zlost, že s ním už nechce chodit na cizí hrušky, a přál mu, aby ho stihl trest za tu jeho povýšenost. Pepíkovo přání se znenadání brzy vyplnilo, ale potom dlouho a dlouho litoval, že snad to neštěstí na Mikeše přivolal. A sliboval si, že už nikdy nikomu nic zlého přáti nebude. Také potom dobře chápal, že Mikeš nenosil brýle a kalendář z nějaké pýchy, ale že tak dělal jen z čisté radosti, že byl aspoň jedno půldne ve škole!

A teď už vám musím konečně povědět, co se přihodilo. Babička pekla lívance a poslala Mikeše do sklepa pro smetanu. Je vám to jistě, milé děti, divné, že se babička nebála poslat pro smetanu kocourka, ale Mikeš nikdy smetanu ani mléko nemlsal. Také ho to ani nenapadlo dělat, protože mu babička vždycky dala trochu mléka nebo smetany, když na to dostal chuť.

Tak šel tedy pro tu smetanu. Nasadil si na nos ty své brýle a moudře si to vykračoval přes dvůr, přes lávku a přes cestu, kde byl ve stráni vyzděný malý sklípek. A kozel ví, co se v té jeho černé hlavičce dělo, že si jako jindy nevzal s sebou sběračku ani hrnek, ale vzal ve sklípku do paciček plný krajáč smetany a nesl ho domů. Přes cestu přešel šťastně, ale když přišel na lávku, svezly se mu pojednou brýle s nosu a Mikeš, jak je chtěl zachytit, zapomněl, že drží v pacičkách krajáč, hmátl pacičkou po brýlích, ale v tom okamžiku ztratil na úzké lávce rovnováhu a spadl i s krajáčem do strouhy!

Mrštný kocourek se sice rychle postavil zase na nohy, ale krajáč, dětičky, krajáč byl rozbit na kusy a smetana se rozlévala po kalné vodě. Mikeš na to chvíli hleděl, jako by nechápal, co se to vlastně stalo, ale potom sebou mrskl jako blesk a zmizel na půdě. Tam se schoval za hromadu slámy a za tou slámou ubohý kocourek uvažoval, co to provedl a co bude dělat. Měl rád babičku, moc ji měl rád, a velmi ho to mrzelo, že jí způsobil škodu a zármutek. A snad bude také bit - on, moudrý a rozumný kocour Mikeš, o kterém se říkalo, že by mohl být hned v Turkovicích starostou! Bude bit koštětem jako Pepík, když něco rozpustilého provedl, a každý nezbedný kluk, který by zasloužil koštětem třikrát denně, bude se mu pro to po celý život posmívat!

Teď však Mikešovi něco blesklo hlavou. Hola! Vždyť má ušetřeno hromadu krejcarů a může babičce ten krajáč a tu smetanu zaplatit! Rychle vyskočil a spěchal k lomenici, kde za krovem měl svůj poklad ukrytý. Sáhl za krov, vytáhl krabičku, v které měl peníze schovány, ale sotva se do ní podíval, vytryskly mu z oček slzičky! Poslední naděje na záchranu dobré pověsti zmizela! Krabička byla prázdná! A teď si teprve vzpomněl, že před několika dny půjčil všechny peníze Pepíkovi na papír a na barvičky! A ubohý, dobrý Mikeš zaplakal, když viděl, že babičce škodu nahradit nemůže!

Ještě chvíli hleděl strnule do prázdné krabičky a pojednou se na něčem rozhodl. Strčil krabičku zase za krov a vytáhl z té své skrýše šátek a kabátek, který mu, jak víte, ušil krejčí Maťocha za to, že mu chytil uprchlého kanárka. Kabátek si svázal do šátku a motouzem převázal šátek nadvakrát tak, že si z něho udělal takový malý tlumok, jaký nosí světem jdoucí. Potom si přehodil motouz od tlumoku přes rameno, nasadil si čepici na hlavu a pokynul pacičkou ke schodům, jako by někomu dával sbohem. Pak proklouzl otvorem pod střechou na zahrádku a zmizel.

Když Mikeš dlouho se smetanou nepřicházel, šla se babička podívat, co kde takovou dobu dělá, ale po Mikešovi nebylo nikde ani památky. Babičce to bylo divné. Ve sklepě už nemohl být, protože dveře byly zavřené. Vtom babička uviděla pod lávkou ve strouze rozbitý krajáč a tu se jí v její staré hlavě rázem rozbřesklo.

Mikeš rozbil krajáč se smetanou a utekl!

Ale nechápala, proč nesl Mikeš veliký krajáč, když ho přece poslala pro smetanu s malým hrníčkem! Proto zavolala několikrát Mikeše, a když se neozval, šla klidně domů. Však on přijde a poví sám podle pravdy, co se mu s tím krajáčem přihodilo.

Ale Mikeš se neukazoval.

Krajáč rozbil v poledne a ani kvečeru nebyl nikde spatřen. Pepík prohledal celé stavení i okolí, ale Mikeše nenašel. Každou chvíli na něj zavolal, Bobeš ho hledal a Pašík v chlívku vzdychal, že už snad Mikeše nikdy neuvidí.

Ještě několikrát Pepík na Mikeše zavoval, ale tu mu kolemjdoucí babička Šebková povídala: „Hledáš Mikeše, Pepíku? Mně se všecko zdá, že už ho, milej hochu, neuvidíš! Když jsem šla odpoledne z lesa, viděla jsem vašeho Mikeše s holí a s ranečkem na zádech, jak jde po pěšině nad Širokou strání k Myšlínu. Volal na mne, abych vás všecky nastokrát pozdravovala a abyste mu všichni odpustili všechno, čím vám kdy ublížil. A potom zmizel v lese.“

Babička Šebková zakývala smutně hlavou. A když viděla, že se dali všichni do pláče, povídala: „I dyť von snad zas přijde! Kde by co ve světě dělal, a dyť snad nic tak zlého nevyved?“ Potom odešla.

Pepík to honem běžel povědět babičce a také ona zůstala nad tou ztrátou zaraženě stát! Byla také smutná, ale utěšovala Pepíka i sebe, že se snad Mikeš zase vrátí.

Potom seděl Pepík s Bobešem a Pašíkem dlouho do noci před chlívkem a mluvili stále jen o Mikešovi, kam šel, co bude chudák v širém světě dělat a jestli ho ještě někdy v životě uvidí. A tu noc, milé děti, spal Pepík na svém lůžku za kamny sám a sám.

1 - rap (Ivan Slavík), 2 - jam session (sólo Vladimír Kundrát), 3 - swing (Martin David, Jiří Zizler), 4 - šanson (Jaroslav Pížl), 5 - vokální duo (Jiří Kuběna, Bohuslav Vaněk-Úvalský), 6 - fanfáry (Pavel Hruška), 7 - blues (Věra Jirousová)

Bohumil Nuska

Nespokojenosti

Nejprve a úplně na počátku byl totiž pouze bod jménem PINK, existovala pouhá tečka, a ten bod však stále trpěl pocitem nehybnosti, až posléze i bezvýznamnosti a zbytečnosti.

Po dlouhé době se PINK přece jen odhodlal a opustil své zdánlivě dosmrtné místo. Dal se na pochod, udiven svou vlastní odvahou a inteligencí. Vypravil se, zkrátka, rovnou za nosem.

Aniž s tím zprvu počítal, stala se z něho okamžitě čára TVUÍÍÍ, krásná, stále delší a delší čára. Vida, jak se ta odvaha nakonec vyplácí.

Ale ani čára TVUÍÍÍ nebyla po nějaké době spokojena se svým údělem a svými možnostmi, třebaže byla tak krásně dlouhá. Stále jen a jen se protahovat a natahovat? A pouze jedním směrem? Vždyť je to nudné. (Dodejme, že TVUÍÍÍ už je nyní ženského rodu!)

Původně byla čára dlouhá asi decimetr, to bylo milé, potom metr, to bylo zajímavé, sto metrů, nakonec kilometr a potom... a potom...

Co tak se konečně zastavit v tom rozběhu, který už se stal nejen nudným, ale i samoúčelným, pokračujícím vlastně jen ze zvyku - přitom vpravo a vlevo, nahoře i dole, ač-li vůbec ty směry existovaly, je jen pouhá prázdnota.

A tak náhle: Zastavit konečně ten rozběh! Zastavit se ve směru, kterým se kdysi vydal ubohý nespokojený bod. Spočinout, ano, to je správné. A co tak se posunout trochu stranou? Změna je přece život.

Výborně - to je nápad! Dokonce svým způsobem nápad nadgeniální: vždyť čáře se dostalo představy dalšího rozměru.

Posouvala se, posouvala ze strany na stranu, zvolna a rozkošnicky, až z ní byla nakonec plocha jména MULNALNA. (Divně to zní, ano, jako kdyby se vlnila nějaká stará vojenská odřená deka.)

Jenže MULNALNA si připadala po nějakém čase opět nespokojena. Zdálo se jí, že je přízemní a plochá. Ostatně vždyť pokaždé zní poněkud špatně, je-li něco „plochého“.

Plochá země - pustá země. A což *plochoj* v jednom z bratrských jazyků neznačí špatný, ubohý, mizerný, ničemný, titěrný, nezpůsobilý atakdále? To si přece MULNALNA nemůže nechat líbit!

Navíc, naše plocha zatoužila i po výškách, chtěla náhle vzlétnout k výšinám. Nebo alespoň se pozdvihnout, o trochu se pozdvihnout, dostat se o něco výše. I ploše se dostalo nápadu zřejmě nad její limity: touha po třetí dimenzi.

Sebrala všechny své síly a kupodivu, po velkém vypětí, nakonec se podařilo! A ejhle, máme tu těleso. A už to také není marnivá a ufňukaná MULNALNA, nýbrž zdatný TRUHÓL. Dokonce TRUHÓÓL. (A čím delší, Ó, tím lépe.)

Kam se ovšem hrabe ženská marnivost na mužskou samolibost! TRUHÓL si totiž zakrátko připadal příliš hmotný a těžkopádný. Ta touha jej posedla mnohem dříve, než se zrodil v bývalé MULNALNĚ nápad, dostat se ještě výše. Inu, dějiny se jakoby zrychlují.

TRUHÓL stále více toužil, přímo prahl, po čemsi vyšším, po něčem dalším, ba po *zazším*, ano, zazším (ještě před nejzazším). Přitom mu nešlo o výšku „fyzickou“, vždyť už byl vyšší než nejvyšší z budoucích lidských věží, ale zachtělo se mu duchovna, něčeho Duchovně vyššího. Zkrátka, měl pocit, že se mu nedostává Ducha.

Že ten pojem duchovna nemohlo znát pouhé těleso? Ano, ty významy mu zajisté unikaly, ale my si takto symbolizujeme ono truholné chtění a toužení, byť Truholnu samému pojmově celkem asi neujasněné. Ostatně, což není již sama tužba, takovéto chtění po stále vyšším, vlastně i chvályhodné?

Ale Duch ne a ne se dostavit. A tak se TRUHÓL alespoň stále více nafukuje, roste do výšky, ale i do šířky, až se z něho posléze stává obludný BANGLAS.

Avšak i BANGLAS se ještě dále nadýmá, prý hledá, stále ještě bezměrně touží, cosi očekává - a nemá to konce - až se z něho nakonec stává BLUFNO. Ale to ještě není všechno.

Z BLUFNA je konečně PANBALABÓN, který už vše zaplňuje, zahrnuje celé Veškerenstvo...

Až tu náhle pukl, praskl. Je z něho vmžiku - PUKLO! A dále PUKLO plasklo, až docela zmizelo: Spláááá...

A zůstává znovu jen prázdno. Dokonce i ta původní tečka zmizela.

Ale co kdyby se ten bod PINK byl kdysi, v samých počátcích vývoje, pohyboval ve spirále? Ale to bylo asi nad jeho představivost a omezené možnosti. A na to by neměl ani odvahu.

Anebo, ještě lépe, pohybovat se tak ve stoupající spirále, stále vzhůru a výše - a přitom by bod zůstával, jestliže by to bylo vůbec možné, pouhým stále jen pokorným bodem.

Třeba by pak ten příběh dopadl úplně jinak a nemuselo by se jednou začínat znovu, úplně od začátku.

Opět někdy další výstavba Vesmíru? Anebo spíše - Stařeček a Zlatá rybka...

A tak dobrou noc. Anebo pěkný den.

Viktor Špaček

Projekt na čtyři olověné trubky

Miláčku

Tobě věnuji tuto myšlenku
vždyť kdo jiný mne má rád.
Všichni kolem mne vraští ta čela
ale ať si jen mají to své
ty své chalupy! Já
do samého středu známého světa
zatknu čtyři olověné trubky.

Drahá

Jako by se vše vzpíralo
přijmout do řádu velkých věcí
mé čtyři trubky.

Zápasím se skicami na ně
jak s lidmi kolem sebe. A ty peníze.

A ta slévárna,
ta prokletá slévárna není ničeho schopna!

Vždy se něco pokazí.

Má holčičko

Odjel jsem do Kantabrie vyhledat střed světa
kam zatknu čtyři trubky.

Je to všechno veselejší.
Často si je představuji, kam až dosáhnou
a vytahuji se na špičky a napřahuji ruce
a jsem pro smích. Ale oni nic neví
letují a montují své
a přitom se smějí, bože, jsou úplně hloupí, nic neví
smát se mi!

Vím, nejsem velký, jsem trpaslík.
Ale mé trubky budou, budou
a až budou
něco se změní.

Má drahá, oslepl jsem.

Nikdy nebudu mít trubky
a zoufalství je víc než já.
Navíc jsem propadl přesvědčení
že střed světa není v Kantabrii.

Ale na to nic. Vždyť se všechno změnilo
už tehdy, když jsem vynalezl svůj cíl

a od té doby klobe ve mně jak veselost
nebo náhle vzrůstá a drží mne zpříma
a já se dovnitř obracím k té veliké kráse

Víš, že trhy s kůží trpaslíků jsou kruté.
Ale že ve mně trvají mé velké trubky
to mě pohání, je to můj
jen můj smysl
a z něho určuji sebe a nepotřebuju nikoho.

Knoflík

A někdy se stává
že nerozeznávám význam knoflíku.
Tehdy vypuká soustředěnost na knoflík
rámus zavírám za stěny
a s ním všechny ty takzvané
ženy

A co je smrt? Pro sebe se usmívávám.

A ke knoflíku vážu provázek
Jak by mi mohli ublížit smrtí
trpaslíci v tramvaji dole
když teď polknu toto jojo
škub a sám, sám k sobě
přivinu se

A malé mudrlantství je knoflík.

Zatímco v tramvajích
hlava proti hlavě bere podoby
knoflík jen pro mne má oči
a tak v mírném obcování
úzkost ponecháváme zdím

Látka

Stalo se to, že jsem uvěřil v kalhotky.
A říkám že smysl je jen v rozšíření lásky
myšlenka anděla je tak pěkná. Podpoří.
Proto jsem uvěřil v kalhotky
snad je to jediný pevný bod v celém tom nesmyslu

a nedám na výčitky!
Nehodlám se nikdy, nikdy obhajovat
před krátkodechostmi trpaslíků.
Vždyť každá by občas vystřídala to věčné
misionářství
ha, ale jak může být misionářství věčné?
Semo tamo rozkoš, ctižádost ostříhaných mužů

VĚČNOST je, když se láska ustrne
a usebrání pevný bod v celém tom nesmyslu
vím, myšlenka boha je pěkná. Ale nevěřím
uvěřil jsem v kalhotky.

A nevadí mi lhostejnost!
Vy nikdo nevíte jak mocně miluji
beru-li prádlo zlehýnka do rtů
mám vaše kalhotky a mé je ochutnávání mimo čas
cenu má jedině rozšířit lásku
aby pohltila kredenc a celý byt.

A tak si zpívám.

„Kalhotky mé
je ve vás víc děr než hedvábu
růžově prosvítáte nesete-li oblost
ale mám-li vás na hlavě
na dvoře je strašidlo strašidlo“

chó

Zuzana Bubnová

Vějíř se zpívající sýkorkou

(úryvek z realistického románu z vyšší společnosti)

„Zdali je něco nového?“

„Ne, ne, vše při starém.“

„To jsem rád. Tak to má být.“

Pokynula mu, aby vstoupil dál. Učinil tak a viděl před sebou dlouhou chodbu. Na zemi červený běhoun, v prostředku již poněkud prošlapaný. Asi po dvou metrech, třiceti osmi centimetrech a šesti milimetrech vylézala z levé strany koberce tenká červená nitka. Vedle ní seděla moucha. Na pravé straně nebyla ani nitka, ani moucha. Na levé stěně asi dva metry od vchodu visel obraz Vincenta van Gogha Vlastní podobizna se stojanem, olejová malba na plátně, šedesát pět krát padesát centimetrů, kopie. V pravé části chodby blíže ke vchodu do přijímacího salonku visel ozdobný porcelánový talíř. Jeho obrubu lemovaly drobné modré kvítky, ve středu se skvěl náročný ornament téže barvy. Na pravé stěně asi v polovičce haly visel pavouk. Sápal se zrovna po mouše se zvláštně nazelenalou hlavičkou.

No to je skandál! Je to tatáž moucha, jaká se ještě včera procházela po Goghově podobizně! A ta ženská si dovolí tvrdit, že je vše při starém! A přitom se toho tolik tolik od včerejška změnilo. Člověk tu deset hodin není a už takové nepřístojnosti! - A považte! Ten obraz je nejméně o pět stupňů vychýlený doprava! To už přestává všechno. Čeho se tady ještě dočká?! Všecek rozrušený vytáhl si z pravé kapsy svého modrého vycházkového kabátu bílý, fialově vyšívaný kapesník a otíral si hrůzou orosené čelo. Že se mu toto přihodí zrovna v domácnosti paní de Belaireiaisumenyeis, to vskutku nečekal. Taková počestná rodina, a je schopná klesnout až na samotné společenské dno. Ano, dno! Bahnité dno! Neměl nejmenší chuť zamazat si o tu hnusnou špínu svůj dosud neposkvrněný štít, štítil se toho marastu kolem. Přesto sebral všechny síly, ovládl se a následoval paní de Belaireiaisumenyeis. Když dospěl k obrazu vychýlenému o pět stupňů, významně zakašlal. Paní de Belaireiaisumenyeis si okamžitě všimla toho strašného faux pas. Nohy se jí podlomily, tiše zasténala a jen s námahou a celá bílá se dovlekla do manželovy pracovny, odkud si ze stolku z ebenového dřeva vypůjčila úhloměr. Pak již rychle spěchala, aby vše přesně vyměřila a alespoň to hrozné znemožnění trochu odčinila, neboť napravit se už nedá, ode dneška lpí na jejím rodě nesmazatelný hřích. Vrátivši se zpět do chodby, spatřila pana de Tramenixionais, kterak znechuceně hledí kamsi na pravou stěnu. Zprvu se vyděsila, že se snad o ni neopatrně otřela svou napudrovanou ručkou, a že tedy smítečko z toho pudru velmi nehygienicky ulpělo na oné části stěny, kam právě pan de Tramenixionais hledí. Vzápětí si však s úlevou oddechla, neboť uviděla jejich domácího miláčka pro štěstí, pavoučka de Kromonie- L’pasent Feliminais Cabrielais Sougevanties Antablachier. Pan de Tramenixionais vypadal ovšem stále více pohoršeně a jeho zsinalé rty naznačovaly, že mu není zrovna nejlépe, ba co víc, že vysloveně trpí. Podívala se tedy blíže a její šaty jen zašuměly, jak se poroučela k zemi. Za chvíli se probrala, ale setrvávala dosud na zemi, nemohouc stále uvěřit té hrozné tragédii. - Marně každý den dávala křižáčkovi celý sáček speciální výživné stravy pro pavouky z vyšších kruhů a sítí! - Přece mu to bylo málo a našel si neméně oblíbeného člena rodiny, mušku, kterou si sem na památku před dvěma roky přinesla. To se tehdy v kočáře vypravila na kolosální dobrodružnou dvacetiminutovou výpravu do přírody, plných sto metrů za město! Jsou to teprve dva roky, a už snad aby se tam kodrcala znovu! Člověk se nalítá až běda! Když se alespoň částečně vzpamatovala, vyndala chudáčka mouchu Antoanettu de Mavligenier Cymonivier Trochinemé Geminefasien de la Crocheais Debuysinimair Ronefoucauld Maniers ze sítě pavouka de Kromonie L∞pasent Feliminais Cabrielais Sougevanties Antablachier a pustila se do oživovacích procesů. Jak pumpovala s končetinami nebohé Antoanetty de Mavligenier Cymonivier Trochinemé Geminefasien de la Crocheais Debuysinimair Ronefoucauld Maniers, jednu z nich, a sice tu pravou, ano, tu vyvinutější a hezčí, jí, samozřejmě že omylem a největším nedopatřením, utrhla.

Skrápěla slzami amputovanou nožku, obraz už byl zase o pět stupňů vychýlený, pavouk na ni zlostně gestikuloval a pan de Tramenixionais si nejvýše rozzloben a pohoršen bral svůj vycházkový modrý kabát. Nezapomněl si ho náhradními rukavičkami řádně očistit, vždyť plných pět minut spočíval v odporně obyčejném šatníku ze slonoviny, vykládaném rudým, jistě zablešeným sametem. Pryč z této nečestné rodiny, pryč od té hniloby, pryč od toho smrdutého rozkladu! Posunul si klobouk více do čela a doufal, že odsud proklouzne jinými lidmi nepoznán a neuškodí tak své pověsti, pošramocené dost událostí samou.

Paní de Belaireiaisumenyeis si sedla do velkého tmavěmodrého křesla ozdobeného šesti v průměru asi pěticentimetrovými knoflíky. Vytáhla vějíř, na němž byl obrázek zpívající sýkorky na rozkvetlé jabloni.

Když druhý den v obvyklou odpolední hodinu přišel pan de Tramenixionais, všiml si zvláštní věci. Za sýkorkou na jabloni se rýsovala malebná vesnička. Jak zvláštní. Kolikrát již byl znechucen, kolikrát ona z toho rozrušena, kolikrát se tedy nepřetržitě ovívala tímto vějířem až do jeho dalšího příchodu, ale té vesničky si tam nikdy nevšiml! Člověk stále poznává nové a nové věci! - Dnes večer si konečně bude moci říct: Prožil jsem krásný a dobrodružný den! - Celou událost si hned podrobně zaznamenal do svého poznámkového bloku.

HOMEOPATICKÁ HLÍDKA

17. ochranná dávka historického optimismu

Bezpečně vím že nejsem sám
dokud česká řeč žije
dál instinktivně popírám
konečnost poezie

bezpečně vím že nejsem sám
čtu zřetelné stopy svých snů
v bezelstných očích batolat
těch andělů komunismu

bezpečně vím že osudy
nejsou jen zrnka písku
která jen co se probudí
mizejí bez otisků

bezpečně vím že svítání
přichází z nitra noci
však někdy mám pocit svíravý
o smilování prosím

(Z básně Josefa Šimona Bezpečně /Matce/)

Muži v akci

Zátoka u města M., čtvrtek odpoledne: Letěl. Metal přemety. Závratnou rychlostí se blížil k studené vodní hladině. Nebál se, nekřičel, nepanikařil. Modrá plocha se nezadržitelně blížila. Nemyslel vůbec na nic. Měl co dělat s poryvy větru, které s ním smýkaly ze strany na stranu. Pan B. se spokojeně usmíval.

Přístav města M., čtvrtek odpoledne: Kdekdo se otáčel a pohlížel ještě na pobřeží. Pan K. nikoli. Na nějaké dojemnosti si tedy rozhodně nepotrpěl. V klidu směřoval po molu k oné lodi. A už tu byly schůdky. A za nimi? Za nimi už jen ta zrádná paluba a pod ní tolik ošidné moře. Ne, ani teď se neohlédne. Dobře ví, že ho za pár okamžiků pohltí útroby plavidla. A pak? To se teprve uvidí. Teď se mu na to nechce myslet. Jedno je jisté. Na téhle lodi se nebojí, ať je moře seberozbouřenější. - Vždyť ji zná jako své boty. Věří jí.

Čtvrť hrůzy ve městě M., čtvrtek odpoledne: Tomuhle příšernému koutu města M. se říkalo Čtvrť hrůzy. Možná ještě slabé pojmenování. Byl to rajón podsvětí. Místo schůzek všech nejobávanějších mafiánských bossů. Všichni normální a počestní lidé se odtud dávno odstěhovali a v jejich domech se nyní odehrávaly nekalé rejdy a běsnění rozzlobených šéfů. Každý spořádaný občan obcházel tyhle strašidelné ulice a nepravostmi prohnilá zákoutí velkým obloukem. A ti méně spořádaní, když zrovna nepotřebovali heroin nebo nájemného vraha, vyhnuli se Čtvrti hrůzy rovněž. Spravedlnosti by se tu člověk nedovolal. - Policie se sem už také bojí. Jen pan V. ne. Není ani mafián, ani dealer, ani vrah, je to slušný, bezúhonný člověk. Přesto se tu prochází, a to pěkně směle. Míjí krčmu U Umrlce, kůlnu Tasená dýka, Brloh šéfů. Je úplně v klidu. Ve tváři se mu nepohne jediný rys, když kráčí kolem chlapíka, jenž zuřivě mává nabitou pistolí. I ti velmi zkušení a otrlí radši lezou někam dovnitř, aby to neschytali. Vědí, že Kajman je schopný našít to do kohokoli. Ulice se proto brzy vyprázdní. Stojí tam jen obávaný Kajman a on. Kajman v úžasu pouští pistoli na zem a nevěřícně zírá na něj. On si opodál naprosto nerušeně zapaluje cigaretu. Pak pokračuje v chůzi. Ne, tenhle člověk není zvyklý něco nebo někoho obcházet. Ten chodí rovnou a kam se mu zachce.

U paní L. ve městě M., čtvrtek odpoledne: Paní L. je vyhlášená kráska v širokém okolí. Je již pět let šťastně vdaná. Svému manželovi je naprosto věrná. Tím je také dost známá. I ti největší borci proto její dobývání už dávno vzdali. O to pikantnější situace. Pan J. tu totiž před ní stojí jen velmi spoře oděný. Ona se na něj sladce usmívá. On také. Na okna padá příjemné šero. Stačí si vyměnit jen pár slov a pár výmluvných pohledů a jde se na věc. Ladným a všeříkajícím pohybem své jemné ruky mu ukazuje směrem na pohodlnou bílou postel. Rád poslechne a uléhá. Ona míří vzápětí za ním...

V Domově důchodců ve městě M., stůl pánů B., K., V. a J., čtvrtek večer:

„Dneska to dost foukalo. Krmil jsem racky a ten chleba, co jsem jim házel, vždycky nejdřív dlouho poletoval vzduchem, co poletoval, von vám úplně metal přemety, a pak se konečně snesl na hladinu.“

„No jo, racci, ty jsou tím věčným krmením vochočený a mají tolik drzosti, že vám vlezou do tašky s jídlem. To já radši chodím do té mé kavárničky na hausbótu. Příjemně si tam posedím, jsem mezi lidma, už tam mám takové svoje místečko...“

„Prosimvás, vo tom hausbótu mi ani nemluvte! To je nejhorší místo v přístavu. - Hromadí se tam stovky turistů, protože je odtamtud nejlíp vidět na katedrálu. A tu už mám vokoukanou a turisty nemůžu vystát. Já chodím radši někam, kde je míň lidí a klid.“

„To mi teda řekni kam!“

„To ti kamaráde holt nemůžu sloužit. Víš jak blbě vidim. Ale slyším dobře. Podle všeho je to blízko lomu. - Pořád je tam slyšet střelbu, supění a řev lidí. Chodníky tam nejsou. Cejtím jen písek a právě kusy ňákejch kamenů. Ale jinak je to tam fajn.“

„No jo, blbě vidíš! - Ale kam se až dostaneš! - Ten lom musí bejt pěkně daleko, protože ve městě bude asi sotva! Co já bych za to dal! - Dneska mně zase bylo mizerně. - Sotva jsem se dovlekl na ošetřovnu. Paní doktorka L. mě prohlídla a dala mně projímadlo.“

Ejhle člověk!

V minulém „Ejhle“ vypadlo před slovem „předsedy“ slovo „bývalého“, protože Profesor, tedy V. K., už není bohudíkbohužel premiérem. Ale abych zachoval bipolaritu, tak něco o tom současném. Je o něm známo, že má chaloupku ve Veselí u Žďáru nad Sázavou a že tam chodí do lesa objímat stromy a čerpat z nich přírodní energii. Je to dobře, že se premiér přihlašuje ke starému slovanskému obyčeji. Co však bohužel není známo? Ať se vydáte z Veselí do lesa na houby kterým směrem, všude umírají stromy - ať jedete na Bohdalov, na Březí, na Sirákov nebo na Budeč. Při objímání totiž M. Z. zuří a drásá stromům kůru. Skoro jako medvěd brtník. No a protože vládnutí je stále zatrachtilejší, tak přibývá chřadnoucích stromů a některé části revíru pomalu začínají plešatět. Ale nebyly by to horácké hlavy: MO ČSSD na popud skautů vymyslela způsob, jak nasměrovat M. Z., aby škody byly minimální - protože vládnout se musí dál, to holt jinak nejde. Komise vždy vytipuje v oblasti stromy neduživé a nejrychlejší skaut vyběhne těsně před vstupem M. Z. do lesa. Přes hlavu má nasunutou gumovou masku prasete (tedy jednotkového novináře), s rypákem na týlu, a navádí objekt ke stromu, který je pomazán vepřovým sádlem. Pak může M. Z. drásat... A už je to hotový.

Ejhle člověk! Za 635 680 minut začíná 21. století.

Knihy

Čilá Mladá fronta

Každý národ se stará o své kulturní dědictví. Nejde ale jen o to, aby leželo někde zakonzervováno a nikdo k němu neměl přístup, abychom se o něm dozvídali jen z učebnic a masmédií, které by vytvářeli lidé, kteří se o něm dozvěděli z učebnic a masmédií. O dědictví si nestačí vyprávět. Je potřeba ho vlastnit, mít možnost ho užívat a používat.

A musíme tedy za něj nejprve zaplatit dědickou daň. V osobním životě nám to velké problémy nedělá, i když si možná občas trochu zanadáváme, jde-li však o obecný majetek, bývá situace horší. Tu se mnohdy tváříme, že o takové dědictví vlastně ani zas tak moc nestojíme, že je to starý šmejd, který jenom zabírá místo. Nechme ho ležet někde ve skladu.

Například - texty. Skutečně není ani snadné, ani levné mnohé z nich zpřístupnit veřejnosti, tedy vydat je. Proto se to občas prostě nepodaří. Máme v čerstvé paměti, jak neslavně skončilo vydávání Díla Bedřicha Fučíka. Blamáž pro veřejnost, která si ho odmítla koupit, blamáž pro vydavatele. Existují naštěstí i jiné případy. Například v nakladatelství Atlantis po Blatného Verších letos splnili slib a navázali jeho Texty. Domnívám se ovšem, že zvláštní uznání si zaslouží nakladatelství Mladá fronta. Už před čtyřmi lety zachránilo Dílo Jiřího Koláře tím, že se ho ujalo po Odeonu. Letos převzalo od Českého spisovatele vydávání Spisů Jiřího Ortena. Zdá se, že konečně budeme mít po ruce kompletní soubor jeho textů.

Bádání o jednom z našich nejvýznamnějších autorů válečné generace dosud trpělo neznalostí velké části jeho tvorby. Dílo Jiřího Ortena, jež editoval pro nakladatelství V. Petr v roce 1947 Václav Černý, obsahovalo pouze autorovy verše a nedočkalo se žádného pokračování. Až po jedenácti letech se objevil výbor z Ortenových Knih a pomalu, nesystematicky začínaly být znovu - a často poprvé - zveřejňovány další texty. I pak ale došlo k novému vydavatelskému vakuu mezi lety 1970 a 1982.

Spisy **Jiřího Ortena**, editované Marií Rút Křížkovou, které od svazku Prózy I doplňuje Karel Svátek, tuto citlivou mezeru zaplňují. Jsou promyšleně koncipované od „deníkových“ Modré, Žíhané a Červené knihy, pro poznání a pochopení autora Ortenova typu nezbytných, přes nejznámější složku jeho díla Knih veršů a na ně navazující dva svazky Próz (za ten letošní **Prózy II** jsem právě Mladou frontu pochválil), které jsou sice doposud nedoceněné, ale tvoří integrální součást Ortenova díla, až po Dramata, recenze, články, Korespondenci a Juvenilie, o nichž si úsudek teprve budeme muset učinit.

Ortenovy povídky a romány nám nejen pomáhají poznat jeho autorský vývoj, ale také proniknout hlouběji do samotné podstaty jeho tvorby a tajemství jejího úspěchu. Jan Vojtěch Sedlák kdysi napsal: „Básník má nejen zážitky vlastní... Básníku je dáno, aby intensivně žil i za jiné, aby se plně vciťoval do jejich vnější i vnitřní situace, tak může vedle zážitků čistě individuálních, osobních míti i zážitky kolektivní.“ Ortenova tvorba byla skutečně často konkretizovaná, jak se nabízelo, coby vyjádření generačního pocitu. Už při četbě jeho básní však může zarazit, nakolik mají veškeré subjekty v nich, ať již se jedná o lidi, zvířata nebo dokonce věci, vlastně neustále jednu a tutéž podobu - podobu implicitního autora. Charakterizuje-li se mluvčí, pak stejnými či podobnými slovy, která používá pro objekty „vnějšího“ světa, jenž tak nabývá charakteru pouhé projekce autorova nitra. V prózách je tento prvek ještě výraznější, neboť je umocněn tím, že si ho autor uvědomuje a přiznává. Pro děti - Knížka naslouchajícím: Orten je vypravěč i jeho dvě děti. Malá víra: Orten je Ámos, Mambert, Zlatoústý, František, Odon. Ve všech postavách neustále jeden jediný muž: Orten stokrát jinak, vždy smutný, tragický, nepochopený. Protihráčem, někým jiným, mu může být pouze žena, jediný zásah odněkud zvně (sexualita je sexualita, té se ani takto vypjatě egocentrická bytost neubrání), žena, u níž je sice možné pochopit, ale ne odpustit, že se dobrovolně nepodrobuje bohatému vnitřnímu životu k ní se sklánějícího muže. Skutečně, byl-li Orten někdy chápán jako typický představitel generace zklamané a ubíjené společenským vývojem, začíná být čím dál tím více patrné, že se ve skutečnosti jedná o zdání způsobené pro umění šťastnou, ačkoli jinak nešťastnou náhodou. Tato až patologicky introvertní osobnost by nikdy nebyla schopna vnímat svět jinak, než jak nám ho prezentuje ve svém díle, ani kdyby se narodila v ráji. Bůh, který by z něj Jiřího Ohrensteina vyhnal, by se jmenoval Jiří Orten. Nebo naopak? A potom by spáchal sebevraždu, což se v případě Boha rovná konci světa. V daném historickém okamžiku však tento životní pocit daný vnitřní dispozicí výjimečně souzněl s pocitem, který jiní zažívali v důsledku tíživé společenské situace. Ale to nevadí. My si Ortenova slova stejně budeme neustále číst, neboť jsou nesmírně pěkná.

ZDENĚK SMOLKA

Prozaické obrazy Ivana Matouška

Povídkový soubor pražského spisovatele a malíře **Ivana Matouška Mezi starými obrazy**, který před několika týdny vyšel v olomouckém nakladatelství Votobia, je autorem revidovanou verzí původního samizdatového vydání (Edice Expedice, Praha 1980) nazvaného *Mezi obrazy*. Devět krátkých próz vznikalo v letech 1975 až 1977, pro nové vydání je autor přehlédl v letech 1991 a 1992.

Hned na úvod odbočím k redakčním náležitostem knihy, které jsou (z hlediska autorského paradoxně) většinou tím prvním, s čím přijde potenciální čtenář do styku. Úvodní dojem ze spisovatelova díla závisí na práci nakladatelství a Ivan Matoušek zřejmě Votobii za mnoho péče nestál. Petru Palarčíkovi se „podařila“ další výjimečně odpudivá knižní obálka (především se k textům hodí asi jako samopal na slabikář) a jediný knihu provázející redakční text (měl by zřejmě být z pera redaktora svazečku Vladimíra Foreta) na její zadní straně se ani trochu nesnaží zpochybnit dojem, že je vyjma aktualizace takřka do slova a do písmene opsán ze záložky torstovského vydání Matouškova románu *Ego* (Praha 1997). Bohužel ani to ve Votobii nezvládli bez chyb. Samotný chvályhodný čin vydání dalšího antikomerčního díla nemůže sloužit jako omluva redakční laxnosti.

Matouškovy texty jsou snad s mírnou výjimkou zejména dětem směřované novely *Autobus a Andromeda* (Kdo je kdo, Praha 1995) díky osobitému autorskému pojetí značně sevřené a mírně neproniknutelné. Mnohočetnými svazky vláken souvislostí však pronikají záblesky náhlého projasnění a usouvztažnění, které pozorného čtenáře vtahují dovnitř utažených, ale pro spolucítící mysl velice přesně profilovaných prozaických zámotků. Na líhnutí konečného emotivního a myšlenkového tvaru (tvora) se tak poměrně výrazně podílí i sám čtenář se svou individuální životní zkušeností a specifickou duševní strukturou.

Autor nevypráví souvislé příběhy s ponaučením nebo pointou, ale snová spíše hustou pavučinu dějových, psychologických a inter- i metatextových náznaků a odkazů. Ta pak při proniknutí udivuje krystalicky přesnou výpovědí, postihující skryté silové body běžných, ale v Matouškově podání jedinečně neopakovatelných lidských situací, jež jsou však navíc obdařeny obecně uchopitelnou příznačností. Při zběžném čtení jsou texty nepochopitelnou nedějovou spletí nesouvislých monologodialogů, minuciózních popisů či duševních analýz. Často není zřejmé, kolik je vlastně postav, které z nich existují ve světě reálném a které již jen ve vzpomínkách blízkých... Často to pro hlavní myšlenkově-emotivní linii textů není vůbec podstatné.

Důležitou složkou Matouškových próz jsou vzpomínky a vliv dějů minulých vůbec (platí to nejen pro daný soubor, ale také obecněji - viz především *Album* [MF, Praha 1991]). Nechci zde ale operovat s ustavující se interpretační paralelou k Proustovu *Hledání ztraceného času*, neboť ji považuji za zkreslující. Lze zmínit podobné základní autorské impulzy či některé blízké čtenářské dojmy, jinak je však recenzentská zkratka přes etablovaného Francouze pouze málo účelným efektem. Matoušek nerekapituluje, nesnaží se systematicky vzpomínky mapovat, ale především je v jakýchsi kruhových návratech znovu a znovu svým dílem i tvůrčím životem přetváří, spojuje do nových kontextů a nechává jimi ovlivňovat svou dosud nikterak neuzavřenou budoucnost. Je výjimečným českým autorem pro své prózy zachycující niterné prožívání současnosti, jíž se skrze rozrůstající se paměť stále intenzivněji proplétá minulost, a ne proto, že se při jeho četbě třeba vybavuje Proust. Mohl bych Matouškovi přes hlavu přetáhnout masku Roberta Musila, Witolda Gombrowicze nebo i Gertrudy Steinové či Nathalie Sarrautové a vždy by se to dalo nějak odůvodnit. K úvaze o Matouškově tvorbě bych se tak ale nedostal.

V souboru se v celkovém kontextu reflexivní práce s minulostí zjevují motivy pro Matouškovu tvorbu příznačné. Vypravěč jedné z povídek říká: *„Jako bumerang se mi vrátila síla překonat všechno, co bude, tím, co už bylo,“* a tak přiléhavě vystihuje podstatu zmíněných autorových cyklických návratů, které do každého dalšího jeho tvůrčího projevu přinášejí bohatší a obtíženější látku rozsáhlejší oblasti minulého. V jakýchsi nerozvitých tvarech přinášejí povídky situace či úvahy, které se později v dokonalejších formulacích, košatěji a propracovaněji vrací v autorových rozsáhlejších textech. Upozorňují na sebe motivy smrti blízké osoby, možné duševní choroby, obav z odpovědnosti za dítě či nejasné náznaky vnějšího nebezpečí (hlouběji rozpracované v totalitně hrozivých *Nových lázních*).

Role vypravěče přechází mezi postavami, situace jsou nahlíženy z mnoha úhlů, chronologie a realita ustupují do pozadí. Základním lidským rámcem textů je rodina. Významnou úlohu hrají vzájemná setkání postav, během nichž autor rozkrývá skutečnou podobu jejich vztahů. Rodinné debaty místy prostupuje chladné neporozumění, rozhovor blízkých lidí se může stát výstupem absurdního divadla: *„Tak jsme pochovali syna.“* [...] *„Já myslela, že mně neseš ty hodinky.“* Večírky a podobná „spontánní“ zábava jsou pak pro Matouška symbolem povrchního „přátelství“ naplněného tajenou záští. Vyžívá se v banálních dialozích, které vyjevují absenci předstíraných vztahů. Hrozbu anonymity překrývající cizost strojenou blízkostí však autor vnímá i v reprezentativnějších formách lidského setkávání. *„Ovšem nejhorší pocit mám tam, kde si musej neznámí lidé podávat ruce.“* Tísnivost simulované blízkosti později autor intenzivněji rozpracoval v *Egu*.

Významnou rovinou povídek jsou pro Matouška příznačné odkazy k jeho výtvarné tvorbě. V souboru se objevují nejen v tematizaci niterných problémů malíře skrze duchovní siluetu jedné z postav, ale zejména v prolínání autorových obrazů a jeho prózy. Metaforické i konkrétnější významy textů pronikají do obrazů, motivy z nich pak svou symboličtější řečí zase v přímých motivovaných pasážích zasahují do povídek (přibližným příkladem může být v knize reprodukovaný obraz *Utrpení sv. Šebestiána*, který je ovšem z roku 1985). Celým komplexem textů se také prolíná Matouškův subtilní a obtížně postižitelný humor, vystavěný zčásti právě na zmiňovaných běžných (prázdných) dialozích. Právě banální všednost té tuposti mrazí.

Prózy Ivana Matouška vyžadují spřízněně intelektuálně laděného čtenáře. Jeho povídky nejsou ostře ohraničenými úseky času nebo prostoru, ale skrze individuální autorskou perspektivu spíše krátkými náhledy do nekonečně proměnlivého uplývajícího dění kolem lidských bytostí. Postavy jsou jedinečné i symbolické zároveň, podobně jako jejich emoce a myšlenky, jejich lehce vyznačené příběhy. Za dvacet let se na povrchu změnilo mnohé, povídkový soubor *Mezi starými obrazy* ale naznačuje, že uvnitř nás jsou jakési základní, autorem především negativně chápané rysy, s nimiž ani mnohem delší doba nic moc zvláštního neudělá.

MICHAL SCHINDLER

Surrealistovy realistické hry

Spisy **Ludvíka Kundery** začalo vydávat dnes již neexistující prachatické nakladatelství PROSTOR-multimédia. Vyšly v něm dva svazky spisů: svazek 1 Bez názvu v roce 1994 (obsahuje autorovu poezii z let 1939-1945) a svazek 4 Úhledná džungle v roce 1995 (s podtitulem texty 1973-1993). Od roku 1997 vydává spisy Ludvíka Kundery brněnské nakladatelství *Atlantis*. Zde byl vydán 6. svazek Ve vánici (dramatické texty 1961-1970) a v letošním roce (vročení v knize uvádí rok 1998) 7. svazek **Králové zločinci mágové**, který obsahuje dramatické texty z let 1967-1989. Je dobře, že Atlantis pokračuje v projektu, který byl sice v Prachaticích započat, ale byl nad síly tamějšího nakladatelství.

V centru všech třinácti her svazku Králové zločinci mágové jsou historické osobnosti - Přemysl Otakar I., královna Dagmar, Karel IV., Joseph Fouché, Heinrich Himmler, Joseph Goebbels, Georg Büchner, Leoš Janáček, Karel Hynek Mácha, František Gellner a Rudolf Těsnohlídek. Spolu s nimi zde vystupují desítky dalších postav, které je doprovázely životem nebo nějakým způsobem do jejich žití zasáhly.

Přístup Ludvíka Kundery je zde realistický. Napsání hry předcházelo studium (často mnohaleté) osudů jednotlivých osobností. Nezřídka autora přivedl zájem o jeho postavy do archivu, pročítal beletrii i odbornou literaturu, monografie, studoval i korespondenci spisovatelů a básníků, kterým určil hlavní party ve svých hrách.

S tím souvisí problém, který může četba jeho her dnes vyvolat. V době vzniku měly texty jistě smysl také tím, že představovaly některé neznámé či málo známé události ze života vybraných panovníků, politiků či umělců. Dnes jsou tyto příhody poměrně známé. Pozornost lze ovšem nyní soustředit na slovo - poměrně. Nedělám si iluze, že by tato známost nebyla omezena na dosti omezený okruh historiků, literárních historiků či zkrátka odborníků, je tedy takřka zasvěceností. Sám Kundera se tohoto problému znalosti dotkl v článku ke gellnerovské hře Radosti života: „Svízel byla s autentickými jmény budoucích klasiků. Shodli jsme se s režisérem, že se postavy nebudou křečovitě oslovovat příjmeními, nýbrž křestními jmény či přezdívkami. Vycházeli jsme z předpokladu, že hrst odborníků pozná ihned skutečné předlohy, několik set zasvěcenějších diváků se bude chvíli dohadovat »kdo je kdo«, drtivá většina publika však, která zná stěží Gellnerovo jméno, pochopí hru jako ztvárnění osudu zajímavého a všestranného umělce z počátku století, umělce obklopeného osobnostmi neméně zajímavými, a leckde sáhne po knížkách těchto autorů. Ukázalo se, že tento předpoklad chybný nebyl.“ (str. 588)

Tím je zároveň vyslovena podstata Kunderových her přítomného souboru. Autorův přístup je vskutku realistický, a to natolik, že např. pro text Naprosto lhostejné, o Heinrichu Himmlerovi, použije označení „rozhlasová nehra“: „Autentická fakta, obsažená v tomto materiálu, se přímo bránila běžné »beletrizaci« života velkých stvůr. (...) Povaha materiálu i úvahy o publiku si posléze vynutily tvar »nehry« (hry faktů).“ (str. 583)

Za podobnou nehru - autorem je označena jako „text k nejasnému účelu“ - lze považovat Hru o Janáčkovi. Jako by se v ní objevil ionescovský ozvuk: je to vlastně hra o vzniku hry, hra o psaní hry; mimo jiné v ní vystupuje dramatik. Tím ionescovským ozvukem míním hru Improvizace Almy neboli Pastýřův chameleon. (Myslím, že by bylo možno hledat paralely např. též mezi Ionescovou hrou Král umírá a Kunderovým Vrtkavým králem, byť Ionesco vpisuje do životních osudů svých královských postav přece jen více tragiky než ironie.)

Dramatičnost těchto textů tedy tkví už v dramatičnosti života postav. U někoho je tak podán celý život (Chameleon aneb Joseph Fouché nebo Brány do podsvětí o Rudolfu Těsnohlídkovi), někde se Kundera soustředil na několik posledních let, především pak na poslední okamžiky života zvoleného umělce (Pokus o Máchu, Radosti života o Františku Gellnerovi), jinde

nabídl zejména nějakou důležitou událost ze života vladaře (Vrtkavý král o Přemyslu Otakarovi I. nebo Královna Dagmar o Přemyslově dceři Markétě, která se stala dánskou královnou Dagmar). Nejstatičtější je z tohoto hlediska úvodní rozhlasový monolog Sny Karla Čtvrtého a rovněž následující hříčka o lásce a sněžení Čtyři ženy Karla Čtvrtého. Naopak poslední hra o Rudolfu Těsnohlídkovi Brány do podsvětí předvádí jednu dramatickou situaci za druhou - je to hra nesmírně dynamická, v níž se Kunderovi podařilo opravdu napsat dílo ztvárňující osud zajímavého a všestranného umělce, hru ztvárňující osud jedinečné osobnosti, jedinečného člověka.

Kunderovy hry jsou napsány kultivovaným jazykem, autor se neostýchá použít nerýmovaný pětistopý verš jambický, navíc vytvořený z Goebbelsových projevů. Vedle sebe tak stojí autentické záznamy a jazyk básnický. Autorská poznámka ke hře Krásné ženy neboli Joseph Goebbels toto sepětí připomíná: „Hra probíhá ve zřetelně rozlišených třech rovinách. První rovina je psána víceméně blankversem a její zvukovou kulisou je kanonáda. Text se opírá z velké části o Goebbelsovy poslední projevy. Druhá rovina je melodramatická. Až na několik málo slov či »švů« je text smontován z autentického Goebbelsova deníku z let 1925-1926. Přednes i hudba by měly být na trvalém pomezí sentimentálního kýče. Třetí rovinu tvoří několik suše věcných komentářů, jimiž je na nemnoha místech přerušován melodramatický tok.“ (str. 584) Že je takto zvýrazněna dramatičnost textu a zároveň podtržen odstup od postavy, jež je nositelem zla v lidské historii, je zřejmé.

V tom okamžiku, kdy se Ludvík Kundera opírá o dramatické události v životě zajímavých lidí, umělců, politiků či králů, dokáže napsat působivou hru, dokáže vystavět napětí ze střetu ega s okolím, z marné touhy po uskutečnění představ, jež mohou být motivovány kladně i záporně - tedy jeho nositelem je dobro či zlo -, ale vždy se tyto představy dostávají do konfliktu se zájmy jiných jedinců, větší skupiny lidí nebo společnosti. Z těchto konfliktů vyrůstají osobní tragédie Kunderových postav. Jejich jedinečnost dokáže autor zobrazit, zejména v dramaticky stupňovaných hrách, velmi působivě - a zároveň se mu daří nabídnout tuto jedinečnost jako možnost obecné existence.

MICHAL BAUER

Potápěný Lodní deník

Nejenom proto, že Lodní deník zabírá v knize **Víta Kremličky Zemský povídky** (Hynek, Praha 1999) sto čtyři stránky oproti zbylým šedesáti - zahrnujícím sbírku drobných próz Ona řekla jméno plus povídku Vysoký nebe nad Berlínem - mu zde bude věnováno nejvíce pozornosti.

Je obtížné vytáhnout z Lodního deníku nějaký logický (anebo vůbec jakýkoli statický) rámec, kterým bychom ho celkově uchopili (jako třeba stručná rekonstrukce fabule). Vypravěč nechává vystupovat nové postavy, aby se s nimi mohl chvilkově identifikovat, a stejně snadno, jako je nechal vystoupit, je zase rozpouští, unikaje v nových surrealisticky vyvstávajících postavách a prostředích, jež táhnou čtenáře dál svou mocnou imaginativností a humorem. Tušíme-li snad někdy v pozadí stín autobiografického, pak se to před námi rozvírá hutně pestré, asociativně zvrstvené a zdeformované svéráznou vypravěčskou poetikou.

K samotnému vydání: pominu-li levačkou odbytý Obsah na konci knihy, nemůžu nechat bez povšimnutí to, že jsem marně hledal ediční poznámku, ačkoli právě ta by zde neměla chybět. Čtenář se tak nedozví, že vydání Lodního deníku v Zemskejch povídkách se na spoustě míst poměrně citelně liší od svého prvního vydání (v edici RR, Praha 1991). Vypíšu proto rámcově několik postřehů, které by při existenci ediční poznámky nebylo nutné uvádět.

Dvě kapitoly z prvního vydání jsou vypuštěné: *V.* (jež by se v novém vydání nacházela mezi kapitolami *čtvrtý den* a *V*) a *XVI.* (mezi *XIII* a *XIV*), vzhledem k výpustkám jsou kapitoly přečíslované, některé přejmenované: *metafyzická obruč* > *pod medonosnou lískou*, *ze záchoda jsou slyšet ptáci* > *ze světlíku jsou slyšet ptáci* a XI. > *pečárky*. Původní samostatné kapitoly, jež nemají číslo, ale název, jsou graficky vřazeny jako podkapitoly k jednotlivým kapitolám číslovaným: zjevná snaha o větší přehlednost oproti původní fragmentárnosti. Samotný text je dále ještě četně upravován, vesměs ve snaze po větší explicitnosti, to však neplatí vždy; autor nahrazuje vulgarizmy: „...naše holka je vám tak líná, že než aby ráno udělala těch pár kroků na hajzl, pustí to radši do postele“ > „...do kadibudky, pustí...“ atd.; přepisovány jsou i narážky na alkohol: „Člověk v kocovině nemá oči bystřejší než tato chodící pevnost“ > „Přejedený člověk...“, „Moře té nejjemnější kořalky - to byl pro mě dar!“ > „Moře toho nejjemnějšího moštu...“ atd. Některé úpravy zjemňují, oslabují svéráz vypravěčovy rétoriky: „Mám vztek a běda tomu, kdo zaklepe na dveře mé garsonky, aby mě rušil z posvátné práce; neboť nyní jsem svatý a zemskou pakáž drtím Slovem. Svatý, svatý, svatý!“ (podtržené je v novém vydání vypuštěno). Anebo: „...vzápětí byl odstrčen jiným, ještě ohavnějším chlapem, který zas bezostyšně nabízel svou matku, prý ještě pannu.“ > „...rostlinný výtažek ke zhubnutí a cukruprosté žvýkačky.“ S postupujícím textem úprav ubývá.

V „prohlášení autora“ k prvnímu vydání Lodního deníku se krom dalšího píše: „Laskavé čtenáře ubezpečuji, že při případném příště budu ve výběru slov ostražitější.“ Pokud oním případným příště myslel autor příští vydání Lodního deníku, pak tedy svému ubezpečení dostál. Otázka je, zda tyto zásahy (byť předem hlášené?) textu neubraly více, než přidaly. Kremlička přepisuje, vypouští a upravuje, jako by se původního textu zalekl, v žádném případě mu tím však nepřidává na aktuálnosti. Aktuálnost Lodního deníku tkví v neotřelé, geniální hře s ozvláštňováním vypravěčských formulací a postupů, těmito zásahy je však ozvláštňování jenom ulamován hrot.

Několik minipovídek pod souhrnným názvem Ona řekla jméno nepřesahuje obzor schopných slohových cvičení. A to i tehdy, pokud v nich cítím možný příslib něčeho nového, které autor zjevně hledá. Kupříkladu parafráze novozákonních Skutků (respektive jejich druhé části věnované Pavlovi), povídka - dopis Gaius Manliovi. Vedle tohoto se zde setkáme třeba s parafrází recenze (Střelec) anebo s parodií inspirovanou reklamou (Come to the Marlboro country). To už není pozoruhodná hravost, jež svádí dohromady odpuzující se póly, ale svědivá bezradnost. Jediné, co spájí tyto kratičké povídky v celek, je touha nalézt si v nich nový výraz, novou vypravěčskou polohu.

Povídka Vysoký nebe nad Berlínem je pak zjevnou protichůdkyní Lodního deníku: v obecné češtině psaný, nefantazijní, strohý, střízlivý popis cesty stopem do Berlína a Hamburku.

Ona řekla jméno i Vysoký nebe nad Berlínem zachycují stav, kdy autor opustil poetiku Lodního deníku, ale novou pro sebe teprve ještě hledá (ponechávám stranou Kremličkovu poezii). Je však pouze ke škodě věci, pokud v rámci tohoto hledání takzvaně opravuje i Lodní deník.

A ještě něco: Neslaná a nemastná grafická úprava spolu s fádní obálkou je do očí zvlášť bijící pro toho, kdo zná vydání Lodního deníku v edici RR.

ADAM GEBERT

Slovy strhanými z bříz

Hovoří-li se o ženské poezii, je docela možné, že to může kohosi urazit. A kdo ví, možná oprávněně. Jistě (řekli by odpůrci termínu), o ženské literatuře jako zvláštním fenoménu lze hovořit snad v devatenáctém století, kdy bylo sociální postavení ženy jiné než dnes. Tehdy bylo zjevení první profesionální autorky v postavě Boženy Němcové jevem jistě pozoruhodným - ostatně stejně jako celá ta „velká trojice“: B. N., Karolina Světlá a Teréza Nováková. Tehdy se ženskost autorky mohla vyzvedávat. Ale jakápak ženská literatura dnes? Vždyť dnes již ženská ruka vmačkávající něžně litery do vrtošivé paměti počítače není nic neobvyklého.

Snad leda vědci: ti zase zjistili, že ženy prý mají jinak (a snad i dokonaleji) vyvinutý mozek než muži. Leda to ospravedlňuje onen nepotlačitelný pocit, že ženská poezie se značně odlišuje od poezie mužské. A že naopak ženské básnířky třeba protichůdného snažení a různé nátury cosi spojuje.

Nakladatelství Host ve spolupráci s Welesem vydalo knížku básní velmi nadané ženy-básnířky **Věry Rosí** - **Holý bílý kmen.**

Je to knížka neobyčejně citlivé lyriky, jež osobitě zaznamenává proud času, který však není tak dynamický, jak se zdá. Dění v něm je spíše nehybné, snad bezvýchodné. „Zas další noc, zase kořeněná smíchem, / který házíš proti křehkému zrcadlu.“ Záznam ročních období s jejich specifickými atributy (havran, vítr, jarní slunce atd.) nás provází celou sbírkou, a tak sbírka připomíná jakýsi citový deník. „Shýbáš se pod ranami / březího slunce. / Nikde ani havraní pírko. / Máš všechnu čerň v sobě...“ (Předjaří), „Za ploty rostou ostré trávy.“ (Jaro), „Kulhavé léto sem, znavení, vlečou“ (Jaro), „Vítr hrá v zelených klasech, hrá“ (Vina), „Trčí / holý bílý kmen jak mlčení.“ (Podzimní Brno), „Podzim potopený v řekách“ (Výhled), „Bramborová nať... Lesy, / doutník, / z kterého podzim bafá.“ (Vzpomínka), „Pálí listí“ (Před deštěm), „Vidle podzimu propichují oblohu“ (Před deštěm), „Na řasách oken / ledové jehly. / Stehy křídel... Ušily ticho, / které teď krájí tvrdý ranní chléb. / Šelestí jen brousky zimomření...“ (Neklid), „V havraním peří vyklíčila tma“ (Vánoční svátky), „Havrani hrůzou zhrůznatělí novoročním zvěstováním.“ (Konec roku), „Co teď / s jablky, zbylými ještě po Štědrém dnu ?/ (Byl štědrý porodní bolestí Marie / a schováváním bujné oční vody pod mašle.)“ (Konec dalšího roku).

V těchto dokladech zajisté nalezneme způsob vytváření emblémů ročních období, který má hluboké kořeny. Výrazně třeba i v Tomanových Měsících. Užívání leitmotivů však můžeme sledovat i na jiné významové rovině.

Důležité jsou např. motivy milosti. Ty ostatně souvisejí s barokně estetizujícími prvky křesťanskými: „Uslyšíš / klapnutí kliky / nebo aspoň / úder z milosti?“, „Kde, Bože, kde je zem, / kde němý mezi němými / odpouští matce?“ Dále motivy křídel: „Do zavřených oken tlučou ptačí křídla. / Anděl si svoje párá“, „Stehy křídel...“, „Zase si mávneš kostrou křídla.“ Stejně tak motivy ptáků, nejčastěji havranů, kteří - jak výše patrno - symbolizují zimu a její melancholii: „a jen holátka havranů, / chromá, / derou se na papír.“ A právě tito havrani nekontrastují jen s bílou barvou sněhu (když „derou se na papír“), ale také s uhrančivým symbolem holého bílého kmenu břízy.

Kontrast černé a bílé barvy se ve sbírce opakuje na více místech a má to jistě své opodstatnění: „Bílý plamen vytryskl ze zaprášené tmy“, „Tma. / Měsíc, bílý vytřeštěný talíř, / hladově požíraný nocemi.“, „A potom je tu kdosi, / černý stín na zdi černé, / (...) A tušíš padat na zem čajové lístky, bílé střepy / ze svých rukou.“ Kontrast černé a bílé naznačují přece i motivy svateb a pohřbů: „už je jen skvrnka na svatební vlečce roku...“, „Hlas pohřebního řečníka / vlní se jak nůž, / který krájí smuteční hosty / na chlebíčky / obložené jakousi vazkou pomádou.“

Černá barva symbolizuje i cosi nebezpečného černého v člověku, snad „černé jádro“: „Tramvaje projíždějí vysokou pecí / mysli, s černým pasažérem utkvělé představy“, „Žádné z tvých černých jader nevzklíčí.“, „Zbyl ti Černý Petr.“ Tento svět zvláštní úzkosti, války bílých a černých míst v lidské duši a v křehkém lidském životě je situován především do brněnského prostředí. Svým sepětím s Brnem se ovšem Věra Rosí řadí k překvapivě velké části mladých básníků. Nedá se nic dělat, je tam v Brně asi nějaký básním příznivý éter, snad v tom má prsty to poetické jiskření trolejbusů: „Nádech - výdech / nervózního dne Brna.“, „Talířem města, / náhle roztočeným jak ruleta, / rozlilo se zas vřeštící moravské slunce“, „Trolejbus doskřípal / a otevřel hubu.“ V básních i to výše zmíněné křesťanské napětí, které v hitech Bogdana Trojaka působí trochu jako biedermeierovská ozdůbka, docela dobře funguje.

Ač jsme nepřišli na to, v čem spočívá ženskost její poezie, je možno říci, že o Věře Rosí ještě určitě mnoho uslyšíme.

ONDŘEJ MACURA

Ludwig zhloubi Rudčenkové

Je vždy sympatické, spojí-li více subjektů své síly, aby pomohly na svět dobré věci. V daném případě jde o nakladatelství Klokočí, Knihovnu Jana Drdy v Příbrami a **Ludwiga Kateřiny Rudčenkové**.

Příbramská knihovna se pustila nepochybně do ambiciózního projektu, který by dělal čest leckterému nakladatelství, nota bene že ediční činnost zajisté není hlavní náplní v jejím „popisu práce“. Ludwig je už šestým svazkem Edice současné poezie a pokud vím, vyšli v ní i autoři natolik renomovaní jako Josef Hiršal. Zdá se tedy, že v Příbrami vsadili na hodnoty a pominuli suplování nakladatelství, jež by sloužilo výhradně pro ukájení druhořadých autorů regionu. Lze jen spekulovat, jak silná osobnost za projektem stojí, nakolik je Edice současné české poezie na tomto faktoru nezávislá a jaký bude její další vývoj a profilace.

Příbramskou Knihovnu Jana Drdy nutno chválit i za snahu vydávat prvotiny a velmi „dobrý čich“, protože uvedením Rudčenkové do knižního literárního života si získává cenné body i za odvahu vstupovat do vod neznámých.

Třiadvacetiletá studentka České zemědělské univerzity (a Konzervatoře Jaroslava Ježka) totiž nabízí čtenáři dílo vyváženě zralé, a přece široce mapující její básnickou řemeslnou dovednost a um.

Bohatě by stačila komponovaná skladba Ludwig, knížku uvozující, „vzdáleně inspirována postavou Ludwiga ze hry Ritter, Dene, Voss rakouského dramatika Thomase Bernharda“ se svými dvaadvaceti básněmi. Jsou vlastně jakýmisi fúzemi (či difúzemi nebo konfúzemi) autorčina soukromého dramatu, běhu jejích dní se skutečným (přesto divadelním) ztvárněním dramatu jiného. Ztotožňováním a poměřováním se dosahuje jakéhosi rovnovážného stavu, zklidnění nutného pro dýchání a konání v dalších dnech. Patrně také proto skladbu zakončuje Elegie usmíření (Byla to jedna z mnoha cest / jediným možným směrem).

Následuje oddíl Zjevy, sedm momentek - portrétů, které můžeme stejně tak dobře vnímat jako zkrácené a redukované příběhy, varírujících od hříčky Okamžik (Pan Adolf Nevrle pojídá hrách bezděky vrhaje / volnou rukou po stole kostky. Hrají se vrhcáby. / Jeho společník vážně pokyvuje hlavou. Je poledne.) až po těžkou vážnost (a žena odpověděla: ano děvka chcete-li / na prodej k službám lechtivé uhlí od kamen / těžký ten unavený loket zasekla do mého Pojďte) v Setkání 3. 3. 97. Datum téměř paradoxní k výrazivu verše, pod nímž lze spatřovat i muže, poezii proletářskou, všedního dne, Kunderu (Milana), Koláře, Šiktance.

Ubledlá je oddíl milostný nebo erotický, oddíl tajemný, nejednoznačný, dvojznačný, mnohovrstevný a mnohovýznamový, těžko uchopitelný, proklouzávající mezi prsty. Rafinovaný! VŠECHNO v něm směřuje, magneticky vtahováno silným zdrojem, k jedinému bodu: váhám: RŮZNÝM podobám lásky?

Ústřičná, Sémě, Svitky, Jezero (I, II a III), Pocta Sfinze, Bérénice Abbot, Rybí blues, Sfinga, Studny, Jsi černá. Pableskující nejasnost je však SCHVÁLNÁ, a čtu-li verše opakovaně, mají onu nejasnost jasně postulovanou a pregnantně vyslovovanou (Ach její oči. // Však pomni: jedinkrát pohlédla by / ta sklíčka rozpadnou se v tříšť / a ještě marněji bys prosil // chlapče, říkal bys, anděli / u opony klečím / tys bílá nevinná // a chlípná) Bérénice Abbot.

Třetí část Ludwiga nazvala Kateřina Rudčenková Haiku a předvádí v nich, co všechno a jak v haiku umí napsat. Ale nečteme stylistické cvičení či žonglérskou ekvilibristiku. Máloslovnost umocňuje mnohovýklad: „Vlak duní nocí / dva zadumaní páni / v něm hrají dámu.“ Proboha ja-

kou? Opravdu táhnou bílými a černými kameny po šachovnici nebo přijímají ženskou roli? Či výklad příliš fantastický? „Pod ledem zmizel / náhodný bruslař. Do tmy / tiše padá sníh“ (Zimní haiku). A já se ptám nad oním přesně brueghelovským ŽÁNROVÝM OBRÁZKEM: to nebyl NÁHODNÝ bruslař, ten led byl na Havole, že?

A potom je tu Břeh, oddíl pátý, Kateřina Rudčenková dokazuje, že umí psát jako jiné třiadvacetileté básnířky: „Jemné praskání uhořívajících cigaret. / Žhavý popel, co náhle zhasne. / Tyhle cigára smrděj jak myši, / ale uhasínaj pozvolna. / Pozvolna se mi kazí oči. / Pozvolna se propadám do bílé tmy.“ (Pozvolna), ale to je hra se čtenářem, protože Rudčenková tak trochu klame tělem, zkouší psát jako jiné třiadvacetileté básnířky, ale protože už předestřela čtyři oddíly předchozí, bude čtena jako Kateřina Rudčenková a už nikdy ne jako jiné třiadvacetileté básnířky.

Ludwiga uzavírá Z ústraní do závětří, šest básní, jež možná mohly zůstat na Břehu, nicméně Z ústraní do závětří je tak milé, nápadité a hezké, že asi už kvůli názvu stálo za to vyčlenit je.

Na prvotinu silné: velmi. I v hřbítku. Ne, tím nic nezesměšňuji, jen jsem chtěl říci, že šedesát čtyři básní povětšinou ve sbírkách vidět zvykem nebývá. A tak trochu přece jen chtěl shodit: silné. O prvotinách se většinou povídá, že teprve třetí knihou autor prokáže... Nespekulujme u Ludwiga takto.

JIŘÍ STANĚK

Já dekadentů car

Dekadenty se to v našich poetických končinách v současnosti jen hemží. Je přece konec devadesátých let, proroci a vizionáři bijí na poplach a básníci kajícně ze svých duší vylévají proudy černé žluči. Tak proč k všeobecné vřavě světa nepřipojit také hlas dekadenta, o němž ještě nikdo nic neví a jehož mýtus je na čase vzkřísit? Z tohoto popudu vydalo nakladatelství Petrov objemný básnický soubor **Dekadentův lós**.

Autorem tohoto opusu je muž, jenž si říkal **Car Osten**, doopravdy se však jmenoval, jak se dočteme v předmluvě Mudr. Jana Hýska, Jan Lukeš a zemřel již před více než dvaceti lety. Stejně jako pseudonymů měl i mnoho uměleckých zájmů, které ani nejsou všechny přesně zmapovány. Těžko lze určit i jeho diagnózu, na jejímž základě se ocitl v blázinci, ačkoliv sám byl lékař. Vynalezl údajně také 16 nových jazyků, byl hudebním skladatelem, básníkem, prozaikem, výtvarníkem, matematikem atd., to vše a mnoho dalších biografických a bibliografických pozoruhodností se v úvodu této knihy můžeme dočíst. Je-li to vše pravda anebo pouhá fikce, na tom de facto nezáleží. Se závěrem, že Ostenovo básnické dílo by mohlo výrazně čnít na piedestalu obskurnosti, můžeme souhlasit, básně si přečíst a celý mýtus exhumovaného dekadentního cara klidně zapomenout.

Co vyčteme z těchto básní? Kromě četných jazykových zvláštností, novotvarů, neologismů, výrazů slangových i vulgárních, i slov přejatých a ve své době jistě v poezii nezvyklých, jimiž autor své texty vyšperkoval, především úpornou snahu egomana potvrzovat svou existenci psaním. To patrně koresponduje s připomenutým psychickým vyšinutím, ale vlastně to není v současné poezii tohoto druhu nijak výjimečné. Z dějin literatury však víme, že dekadence není jen zmar, rozklad a líčení vlastních depresí, ale také velký kulturní a kulturně historický rozhled, snaha o poměřování s minulostí, s velikostí, s estetickým ideálem, s krásou.

V Ostenovi však kromě záblesků více či méně podařených milostných motivů (básně věnované „komtesse Julii Gucciardové“) a dobově a společensky aktuálně politických opozičních proklamací nenalezneme mnoho míst, která by znamenala překročení hranic sebezahleděnosti. A tak přestože se Osten neustále pasuje na krále či cara všech dekandentů, je svou poetikou jejich tvorbě hodně vzdálen. Občas se mu podaří pěkný rým, občas dovede navodit zvláštní atmosféru, občas vystoupí na povrch paradox, vtip, pointa, ale v záplavě narcistního blábolu to k původnímu zážitku z poezie nestačí.

Osobitost, bizarnost, vyšinutí z normality i překračování společenských pravidel jistě k uměleckým duchům patří, ospravedlňuje-li je velikost touhy, víry či myšlenky. Zásadou „čím větší cvok, tím větší literární génius“ bychom se však v nakladatelském podnikání přesto řídit neměli.

PETR CEKOTA

Jak se dělá reedice

Nové vydávání básnických opusů **Jana Zábrany**, jeho pamětí, ohromného díla překladatelského, vynikajícího především na poli ruské a angloamerické prózy a poezie, i počinů esejistických a editorských jako by v posledním desetiletí chtělo splatit dluh celému Zábranovu literárnímu snažení, vyrůstajícímu z vynuceného vyhnanství jeho života, jen velmi neochotně.

Nakladatelství Mladá fronta pokračuje ve svém rozhodnutí vydávat v obnoveném Klubu přátel poezie v reedicích ty svazky, *které jsou dnes jen těžko dostupné a přitom stále žádané.* Jedním z nich je právě Zábranova antologie **Jak se dělá báseň** vydaná již jednou Československým spisovatelem roku 1970 pro členy Klubu přátel poezie jako neprodejná členská prémie. Hlavní zásluhu na tehdejším vydání měl podle J. Zábrany hlavně J. Brukner. Na první pohled se tehdejší vydání od reedice liší především tím, že jméno Zábranovo coby pořadatele antologie a autora doslovu uvádí na titulu stejným typem písma i velikostí fontu jako slavné autory esejů Poea, Aragona, Spendera, Koláře, Ginsberga a Enzensbergera. Knížky vydávané ve sjednoceném formátu výběrové řady KPP jsou identifikovatelné svým lahůdkově žlutým formátem a nutno říci, že jde o projekt velmi ambiciózní a odvážný, vždyť právě Zábranova antologie je mezi čtenářstvem rozseta v počtu několika desítek tisíc výtisků. Pro vydavatele poezie v dnešní jiné době, tak nepodobné čtenářskému hladomoru let šedesátých a sedmdesátých, by to byl myslím náklad nevratný (dnešním zvykem je počet výtisků v tiráži neuvádět; koneckonců to, zdali se náklady alespoň vrátí, je věc čistě jenom Mladé fronty).

Teď však již k samotnému obsahu knížky, o kterém bylo řečeno mnohé již na začátku let sedmdesátých (v prvé a neposlední řadě doslov Jana Zábrany). Já si dovolím tuto recenzi spíše než na rozbor esejů samotných soustřeďovat kolem zamyšlení nad prací editorskou a nakladatelskou (čtenáři Tvaru si jistě pamatují na reakci N. Holuba s odpovědí M. Macháčka - Tvar 5/1999 a 12/1999, jež se této věci týkaly). Také bych se odvážil, se vším respektem k Janu Zábranovi, navrhnout vlastní, kompromisní řešení.

Na začátku byla myšlenka, kterou Jan Zábrana uvádí v doslovu: *Popudem k uspořádání této knížky bylo vědomí, že takové eseje existují, že je básníci napsali. (...) A konečně přesvědčení, že by pro změnu měli jednou o poezii promluvit ti, kteří ji píší, nikoli ti, kteří píší o ní.* Základním kritériem, říká Zábrana, bylo doložení výkladu na vlastní, pokud možno jedné básni. Okruh se tím zúžil právě na těchto několik autorů. Pro druhé vydání plánoval J. Zábrana rozšíření tohoto okruhu. Jak víme, byl výběr autorů diktován především formátem bezplatné prémie KPP, a proto musel Zábrana svůj záměr redukovat (v reedici se už setkáváme s přetištěním celé básně Ginsbergovy - v prvním vydání byl zařazen pro nedostatek místa jen úryvek). V jeho denících se dočítáme, že by rozšířil antologii především ještě o Valéryho esej *Na okraj Hřbitova u moře*, o Majakovského zásadní text *Jak psát verše* a jmenuje ještě několik jmen (Dickey, Lowell, Heissenbütel), o kterých by bylo možno v rámci knihy případně uvažovat. Záměr zařadit do antologie i jakousi přílohu obsahující texty z beletrie, kde autoři popisují či líčí vznik básně, kterou píše jejich fiktivní hrdina, se zdá také velmi zajímavý, avšak koncepci knihy by dle mého názoru poněkud přetěžoval.

Ze Zábranových poznámek také vyplývá, že si byl vědom jisté vynucenosti zařazení textu Jiřího Koláře K problematice básnické skladby (o tom svědčí i ochota nahradit jej esejem Závadovým, o němž tvrdí, že je *sice dost ubohý a špatný*, ale kritériím vymezeným pro antologii odpovídá lépe než text Kolářův). Jistě by nebylo na škodu poohlédnout se po české literatuře a pokusit se najít text příhodnější.

Bohužel se vydavatelé této reedice báli jakkoliv zasáhnout do koncepce původního - a patrně provizorního - Zábranova výběru a vzít v úvahu zřejmou vůli pořadatele antologie pro další vydání. V ediční poznámce je tento alibistický postup omlouván tím, *že vzhledem k tomu, že Jan Zábrana již nežije a nemůže se vyjádřit ke konečné podobě jejího nového vydání (je pravděpodobné, že podněty zaznamenané v deníku by dále měnil a rozvíjel), rozhodli jsme se po dohodě s dědici do původní knihy zasáhnout jen v jediném případě (...).* Já se ovšem domnívám, že přinejmenším Valéryho a Majakovského příspěvky by nejenže byly v souladu se Zábranovým záměrem, ale také by koncepci antologie vyvážily, upevnily kompozičně a doplnily vyznění v celek, v jakousi polemickou konferenci, kde by reakce účastníků neproudily bezúčelně do vesmíru, ale přesně tak, aby úhel odrazu odpovídal úhlu dopadu a rozzářil tak všechny spektrální barvy. Pak by proti linii Kolář, Valéry a Majakovskij (kteří rozvíjejí poeovský způsob - přičemž Majakovskij zde dochází nejdále, hovoří-li o *řemesle* a o *průmyslu* dobré básnické práce) stálo pojetí Spenderovo, spočívající v záměrném vytvoření básnické situace - soustředění, které vytváří podmínky inspiraci, asociační metoda Aragonova, byť s vědomou korekcí, vizionářské *andělské běsnění* Ginsbergovo a syntetizující postup Enzensbergerův. A právě tyto dva texty, na které je odkazováno v eseji Enzensbergerově - který Valéryho a Majakovského staví do jedné linie s Poem (této linie si všímá i T. S. Eliot v eseji *Od Poea k Valérymu*, příbuznost vidí v tom, že poezie je jak u Poea, tak u Valéryho vnímána jako volní akt konstruovaný jasným duchem), jejich princip vidí v zdůraznění technologie básně a v kladení otázek po vzniku - právě tyto texty v kompozici sborníku výrazně postrádám.

I kdyby se editor druhého vydání rozhodl pro postup, který jsem zde naznačil a který je jen jednou z několika možných variant, stejně by se nevyhnul jistému ústupku, kterým je bezesporu i návrh můj, paradoxně by to však byl myslím krok kupředu. Nicméně zvolil tu variantu, kterou zvolil, i s nevýhodami a riziky, které tato volba obnáší.

Za prvé je to ona torzovitost a neúplnost, která je po přečtení knížky jako celku pociťována. O domněnce, že trh je už v tomto případě nasycen, jsem se už zmínil a skutečnost ji potvrdí, nebo vyvrátí. Za třetí je nutno dodat, že myslící čtenář již nestojí fronty na cokoliv, co je na pultech, ale že vyžaduje kvalitu a erudici, kterou první vydání pravděpodobně dílem hořícího termínu a limitovaného rozsahu nemohlo v plné míře zaručit, o důvodech politických ani nemluvě.

Myslím, že tento nakladatelský počin je charakterizován spíše pohodlností než snahou představit literatuře něco nového (velmi souhlasím s výhradami N. Holuba, který odkazuje na Zábranovy plány i na to, že v policích čeká ještě spousta nerealizovaných projektů antologií a výborů, a nikde jsem neslyšel, že by se k jejich vydání někdo měl). Jen dobrá vůle nestačí, není-li podepřena poctivou prací a důkladností. Jistě by nebylo na škodu věnovat reedici více snahy a vybavit ji alespoň poznámkovým aparátem či vysvětlivkami. Ale především se mi zdá neuvěřitelné a skandální, a to tím spíš, že vydavatelem je velký nakladatelský vlak, už notně rozjetý, a nikoli nějaký nakoleněfungující podnik party nadšenců, že se za téměř třicet let „nepodařilo“ najít Aragonův text básně, o níž jeho výklad pojednává. Původní báseň zařazená v prvním vydání totiž výkladu neodpovídá! A jak vysvětluje toto nedopatření editor knihy: *Oba Aragonovy texty ponecháváme v původní podobě, protože se dosud nepodařilo objasnit problém, o němž se Zábrana v deníku zmiňuje.* Opravdu? Nechci nikomu sahat do svědomí, jen se ptám: Bylo to tak moc obtížné?

Těm, kteří se zajímají o poezii a vše, co s jejím vznikem souvisí, nezbývá než knížku doporučit (samozřejmě pokud ji z dřívějška nevlastní). Pevně však věřím, že se problému tohoto dílka, který mladofrontovní vydání bohužel neřeší (o splácení dluhů nemůže být řeč), zhostí někdo kurážnější a prozíravější.

MILAN DĚŽINSKÝ

Usneme v němé věži zapomnění?

Malé nakladatelství Opus vydalo výbor z básní německého expresionistického básníka **Georga Heyma**, který spolu s Traklem a Bennem patří k nejdůležitějším básníkům tohoto proudu. O překlad se postaral - jako ostatně u obou ostatních autorů - Ludvík Kundera, zde však s drobnou pomocí Ivana Slavíka. Oba zkušení překladatelé tedy znamenají jistou záruku, nehledě na to, že Kunderova životní láska k německému expresionismu je známá již dobrých třicet let. V Německu objevili čtenáři Heyma až půl století po jeho tragické smrti - utopil se v roce 1912 při zachraňování svého přítele Ernsta Balckeho. U nás je tento dluh splacen až nyní, i když představa, že by někdy v sedmdesátých letech vyšly verše typu: „Posmrtné krajiny kdo otevře nám? / Kdo otevře nám bránu hrůzné runy? / Co vidí umírající, že strašně tak / osleplé bělmo očí vyvracejí?“ (s. 44), je trochu nemístná.

Georg Heym, rodák z Jelenie Gory v dnešním Polsku, po několika kázeňských přestupcích na gymnáziu začal studovat práva, což ale byla jen úlitba rodičům. Po studiích v roce 1910 se stal nejen soudním úředníkem, ale i členem literárního kruhu „Nový klub“ a jejího Neopatetického kabaretu. Toto hnutí patřilo k úplným počátkům literárního expresionismu. Jeho členy byli spolu s Heymem i Jakob van Hoddis nebo Else Lasker-Schlerová. V roce 1912 po Heymově smrti kabaret zanikl. Za svého života vydal jedinou básnickou sbírku Věčný den (1911), po jeho smrti pak vyšly sbírky Umbra Vitae (1912) nebo soubor dvanácti sonetů Maraton (1914). To, že Heym psal množství básní v klasické formě sonetu, je v přímém rozporu s obsahem, který jeho básně mají. Tím svoji poezii naplňuje ryzím expresionistickým střetem mezi čistým a nečistým. Ale nejen tím je Heym expresionistou - tematicky se neustále vrací k popisu města (nebo jeho předměstí, periferie obývané žebráky). Město jako kontrast života - živelnosti a strojovosti - neživotnosti. Heymův Berlín je téměř městem mrtvých, prach a asfalt, jen někde vysoko letí podivná, modrá oblaka.

Výbor **Umbra Vitae** čili Stín života se skládá ze tří částí, roků, ve kterých Heym tvořil svou poezii: prvním z nich je rok 1910. Heym vedle podivně lyrických neimpresionistických básní, kde „řeky jak strnuly by v olovo“, vyvolává stíny životů Robespierra a ostatních hrdinů Francouzské revoluce nebo fascinovaně sleduje utopenou Ofélii plující po hladině. Všudypřítomná zelená voda podezřele čeká na kořist a vytváří tím další expresionistický kontrast. Nemluvě o tom, že se voda, jak bylo psáno výše, stala Heymovi osudnou.

Druhá část - rok 1911 - hlouběji rozpracovává onu zlolajnou lyriku, která cáká barvy na všechny strany. K ní se přidávají samozřejmě utopenci, tentokrát z ulice Morgue, kde bývali vystaveni všichni ti „neznámí ze Seiny“, a ozývají se tu i modlitby k bohu války, aby „všechno sžehl ranou morovou“ (s. 51). Vizionářství nebo jen výkřik ze zoufalství? Kdo ví...

Poslední a nejkratší část knihy zabírá rok 1912, kde Heymova poezie pomaličku ukazuje přechod od cílevědomého „já“ k většímu a mohutnějšímu člověčenství, k „my“, pohyb k novosti, k novému člověku. Není ovšem jasné, jestli tímto nadčlověkem má být árijec nebo rudý úderník - sám bych se přikláněl k tomu, že jde jen o vysněný postup, o teoretický pokrok lidstva. Expresionisté byli mistry v mapování kalnosti života, které mělo povznést, díky němuž měl být člověk výš. Od literární papírovosti se přešlo k činům a první světová válka je tedy zářným důkazem, že expresionismus nebyl jen německou výsadou.

Georg Heym, i když byl vlastně prvním zemřelým expresionistou - ač se název směru začal používat až později -, nepřestane svým nedokončeným dílem, které kromě básní tvoří i divadelní hry, povídky a vysoce ceněné deníky, ukazovat, co to vlastně ryzí expresionismus byl. A možná díky němu můžeme dál nacházet proud, vedoucí až ke kořenům české poezie existenciální. Ptá-li se v básni Morgue, jestli „usneme v němé věži zapomnění?“, musíme říct, že díky Ludvíku Kunderovi nikoliv.

MICHAL JAREŠ

Následující příběh

Zatímco slovenským čtenářům se překlad románu **Následující příběh Ceese Nootebooma** dostal do rukou již před čtyřmi lety, my jsme si museli počkat až na letošní počin nakladatelství Mladá fronta a její ediční řady Moderní světová próza. Díky překladatelce Olze Krijtové tak máme poprvé možnost knižně se seznámit z jedním z nejpřekládanějších autorů současné nizozemské literatury. Je až s podivem, že česká literatura tohoto autora písní, cestopisů, fejetonů, literárního kritika, básníka, romanopisce a držitele několika významných literárních cen doposud obcházela. Připomeňme jenom, že od autora, co do věhlasu srovnávaného s Milanem Kunderou, máme možnost přečíst si v Lettre Internationalle 7/1992 jeho rozhovor s Umbertem Ecem.

Následující příběh, který poprvé v Holandsku vyšel roku 1991, je příběhem bývalého středoškolského učitele latiny a starého mládence Hermanna Musserta, žáky přezdívaného Sokrates, jehož největší vášní je studium klasických textů a jazyků. První odstavce románu nás přenášejí do Lisabonu, kde se jednoho rána hrdina probouzí jako autor cestopisných průvodců, vydávaných pod pseudonymem dr. Strab. Prostřednictvím jeho vyprávění se pak retrospektivně seznamujeme s příběhem, který tomuto probuzení v „městě Pessoově“ předcházel.

Odehrává se v době vypravěčova učitelského působení na gymnáziu, kdy se mezi ním a jeho vdanou kolegyní, profesorkou biologie, rozvíjí milostný vztah. Ten je víceméně jednostranný, neboť spíše než o nevěru se jedná o pomstu manželovi, básníkovi a taktéž gymnaziálnímu profesorovi Arendu Herfstovi, který udržuje poměr s jednou z žaček, krásnou a geniální Lisou d'India. Do té je zamilována celá škola, včetně profesorů. Latinářův vztah k ní je však odlišný. Lze ho nazvat vztahem umělce k zbožňované božské múze, která má všechny vlastnosti antické krásy, tolik latinářem obdivované. Pomocí tohoto čtyřúhelníku je načrtnut základ k tragédii, která se nemůže neuskutečnit. Po konfliktu mezi básníkem a latinářem Lisa umírá při dopravní nehodě. Manželé Herfstovi odjíždí vyučovat do zahraničí a vypravěč je nucen své milované povolání opustit. A tak se stává spisovatelem populárních cestopisných příruček, jehož příběh si můžeme vyslechnout, přečíst, při jeho opakované návštěvě Lisabonu, který navštívil již kdysi s Marií.

Nooteboomův příběh je přes svou zdánlivě nenáročnou dějovou osu pečlivě konstruován, žádný detail není ponechán náhodě, počínaje umístěním do Lisabonu, poslední výspy země před nekonečným prostorem moře. V celém textu je zvlášť patrno autorovo uhranutí časem. Po celý příběh jsou spolu navzájem proplétány všechny tři kategorie času: minulost, současnost i budoucnost společně s okamžikem smrti, v němž se potkávají. Vše směřuje právě k tomuto okamžiku, a tak děj románu končí na lodní palubě, kde vypravěč tento okamžik očekává. Ten mu zároveň umožní vyprávět příběh jeho zemřelé žačce, „dívce tak mladé, že jen s ní se dá hovořit o nesmrtelnosti“.

PAVEL KOTRLA

Život jednoho z nás

Jihlavskou autorku **Ludmilu Klukanovou** znají čtenáři především jako kultivovanou vypravěčku píšící o západomoravském venkově a přírodě a zdůrazňující význam mravních hodnot v životě jednotlivce i společnosti (Na štítu bylo vytesáno kolo; Remonta). Klukanová však napsala také román o poválečném životě v dříve převážně německém městě (První generace města) a pokusila se i o autorské pohádky. Nyní se vydala novým směrem - v knize **Například jeden život** (PAROLAART, Jihlava 1998) zaznamenala vzpomínky významného člena lidové strany a vězně padesátých let Antonína Štěpánka.

Antonín Štěpánek, rodák z Hlohovce u Břeclavi, byl za války jako mladý zemědělský odborník správcem na různých velkostatcích na jižní Moravě a v rakouském pohraničí. Po osvobození aktivně působil v mládeži lidové strany a posléze byl jako zemědělský tajemník vyslán do Jihlavy, kde spolupracoval zejména s poslancem Janáčkem, později také léta vězněným. Zastával i funkce v ústředních orgánech mladých lidovců. Osudným se mu stal rok 1948, kdy se odmítl přidat ke kolaborantskému plojharovskému křídlu své strany. Již v říjnu 1948 byl zatčen a začátkem roku 1949 na základě smyšlených obvinění odsouzen k sedmi letům vězení. Těchto sedm let - s výjimkou doby, kdy byl odvezen k výslechům zpět do Jihlavy, a také času stráveného v nemocnici - prožil převážně v pracovních táborech na Jáchymovsku.

Štěpánek líčí celý svůj život, nejvíce pozornosti však pochopitelně věnuje době strávené ve vězení - zmiňuje se o zacházení s vězni a útěcích z jáchymovských dolů, dotýká se svých zdravotních problémů a charakterizuje spoluvězně, s nimiž se za dráty táborů spřátelil. Literární historiky zaujme „muklovská“ parafráze jedné ze slok Fischerova překladu známé Kiplingovy básně Když, kterou napsal Štěpánkův spoluvězeň Václav Šmejkal. Skličujícím dokladem nelidskosti stalinistického režimu jsou popisy návštěv - vězeň si nesměl při návštěvě vzít pomeranč, který mu chtěl dát jeho malý synek, a nesměl dokonce manželce ani podat ruku. Ve vězení se Štěpánek snažil příliš na sebe neupozorňovat, ale přesto se odvážně vzepřel, když měli vězňové jít na nedělní směnu ve prospěch bojující Koreje. Po tři roky jej pak nesměl nikdo z rodiny navštívit.

Lehký život neměl Štěpánek ani po návratu domů. Pracoval za malý plat u podniku Silnice Jihlava jako závozník, dělník v lomu a řidič. Když chtěl získat v Jihlavě byt, musel se přihlásit na dvě roční brigády - do Ostravy a Rožínky. Jeho nadaný syn se zprvu nedostal na střední školu a nakonec v roce 1969 emigroval. Dnes je Štěpánek členem vrcholných orgánů Konfederace politických vězňů a stále kriticky sleduje vše, co se u nás děje.

Klukanová zapisuje Štěpánkovo vyprávění tak, jak se mluví v nenuceném soukromém rozhovoru. Základní rovinou textu je obecná čeština okořeněná občasnými moravismy - se všemi znaky hovorové mluvy - včetně opakování některých myšlenek, odboček od hlavní linie a tzv. parazitních slov (Štěpánkovo opakované *„cojávím“*). Tato stylizace přibližuje čtenáři osobnost mluvčího, a jak je zřejmé z krátké ukázky, stupňuje dojem autenticity vyprávění: *„Bydleli jsme ve Vykmanově, v barácích, prachstarých. Tam bylo 20 - 30 lidí na tom baráku. Po lágru ste se mohla pohybovat, tam byly akorát ráno a večer ty sčítací nástupy, ty apely, lágr ohražený drátama... Dvojitýma. Na každým rohu věž, na ní pistolník. To byl kriminál. To byl lágr. No a tam vybírali znov na další šachtu a já přišel na Svornost.*

Na těch šachtách dělali Němci - zajatci. My sme je střídali, protože přišlo k nějaké dohodě a oni je pouštěli domů. Proto oni začali zavírat, protože jim scházely pracovní síly tam, a tak sme přišli my. Nácci jedněma vratama odcházeli a my druhýma přicházeli.

Šlo se tam po schodech, více jak dvě stě jich bylo... tvrdili, že je to stejnej počet, jako byl v táboře Mauthausenu do lomu.

(...) Tam vám, co se stravy týče, to nebylo nejhorší. (...) Důlní dozorci a to všechno byli Rusové. A oni přece jenom chtěli práci, tak dávali stravu.“

Před jednotlivé kapitoly klade Klukanová krátká, spisovným jazykem napsaná a kurzivou vytištěná motta, v nichž se snaží zobecnit nebo metaforicky transponovat to, k čemu Štěpánek dospívá ve svém vyprávění. Bohužel, jen málokdy se jí to daří - převládají násilná a někdy i nesmyslná obrazná spojení jako *„utajované heslo míchalo usedlou krví“, „rozprostřelo se nevěřícno“, „mozek natažený na život mukla brní ze svobody“, „klima je oteklé mezi lidmi a za okny“* aj.

Pečlivější redakční práce mohla snadno opravit několik pravopisných a věcných chyb, např. chybné psaní jména Pirandello, názvu amerického města Seattle a omyly týkající se rakouského politika Bruna Kreiského a novinářky Heleny Koželuhové (Kreisky nebyl předsedou SPD, ale SPÖ, univerzitním profesorem nebyl otec, ale manžel Heleny Koželuhové).

Vcelku však jsou memoáry Například jeden život dobrá a potřebná kniha, která může budoucímu čtenáři říct hodně o tom, jak se u nás ve druhé polovině dvacátého století žilo lidem, kteří se chtěli držet svých zásad a ocitli se proto v opozici vůči komunistického režimu.

JIŘÍ RAMBOUSEK

Nejen ke cti papíru

Na hranicích zájmů literárně, umělecky, kulturně historických a „papírenských“ se pohybují črty o komunikaci svěřované po celá století až dosud papíru a s jeho pomocí uchovávané. **Richard Khel** shrnul v knize **Poselství papíru** články, jimiž po desetiletí přispíval do časopisů věnovaných papíru a tisku, do periodik knihovnických a knihovědných a obohacoval jejich obzory a záběr. Knihu vydalo nakladatelství Karolinum (je věnována 650. výročí založení Univerzity Karlovy) a díky lidem z království papíru je vytištěna, jak cítíme, když ji bereme do rukou a když v ní zalistujeme, na papíru nevšedním. Tiráž prozrazuje, že jde o ekologický papír z jednoletých rostlin (bavlny, lnu, konopí), ofsetový karton a voluminézní papír EDITA, který dodala MORPA, a. s.

Stovka nedlouhých kapitolek je utříděna do oddílů *Knihy, Dopisy, Deníky, Paměti, Vzpomínky, Obrázky, Časopisy a noviny, Knihovny*, je opatřena seznamem literatury, jmenným rejstříkem a pečlivě vybranou obrazovou dokumentací. Snad každé kulturně komunikační situace zprostředkované papírem se Richard Khel dotkl aspoň jediným medailonkem. Tak v jeho knize najdeme kapitolky Razítka, Knižní značky, Papír a písničky, Vizitky v kultuře, Papíry v orchestru, Papír v zábavách, Známky, Papíry na poště - žádný výčet však nemůže nahradit pouhé nahlédnutí do obsahu, v němž si specializovaný zájemce vybere podle svého, zvědavý čtenář pak bude zlákán očekáváním kuriozit a překvapení, a ke knize se bude vracet.

Pozorným čtením té domnělé mozaiky ovšem shledáme, kde jsou domény Khelova zájmu. Jsou to jednak knihovny významných osobností (J. V. Friče, Emy Destinové a mnoha dalších), charakterizované jako svébytný statek a jako součást osobnostního odkazu. Z nakladatelů se pak Richard Khel nejčastěji vrací k Josefu R. Vilímkovi, jmenovitě k jeho jednáním s francouzskými autory (J. Vernem a dalšími), vydavateli knih a časopisů.

Frankofonní orientaci vykazuje i poslední stať Poselství papíru nazvaná Papíry v knihovně. Přesvědčuje o tom, že Francouzská knihovna, součást Francouzského institutu v Praze ve Štěpánské ulici, je jedinečná pro nás i tím, že její fondy vypovídají o „kultuře papíru“ ve Francii a frankofonním světě - o specifické distribuci druhů papíru a vazeb pro rozličné okruhy knih (pro poezii, naučné slovníky, knihy dokumentů atd.).

Poselství papíru představuje Richarda Khela nejen jako vtipného publicistu se znalostí prostorů, kam málo vidíme a jimž jsme zatím - mluvím za historiky literatury - věnovali minimální pozornost. Je to potenciální autor knihy o nakladateli Vilímkovi, znalec připravený podílet se na výzkumu literárního života, jen co se na tato pole, ležící od času pozitivistů ladem, vydáme. Do třetice pak znalec literárních kontaktů česko-francouzských ve specifických sférách komunikace mezi nakladateli a nakladatelů s beletristy. Výzkum literárního života nové doby je bez těchto relací nemyslitelný.

JAROSLAVA JANÁČKOVÁ

Časopis

Box č. 7

Zatím poslední číslo brněnského časopisu „Box pro slovo-obraz-zvuk-pohyb-život v redakci Jiřího Kuběny“ je věnováno třem velkým tématům, která spolu příliš nesouvisí: evropskému a českému romantismu, problematické osobnosti arcibiskupa Lefebvra a jedné ze stálic Boxu, Jakubu Demlovi. Romantickou část otevírá informativní esej Ludvíka Kundery o jenské a heidelberské romantice, přinášející pěkný přehled literární epochy, ve které se u nás málokdo pořádně vyzná. Francouzští romantikové jsou zastoupeni Chateaubriandem a Gérardem Nervalem, přičemž první je představen jako „Básník a politik“ v životopisné stati M. Novákové-Skalické, dílo druhého z nich pak interpretuje Petr Král v první části seriálu nazvaného „Mansardy“. Český romantismus se nejprve představuje ve svém katolickém zabarvení v článku M. C. Putny, předběžné verzi příslušné pasáže v jeho dnes již na knižní trh uvedené knize. Vynechán nemohl být ovšem autor Máje, jímž se zabývá Milan Exner v článku „Mýtus a realita Máchova slova“.

Máchou končí romantická část Boxu a začíná část neliterární, náboženská. Jako bychom otočením stránky otevřeli úplně jiný časopis, snad katolické ultrakonzervativní Světlo nebo Immaculatu. Arcibiskup Marcel Lefebvre, odpůrce reforem II. vatikánského koncilu a zastánce předkoncilních církevních tradic, exkomunikovaný v roce 1988, je zde obhajován a oslavován jako „mučedník pravověrnosti“ - tak jej přímo nazývá editorial Jiřího Kuběny. To je samo o sobě věc názoru a víry, avšak texty zabývající se touto nejednoznačnou osobností, které pocházejí z okruhu jejích stoupenců, jsou velice černobílé a některé formulace budou asi bez ohledu na naše sympatie či antipatie k druhému Vatikánu a k Lefebvrovi působit dost podivně. Posuďte sami: „Dnešní Židé nejenže nejsou našimi staršími bratry, ... nýbrž rozhodně spíše spoluviníky Kristovy smrti, a to do té doby, dokud se nedistancují od viny svých předků uznáním Kristova Božství a přijetím křtu.“ (s. 70 n.)

Otočíme pár stránek a zase čteme literární časopis. Rozsáhlý, více než třicetistránkový demlovský blok je sestaven ze dvou delších článků (studie o vztahu Demla a Jaroslava Durycha od Václava Durycha a básníkova životopisu od Radovana Zejdy) a z řady menších textů - vzpomínek a různých kritických a biografických poznámek včetně úvah Mojmíra Trávníčka nad Demlovým posledním zápisníkem.

Trojici hlavních tematických okruhů uzavírá Trojjediná anketa, odpovědi patnácti literárních kritiků a spisovatelů na tři otázky týkající se romantismu, Jakuba Demla a Msgr. Lefebvra. Z ankety prý vyplynul jak živý zájem o první dvě témata, tak neznalost problematiky kontroverzního arcibiskupa a tento výsledek tedy ospravedlňuje výběr témat pro toto číslo (odpovědi zaslali mj. E. Bondy, M. Holub, I. Diviš, M. C. Putna, M. Blahynka a d.).

Pokud nepočítáme dvě Kuběnovy básně („První Bítovský Oheň pro Básníka“ a již dříve vydaný „Sonet Erótův“), je původní tvorba zastoupena pouze „Záznamy“ Zdeňka Gáby, dosud nezveřejněnými, ale pěknými krátkými prózami z 60. až 90. let. Ani recenzí není mnoho - v čísle najdeme vlastně jedinou, ale zato obsáhlou recenzi Básní Josefa Topola. V souvislosti s romantismem jsou také otištěny částečně neznámé Zahradníčkovy překlady Hölderlina, Mörika a Norwida a Kuběnovy překlady Novalise.

Číslo je bohatě ilustrováno a doprovázejí je ukázky modliteb křesťanského východu, které reprezentují křesťanský rozměr časopisu mnohem lépe než bojovné lefebvrovské polemiky.

ZDENĚK OPAVA

Zamyšlení nad teorií románu

Květoslav Chvatík

Pokračování z minulého čísla

Stanzelova koncepce tří základních vyprávěcích situací vyvolala řadu diskusí, kritik a revizí, na které zčásti reagoval ve své Teorii vyprávění. Za nejproduktivnější považuji nedávnou kritiku Jürgena H. Petersena. Ve své knize Erzählsysteme[15] vytýká Stanzelově trojici vyprávěcích situací právem, že srovnává nesrovnatelné, když proti sobě staví „auktoriální vyprávění“ a „vyprávění v první osobě“, neboť v románech se často setkáváme právě s auktoriálním vyprávěním v první osobě. Navrhuje na místo trojice vyprávěcích situací, která spojuje kategorie z odlišných ontických rovin, odlišování „Erzählverhalten“, zachycujícího flexibilitu hlediska, zorného úhlu a perspektivy vyprávění. Akt vyprávění může být auktoriální, personální nebo neutrální. Forma vyprávění může být realizována v 1. nebo ve 3. osobě; vypravěč v první osobě může vyprávět i o vlastním jednání, pozorováních a myšlenkách, zatímco vypravěč ve 3. osobě může vypovídat zásadně jen o jiných. - Aniž bych chtěl zabíhat do podrobností, považuji toto diferencovanější rozlišení za smysluplné.

I Petersenovo výchozí rozlišení výpovědi o skutečnosti a fikcionálních vět (vytvářejících text románu) bylo již kritizováno jako ontologizace odlišení, které má jen pragmatickou platnost. Matthias Bauer upozornil právem ve své knize Romantheorie[16] na to, že výpovědi o skutečnosti podávají určitou verzi skutečnosti pouze v rámci blíže vymezeného diskursu a naopak, i fikcionální text románu se rovněž vztahuje nikoliv k něčemu zcela ireálnému, nýbrž k určité verzi skutečnosti a k možnostem v ní obsaženým. - Bauerova kniha Romantheorie podává současně promyšleně utříděný přehled novějších konceptů teorie románu a výsledků soudobé naratologie. - Pokud jde o proměny tvůrčí poetiky romanopisců od starověku po dnešek s těžištěm v německé jazykové oblasti, přináší jejich nejobsažnější výklad kniha Bruno Hillebranda Theorie des Romans.[17] - Je zajímavé, že její třetí, podstatně rozšířené vydání uzavírá souhlasná interpretace poetiky románu Milana Kundery v knize L’art du roman, vyzvedající jeho pojetí románu jako hry s vyprávěním a jeho smysl pro hravost a lehkost románového textu, které tak často chybí právě německým romanopiscům poslední doby.

Pojetí románu u Jana Mukařovského je úzce spjato s jeho analýzami významové výstavby románů Karla Čapka a Vladislava Vančury. Hledá „bod, ve kterém se skutečnost přepodstatňuje ve slovo“, a v souladu s autorskou intencí obou romanopisců hledá „děj velkých obrysů, děj, který by byl s to pojmout bez ztráty své epické dynamičnosti závažnou filozofickou (metafyzickou a noetickou) problematiku“. Vyzvedá axiologickou funkci románu, nesenou jeho dominantní funkcí estetickou: „Každá velká a opravdová epika je víc než pouhá zpráva o událostech - je zároveň soudem nad věcmi a událostmi.“ Podobně jako Felixu Vodičkovi nebylo ani Janu Mukařovskému vlivem politického vývoje dopřáno rozvinout jeho analýzy v ucelenou teorii románu. - Novou etapu české teorie románu zahájila kniha Daniely Hodrové Hledání románu z roku 1989 a její další práce na ni navazující.

Obtížnost teoretické poetiky románu spočívá v tom, že jeho druhová podoba není ustálena, jako je tomu u klasické poezie a dramatu, a že se román ve své podstatě každému žánrovému kánonu vzpírá. Snad i proto se stal román typickým uměním moderní doby, odmítající normativnost i v ostatních uměleckých druzích a žánrech. Proteovská, neustále se měnící podoba románu je dána jeho těsným vztahem k intelektuálnímu obsahu doby. Román je nejen zrcadlem duchovního vývoje moderního lidstva, ale i významnou aktivní energií, která obraz světa určité epochy spoluutváří. Romány Balzaka, Dickense, Dostojevského a Tolstého výrazně ovlivnily chápání člověka a jeho vztahu ke světu. Romanopisci Musil a Broch vyzvedli poznávací funkci románu, i když si byli vědomi obtíží „uchopitelnosti“ skutečnosti v době rozkladu hodnot a krize evropské vědy, analyzované pronikavě Husserlem. Reflexe o hranicích poznatelnosti světa, o devalvaci tradičních hodnot evropské kultury a o bezmoci člověka tváří v tvář neuchopitelnosti reality se stávají centrálními tématy moderní románové literatury.

Krize příběhu, krize vyprávění v jeho tradiční podobě, prohlubující se po druhé světové válce, jejímž projevem byl i francouzský „nouveau roman“, byla vystřídána návratem k příběhu a vyprávění na ironické rovině postmoderny. Vše již bylo vyprávěno a zdá se, jako by zbývala jen možnost ironické hry narážek, citací a nových variací starých příběhů.

Reflexe o možnosti či nemožnosti románu se stává stále častěji součástí tematické struktury soudobého románu. - Od doby Cervantese přispívají romanopisci svými úvahami o vlastní tvůrčí poetice k zamyšlení nad teorií románu a v nové době píší i významné esejistické příspěvky k umění románu.

• • •

Vezměme jako příklad Kunderovu koncepci románu, podanou v jeho dvou francouzsky psaných esejistických knihách L’art du roman a Les testaments trahis.[18] - Kunderovo pojetí „románu bez přívlastků“ spočívá na dvou základních premisách: První je přesvědčení, že **poznání**, odhalení nového aspektu lidské existence je fundamentální funkcí románové formy, jedinou platnou morálkou románu. Na první místo v dynamické struktuře funkcí románu klade tedy Kundera funkci **noetickou**. Avšak poznání, které prostředkuje román, je velmi specifické povahy. Román nepodává historicky věrný obraz doby ani kritickou analýzu její sociální struktury - i když k poznání obojího může na svůj způsob přispívat - ; není však systematickým poznáním historiografie ani sociologie.

Romanopisec se táže po povaze lidské existence určité doby, po podobě lidského bytí a jeho konfliktů uprostřed určité společnosti. Nesupluje tím do určité míry poznání filozofie nebo antropologie či psychologie? - Nikoliv, neboť jeho jazykový diskurs je zásadně odlišné povahy: Je to diskurs románové narace, který nepracuje prostředky diskursivní, logicky argumentující analýzy, nýbrž prostředky intuitivní evokace, vytvářející fiktivní svět literárního uměleckého díla. Nástrojem poznání romanopisce není racionální logika, nýbrž imaginace; je to umělecký experiment s lidskou existencí v „možném světě“ literárního díla, konstituovaného uměleckými prostředky literárního jazyka. Výsledkem není jednoznačnost logicko-racionální prezentace, nýbrž mnohoznačnost umělecké evokace.

Druhou základní tezí Kunderovy poetiky románu je přesvědčení o **autonomii románu** jako svébytné slovesné umělecké formy. Svět literárního uměleckého díla je **fiktivní svět**, stvořený romanopiscem jazykovými prostředky, a jeho výstavba nemá nic společného s takzvaným „věrným odrazem reality“, s „typičností charakterů“, s „psychologickou hloubkou“ a dalšími tradičními kategoriemi realistického a psychologického románu 19. století. Poznání, které prostředkuje román, neleží hotové před jeho vznikem a mimo jeho konkrétní jazykový tvar; nelze je transformovat na rovinu jiného diskursu. Poznání obsažené v románovém tvaru nelze tlumočit v jazyce filozofie, sociologie nebo kritického eseje. Kritická interpretace smyslu určitého románového díla zůstává vždy jen osobním návodem k určité četbě díla. - Umělecký smysl románu nelze ztotožňovat ani s idejemi a názory autora, které vyjadřuje ve svých esejích, článcích a rozhovorech, korespondenci atp. - Romanopisec nesleduje ve svém díle vlastní teorie jako filozof nebo esejista ani není fascinován vlastním subjektivním prožitkem a vlastní jazykovou tvořivostí jako lyrik, nýbrž dává se vést logikou svých postav a jejich příběhu, logikou románové formy. Román je vždy o stupeň „moudřejší“ než jeho autor. Romanopisec intuitivně, tápavě odhaluje a ztvárňuje krok za krokem nové aspekty lidské existence veden pouze logikou románové formy.

Důraz na význam románové formy souvisí s Kunderovým trvalým zájmem o hudbu. Branou, jíž Kundera vstupoval do světa umění, byla právě hudba. Od svých patnácti let studoval u Pavla Haase a Václava Kaprála hudební kompozici a hra na klavír byla samozřejmou součástí jeho mládí: hudba byla první uměleckou řečí, kterou bezpečně ovládal. Hudba, rozvíjející svůj „jazyk“ na bázi logiky formy, nikoliv racionálního označování, poučila Kunderu o tom, že „v umění je forma vždy něčím víc než formou“, že forma je současně sama dynamickým utvářením smyslu uměleckého díla.

Pohlédneme-li blíže na Kunderovu osobní poetiku románu, zejména na centrální kategorie kompoziční výstavby jeho románových textů, shledáme, že byly z velké části inspirovány hudební kompozicí. Týká se to polyfonní architektoniky témat, jejich paralelního rozvíjení, kontrapunktického uspořádání motivů a jejich rozvíjení ve formě mnohonásobných variací stejně jako rozdílné instrumentace témat a motivů, střídání temp vyprávění a jasného a přehledného členění celku textu románu zpravidla do sedmi dílů a do řady nestejně rozsáhlých kapitol. - V tomto smyslu považuje Kundera lekci, kterou hudba poskytuje románu, za zdaleka nikoliv vyčerpanou. - I ve Francii pokračuje ve svých úvahách o vztahu hudby a románu a píše eseje o svých hudebních mistrech, Leoši Janáčkovi a Igoru Stravinském.

V L’art du roman čteme v eseji o Franzi Kafkovi: „Kafkologové diskutovali dříve mnoho o tom, zda nám jejich autor ponechává nějakou naději. Ne, žádná naděje. Ale něco jiného. I v těch nejnesnesitelnějších situacích odhaluje Kafka vzácnou, temnou krásu. Krásu, poslední možnost vítězství člověka, když již nemá žádnou naději. Krása v umění, okamžité vzplanutí světla dosud nevyřčeného.“ Podobnou myšlenku vyjádřil Kundera i v podobě obecné sentence: „Všechny aspekty existence, které objevuje román, objevuje jako krásu.“

Noetická funkce románu se tedy realizuje prostřednictvím jeho estetické funkce. Román jako literární umělecké dílo prostředkuje poznání nových aspektů lidské existence na vlně estetického účinu. - Kunderova poetika románu se zde výrazně sbližuje s estetikou pražské strukturální školy.

• • •

V románu jako velké epické formě a vedoucím literárním druhu novověku hraje na rozdíl od lyriky **téma** centrální významotvornou a umělecky strukturující roli.[19] - Román provází duchovní vývoj novodobého evropského člověka jako nezastupitelná součást hledání nového obrazu světa, nového chápání lidské existence ve světě moderní vědy a technické civilizace. Proměny tematické struktury románu doby Cervantese, Balzaka, Flauberta, Tolstého a Dostojevského spoluformovaly tvářnost existenciální problematiky evropského člověka. Současně však - spolu s díly Sternovými, Diderotovými a Gogolovými a v našem století Proustovými, Joyceovými a Kafkovými - proměnily radikálně i uměleckou strukturu románu.

Struktura románu je nejdynamičtější, nejvariabilnější a nejotevřenější formou moderny a je schopna integrovat do sebe vedle epické narace i prvky dramatické, lyrické, esejistické a rétorické. Tento proteovský a syntetický charakter románu působí ovšem nepřekonatelné potíže normativní a tradiční poetice. Jeho poetologická deskripce a interpretace se musí proto stát stejně dynamickou a vnitřně diferencovanou jako umělecká forma románu samotného. Především však musí rozlišovat prvky programové, které se týkají jen individuálních tvůrčích poetik, od prvků teoretické deskripce, která si v určitém vývojovém stadiu může činit nárok na jistou zobecňující platnost.

Pokračování příště

Poznámky

[15] J. H. Petersen, Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte, Stuttgart 1993.

[16] M. Bauer, Romantheorie, Stuttgart 1997.

[17] B. Hillebrand, Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit (1980), 3. erweiterte Auflage Frankfurt/M 1996. - B. Hillebrand je také editorem podnětného sborníku Zur Struktur des Romans, Darmstadt 1978. - Za připomínku stojí i práce E. Lämmerta, Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955 a J. Vogta Aspekte erzählender Prosa, 7. erweiterte Auflage Opladen 1990.

[18] M. Kundera, L’art du roman, Paris 1986 a Les testaments trahis, Paris 1993.

[19] K významu tematiky pro strukturální poetiku srovnej J. Mukařovský, Máchův Máj, in: Kapitoly z české poetiky, díl III., Praha 1948, s. 10-11 a F. Vodička, Literární historie, její problémy a úkoly, in: Struktura vývoje, Praha 1969, s. 29-30. - Felix Vodička zdůraznil, že „...tematika je právě tou vrstvou literární struktury, jejímž prostřednictvím obsah životních zájmů a dobových problémů určitého kolektivu vykonává nejmocnější nápor na imanentní vývoj literární struktury.“ - F. Vodička, Počátky krásné prózy novočeské, Praha 1948, s. 168.

TVAR 17 1999

Ročník X. Vydává Klub přátel Tvaru. Vychází s podporou Ministerstva kultury České republiky. Šéfredaktor Lubor Kasal. Zástupkyně šéfredaktora Božena Správcová. Redaktoři: Jana Červenková, Ondřej Horák, Věra Pašková, Jakub Šofar. Tajemnice Blanka Davidová. Korektorka Hana Růžičková. Předseda Klubu přátel Tvaru Pavel Janoušek. Správní výbor Klubu přátel Tvaru: Michal Bauer, Daniela Hodrová, Jaroslava Janáčková, Lubor Kasal, Mirek Kovářík, Zdeněk Lorenc, Zdeněk Mathauser, Alena Sobotková, Jiří Trávníček, Aleš Zach. Revizní komise Klubu přátel Tvaru: Vladimír Novotný, Božena Správcová, Miroslav Zelinský. Adresa redakce: 112 86 Praha 1, Na Florenci 3, telefon 228 28 399, 228 28 398, fax 228 28 397. Redakcí nevyžádané rukopisy, kresby a fotografie se nevracejí. Grafická úprava Jakub Tayari. Tiskne Česká typografie, a. s., Praha. Rozšiřuje A. L. L. production spol. s r. o., PNS, Transpress, spol. s r. o., Mediaprint-Kapa a redakce. **Předplatné ČR:** A. L. L. production spol. s r. o., Poděbradská 24, 190 00 Praha 9, tel.: (02) 66 31 06 58, fax: (02) 684 77 31, e-mail: allpro@mbox.vol.cz; http://www.allpro.cz; redakce Tvaru, tel.: (02) 228 28 399 a PNS. **Předplatné SR:** L. K. Permanent s. r. o., P. P. č. 4, 834 14 Bratislava, tel./fax.: (07) 5253709, (07) 5253710, (07) 5253711, (07) 5253712. **Objednávky do zahraničí:** A.L.L. production spol. s r. o., PNS, Hvožďanská 3-5, Praha 4 a redakce. Předplatné může být hrazeno ve valutách. Podávání novinových zásilek povoleno Českou poštou, s. p. odštěpný závod Přeprava čj. 3728/96 ze dne 4. 11. 1996., OZSeČ Ústí nad Labem, dne 21. 1. 1998, j. zn. P-326/98.

•ISSN 0862-657 X •F5151 46771 •20,- Kč •21. října 1999