

TWAR

4
1998

Investoři obnovili svůj zájem o zelené bankovky poté, co prezident stále kategoricky odmítá jakékoli mimomanželské vztahy.
Tomáš Holinka

LITERÁRNÍ OB TÝDENÍK

19. února

14 Kč

Mrchopěvci

– prozaický debut Jana Křesadla

Poznámky k interpretaci románu
Petr Hanuška

Rukopis téměř dvoustředstránkového románu s bizarním titulem *Mrchopěvci* napsal Jan Křesadlo mezi 21. červencem a 15. srpnem roku 1980 v prostředí svého pracoviště na provinční psychiatrické klinice Severalls Hospital v essexském Colchesteru. Knižní podoby se mu dostalo o čtyři roky později v exilovém nakladatelství 68 Publishers. V době vzniku textu autor dovršil téměř čtyřiapadesát let, čtenářské veřejnosti se představil coby bezmála osmapadesátiletý opožděný debutant.

Ze vzájemné korespondence se svým objevitelem, nakladatelem a přítelem Josefem Škvoreckým vyplývá, že románu nepředcházela žádná jiná prozaická pokus (odkazují zde ke své studii v České literatuře 6/1996). Ve stejném roce publikoval pouze čtyři anglicky psané básně v *Partisan Review*, v rodinném archivu byly uloženy starší verše (později prezentované ve sbírce *Sedmíhlásek*). V rozhovoru pro exilové periodikum *Západ* (říjen 1985) v reakci na dotaz po dosavadním tvůrčím mlčení však podává korigovanou informaci o existenci „filosofického románu“, který koloval v samizdatu a o jehož osudech není autorovi nic známo. Podle pozdějšího autora svědectví jde o prozatím ztracený román *Matěj Houska*.

Opomeneme-li Křesadlovu symptomatickou tendenci zlehčovat charakter vlastního literárního úsilí (román coby produkt „okurkové sezony“ během lékařské praxe), můžeme uvažovat o dvou základních impulzech, které stály u zrodu autorova prvního románového textu.

Tím prvotním se stalo *polemické gesto literárněaluzivního charakteru a narativní maska převrácené perspektivy*. Příslovečná křesadlovská polemičnost nabývá své funkčnosti i v souvislosti s pozdějšími tex-

ty. V románu Josefa Škvoreckého *Mirákl* se čtenář dopracuje k epizodě, v níž se Danny Smiřický ve společnosti chirurga setkává se ženou poněkud slabomyslného katolického básníka. Ten je zaměstnán jako *umývač mrtvol*. Tato jinak epizodická situace přivedla Křesadla na nápad obrátit úhel snímaného pohledu. Stvořit postavu, která by nahlížela mechanismy totalitního establishmentu z pozice *vyděděného lidského outsidera*. Tedy oběti, se kterou bude nemilosrdně smýkáno a před níž nebude žádná alternativa záchrany.

Zdánlivě prostou záměnu se však Křesadlo rozhodl zkomplikovat. Časté narážky či odvolání v textu na osobnost a učení Friedricha Nietzscheho primárně signalizují jeho myšlenkové východisko. Autor využívá nejen filozofovy názorové argumentace, ale především *přetřansformuje osobnost samotného myslitele do literární postavy a obětuje ji vlastnímu antinietzscheovskému pojetí silné osobnosti*. Svého protagonistu sice obdaří vysokým intelektuálním potenciálem, estetickým citěním, uměleckými schopnostmi, jazykovými dovednostmi, avšak degraduje jeho schopnosti *společenským ztroskotáním, potažmo lidským selháním*.

Prvotní koncepci antigesta však Křesadlo záhy opustil. Nahradila ji vnitřní potřeba *zkonkrément a vypodobnit stále živě reflektovaný subjektivní kód historické situace 50. let, období nejtěžší komunistické perzekuce*. Křesadla se citelně dotýkaly údery, které byly vedeny proti *třídně neodpovídajícím elementům*. Na přelomu 40. a 50. let ho čekalo vyloučení z Filosofické fakulty UK, jen díky náhodě unikl následkům vykonstruovaného obvinění z organizování protistátního převratu. Poté se navrácí na studia ve společensky neperspektivním oboru psychologie, posléze praktikuje na ambulantním oddělení v Apolinářské ulici. Nemož-

nost koexistence s dobovou ideologií a praktikami přivádí Křesadla do prostředí *semiundergroundu*. Stává se členem poloilegálního uměleckého sdružení *SPOMA-KO (Spojené malostranské kostely)*, kde působí ve společnosti dirigenta Josefa Hercla, shakespearovského překladatele Břetislava Hodka, Václava Vytvara a dalších, kteří se stali živými modely pro románové postavy.

Křesadlo však nezamýšlel vytvořit *sebelitostnou litanií ani introvertní stylizovaný kronikářský záznam*. Cítil k modelaci mimořádné situace, v níž se nacházel *silou znásilněný celek středoevropského národa*. Záměrně nastavil *provokativní zrcadlo etiky pokřivenému společenství*, které své *morální vyšínutí* postupně absorbuje jako *danou přirozenost*. K problematice pouňorového vývoje se později vrátil v románu *Zámecký pán aneb Antikuro*, jehož děj se odvíjí v 60. letech, ale jak říkal, „*u nás je všechno časově podivně posunuto*“.

Na počátku 90. let plánoval svou typickou prozaickou odpověď na tezi Milana Kundery o tom, „*že po únoru 1948 stála lepší půlka našeho národa za komunistickou stranou*“. Zamýšlený román s pracovním názvem *Půlky* měl být založen opět na polemickém gestu a převrácené perspektivě.

Původní rukopis románu doznal v průběhu redakčních příprav do tisku několika dílčích změn v rovině kompoziční struktury a v oblasti lexikální. Inspirovány byly poznámkami, které k textu učinil Josef Škvorecký. Nakladatel oceňoval „*originální pohled na těžce opracovanou látku padesátých let (...) originální příběh, důsledné dvojnásobné vidění postav (ostrý na církev, a přitom sympatický portrét archetypálního faráře, Zderad uražený a poníženy, ale přitom s dostatečnou dávkou perverze, aby mu buliznictví obludy nebylo absolutně proti mysli atd.)*, *překrásné pasáže o muzice, dobrá atmosféra, dobře vykreslené vedlejší postavy, jako ten realitou čpící řídící, tuším Burda, stárnoucí hořan - pěvec atd.*“ Výhrady však Škvorecký formuloval již v souvislosti se samotným titulem. Plurálová forma navozuje u čtenáře očekávání širší perspektivy záběru než jen evokaci Zderadova intimního životního extremismu.

Závažnější pochybnost vzbudil ve Škvoreckém pocit latentně přítomného rozporu. Jeden plán textu totiž reprezentují „*vysoce literátské a intelektuálské (já tyhle slova, prosím, nepoužívám jako pejorativa) komentáře, analýzy, poznámky, a už samo užití řeckého textu jako ústředního fóru, od-*“ (Pokračování na straně 4)

OBSAH:

Milan Exner
F. J. Rubeš intimní

Rozhovor
s Petrem Hruškou

Jaromír Hořec
K prvotinám
Jiřího Ortena

Pavel Janoušek
Kostěj Nesmrtelný

Petr Hrbáč
Nejlepší poezie

Marie Langerová
Básně – obrazy

Kalistovo
rozpomínání

Pilot Čkalov
píše Zbyňkovi!

Wiesław Adam
Berger

Petr Hruška Červenec

...
mlátí do trubek
dělá přívody
chodba je temná
jako polední touha být
mlátí do trubek
když se to posere
zase přijde
ale ono se to neposere

...
ta žena v modrém
hovoří o malých prospěšných věcech
je v nějaké daleké zemi
v televizi
leželi jsme u toho
všimnul jsem si větru

...
U okna noční ložnice být
jako u okna vlaku
jenomže venku pořád stojí
tma stromu
za zády hledí zvířata
na dětském pyžamu

Podél třetího královéhradeckého laboratoření

Zdá se, že ve východočeské metropoli se ustavila z iniciativy spisovatele, literárního a filmového kritika Jana Dvořáka nanejvýš sympatická a povzbudivá tradice: pořádat každý sudý rok takřčenou „literární laboratoř“. Neznamená to, že by v Hradci Králové toužili vytvořit slovní uličky literárních alchymiků a v nich rozpoutat prostřednictvím pedagogů a badatelů učiněné vynálezy zkázy: ono tajuplné „laboratoření“ totiž představuje specifický typ tematického rokování, zacíleného vždy na jeden komorní nebo naopak mnohostupňový problémový okruh. Takto se před čtyřmi lety královéhradečtí organizátoři (z Ústavu českého jazyka a literatury Pedagogické fakulty Vysoké školy pedagogické) zaměřili na fenomén české psychologické prózy a předloni na osobnost Jaroslava Durycha. V posledních lednových dnech letošního roku se v Hradci Králové v tomto duchu čarovalo již potřetí, tentokrát na téma Neznámí autoři - neznámé texty.

Rovněž III. literární laboratoř probíhala (stejně jako obě dřívější) pod přátelskou patronací Obce spisovatelů - a naopak královéhradečtí bohémisté toto vstřícné gesto oplácejí pořádáním pravidelných literárních večerů za účasti tvůrců, a tak se zde před několika lety snad vůbec naposledy na veřejnosti objevil Miroslav Hanuš. Letos se hvězdu setkání autorů a odborníků stala prozaička Marie Kubátová, zatímco během konference byl středem vlnité pozornosti básník a překladatel Ivan Slavík. Delegaci Obce představovali literární historikové Antonín Jelínek, Milan Suchomel a Viktor Viktora: všichni tři mohli nezávisle na sobě kolikrát zasnout, nakolik pestrý koktejl referátů a vystoupení jim v rámci řečené laboratoře jednotlivě přednášející namíchali.

Vpravdě a vskutku nelze klást za vinu obětavým organizátorům, že se někteří ctihodní (anebo elévští) přednášející zapomněli podívat na téma konference! Právě tak platí, že kupříkladu rujně chvalořečení a blahorečení textů Irmey Geisslové, které pro vzhledané publikum nepředstavují pranic nového již několik desetiletí, bylo spíše metodickou ukázkou postupů a přístupů, jimiž by se literární bohémistika neměla kompromitovat.

Zejména z tohoto důvodu na konferenci zaujaly (mj. kromě inspirativního komparativního zamyšlení Petra Posledního) především ty příspěvky, které referovaly o textech neznámých nebo zapomenutých: kupříkladu o dávných básnických překladech Milana Kundery (Michal Bauer) anebo o exilových knihách Zdeňka Němečka (Vladimír Papoušek). Jako ilustraci k sémiotickým sloupkům Vladimíra Macury (kdysi uveřejňovaným v Tvaru) předložil Libor Martinek bystrou analýzu jednoho toposu naší agitační poezie z časů stalinismu. Aplaus patří i Nelle Mlsové, která připomněla skandální skutečnost, že doposud nebyla vydána románová groteska Jaroslava Havlíčka Dům u sedmi sester, příběh „velkého díla“ úředníka Emila Škvora, jenž počal potomky se sedmi sestrami a poté se (prý při pláči sedmi nemluvnat) rezignovaně oběsil na provaze spleteném ze sedmi párů dámských punčoch...

Koneckonců právě vzhledem i k tomu, že v arci-kulturních Čechách nejsme schopni vydat ani neznámá díla našich moderních klasiků, sluší se královéhradeckým literárním laboratořím vzdát uznalý hold. Neprozradíme, co bude obsahem jejich křivulí v roce 2000; Irma Geisslová už určitě ne. Rozhodně by se však v této tradici (pokážd s novými akcenty) mělo pokračovat.

VLADIMÍR NOVOTNÝ

Napříště v Tvaru

- V. Macura: Příběh encyklopedie dam
- Polemika s feminismem
- Rozhovor s V. Čížkem

OBJEDNÁVKA
na předplatné literárního časopisu
pro Českou republiku

Závazně objednávám roční předplatné Tvaru počínaje číslem..... v počtu výtisků:

1998

TVAR

individuální předplatitel:

- složenkou (fakturou) 12,- Kč
za kus (krámská cena snižená
o 2 Kč předplatitelské slevy)

knihkupec / prodejce:

- fakturou 9,80 Kč za kus (krámská cena snižená
o 30% rabat) při odběru 5 a více výtisků čísla.
Objednávka znamená bezplatné zařazení firmy do přehledu
knihkupectví v pravidelné tabulce Kde dostanete TVAR.

Jméno: (Firma, IČO):

Adresa: PSČ:

Datum: Podpis (razítko):

Odešlete na adresu TVAR, Na Florenci 3, Praha 1, 112 86, obratem získáte složenku (fakturu) a budete zařazení do naší databáze.
Lze objednat i telefonicky na čísle (02) 282 34 35.

Odbývání

I sporé dívání se na televizi nám přinese během krátké doby opravdové překladatelské „perly“.

Tak vrchní inspektor Navarro (ČT2 - 11. ledna 1998, 23.50 - Navarro II, Bílí Stíhači) se dozví od soudního lékaře, že zavražděný muž „určitě sloužil v Africe, protože měl v těle vlasovce, bahenní parazity a ve střevě améby“. Když překladateli odpustíme, že máme pro „améby“ český název „měňavky“, protože ani ony asi divákům příliš nefeknou, co jsou to ti strašliví „bahenní paraziti“? Zavražděný měl prostě „malárii“, která se francouzsky řekne „paludisme“. Podle latinského „palus“ neboli „bažina“, a odtud kdysi i pro tuto nemoc český název „bahenní zimnice“. Kéž by alespoň tak. Překlad toho je v každém důkladnějším slovníku, ale to by se do něj suverénní překladatel(ka) musil(a) mít ochotu podívat.

Horší je, že přímo v přírodopisném filmu (ČT1 - 4. února 1998, 20.00 - Živá planeta, 2. díl) každému trochu znalému přírody známí hmyzové chvostokoci či roztoči pancířníci jsou vydáváni za „korýše“! Seriál je založen na tak vysoké odborné úrovni, že se nezdá, že by tam ti angličtí „crustaceans“ byli. Překladatelku omlouvá, že měla k ruce tři „odborné“ poradce. Kterýpak z nich jí to asi poradil?

Vůbec ale nejhorší je, když na začátku hodnotného filmu (ČT2 - 5. února 1998, 20.00 - Vincent) musí pan Kačer jímavě číst, že Vincent van Gogh měl být „evangelistou“, ale dal se na malování. K mluvenému slovu běžel na začátku i psaný anglický text, kde ten „evangelist“ byl. Takže Vincent van Gogh se měl stát prostě „kateželem“. Kdo tomu asi běžně rozuměl, když ne ani překládající?

Nedbalost a podezňování nás, kteří do vše máme bez hlusu strávit, nezná u některých překladatelů mezí. A zřejmě nejen u nich.

Jch

Napsali o Tvaru

Neboť tato kuřata nejsou částí, ale kompletem a syntesou pohybu, z něhož se skládá živá podoba věcí, nejsou stvořena pro pohled s jedné strany, který by v sobě pro paměť shrnoval jeden z význačných momentů přírodního zjevu. Jsou stvořena pro pohled se všech stran, neboť jejich bytost se podává vědomí jako úhrnný celek. Jsou svým absolutním Tvarem, svým vlastním kusem života a organičností, není třeba očím a myslí nic na nich přičiňovati.

Josef Čapek: Nejskromnější umění, Praha, Fr. Borový 1948 (4. vydání), s. 119.

Napsali do Tvaru

Sedmisetstránkovou knihu Karla Pacnera Osudové okamžiky Československa považuje Luboš Velek [Popularizace dějin Československa?, Tvar 1998, č. 2] za nezralou, s faktografickými chybami a občasnou zkrslou tendencí výkladu. Zvláště se rozhořčuje nad čísly a počty mrtvých, které Pacnerovi „dělají potíže“. Lituje studenty, kteří v dobré víře sáhnou po učeně se tvářícím tlustospise, a pak zpláčí nad výdělkem, protože i datum bitvy na Bílé hoře je tu uvedeno chybně.

Obdobné články jsou podle mého názoru výborným dokladem potřeby kontinuálního dialogu a úsilí o pravdivé poznání dějin. Mnozí rezignovali. Například v dostatečně kompetentním díle Český jazyk na přelomu tisíciletí (Academia, Praha 1997) jsou materiály Karla Pacnera uváděny v kapitole Jazyk žurnalistiky jako příklad analytického novinářství užívajícího racionální důkazy, fakta a argumenty. Autor kapitoly J. Bartoška upozorňuje zvláště na „přesná čísla“ v počtech obětí „válečných situací“ na obou stranách

a na „důvěryhodné působení“ výčtu obětí komunistického teroru...

V této souvislosti se sluší poděkovat Tvaru za články, které ukazují, nakolik je ve světě krátkozrakého pragmatismu provovařadou... služba moci, což se týká i rozsáhlé ukázky z připravované knihy Milana Valacha Svět na předělu uvedené pod názvem Kam to jdeme (tamtéž).

JANA VACKOVÁ, Praha

Oznámeno Tvaru

Sedmý ročník literární soutěže v oboru bláznivě fantazie - Prášilíady - vyhlašuje novopacký organizační výbor. Jediné univerzální kategorie o titul Prášivého barona se každý soutěžící může zúčastnit nejvýše dvěma dosud nepublikovanými a originálními pracemi. Přijata bude pouze poezie a próza psaná na stroji a zasláná ve dvou exemplářích do 31. března 1998 na adresu poroty: PaedDr. Stanislav Bendl, Gymnázium Nová Paka, Kumburská 740, 509 01. Celostátní finále proběhne v Pace, za zvlášť originální příspěvky budou uděleni tradiční červi. Průvodní dopis k zadané práci by měl obsahovat kromě adresy také věk a údaje o kandidátově dosavadní literární činnosti.

tvr

Blahopřání Tvaru

Tvar dnes blahopřeje Jiřimu Kratochvilovi, jemuž byla zatím literární kritika nakloněna více než poroty literárních cen. O vyrovnání vah se zasadil PEN klub svou Cenou Karla Čapka, již romanopisec převzal v neděli za dva poslední tituly své románové štafety v kruhu: Siamský příběh a Nesmrtelný příběh (Atlantis).

Doporučeno Tvarem

Nakladatelství Thyrus je dosud schopno vyfídit ze svého skladu písemně objednávkou na třísvazkový komplet Spisů Arthura Breiského (V království chimér, 1997; Střeptý zrcadel, 1996; Triumf zla, Dvě novely, 1997). Kontakt: Thyrus, Nad ostrovem 8, 147 00 Praha 4, tel. 02/61213874.

Tipy Tvaru

• Katedra české literatury FF UK pořádá přednáškový cyklus o literatuře a kultuře středověku Speculum medií aevis - Zrcadlo středověku. Od 5. března každý čtvrtek v 16.30 na FF UK nastaví zrcadlo středověkému světu knihy a literatury jeden z předních českých medievistů. Podrobný program otiškujeme příště.

• Nedávny ambasadork České republiky v Ke-ni a Albánii Jan Drábek podepisuje svůj humoristický román Náhle českým velvyslancem (Nakladatelství Ivo Železný) v úterý 3. března od 16 hod. v pražském knihkupectví Fišer (Kaprova 10).

• Expozici o životě a díle autora české hymny Františka Škroupa (1801-1862) připravilo Národní muzeum v Praze (do 26. dubna). Kabinet knižní kultury NM vystavuje do května pod titulem Hvězda záhrobní hermetická bohémikální periodika.

• Literárně divadelní kabarety ...byly horší rúže návnadou (Jan Pavel, Jaromír Strahovský a hosté) uvede 25. února, 22. dubna a 24. června

P-klub v Trojické 10 (Praha 2). Začátek vždy v 19.30.

• Rakovnické okresní muzeum pořádá 24. března přednášku historičky Imany Čornejové Pražská pobělohorská univerzita a Rakovnicko (sál dr. Spalové, 16.30). Expozice Zikmunda Wintra je tamtéž k vidění stále kromě pondělí, vždy od 9 do 17 hod.

• Ve Vlastivědném muzeu v Olomouci jsou do 8. března vystaveny malby, kresby, grafické i plastické práce klientů psychiatrických léčebn a arterterapeutických dílen v Kroměříži a Sternberku.



Kresba z výstavy klientů psychiatrických léčebn „Čihání na světlo“

Kde dostanete TVAR

PRAHA

= Tvar už ve čtvrtek! =

Academia, Národní 7

Fišer, Kaprova 10

Fortuna, Ostrovní

Jan Kanzelsberger,

Národní tř. 21

Knihkupectví na FFUK,

nám. J. Palacha 2

Knihkupectví na Můstku,

Na Příkopě 390/3

Maťa - Aurora,

Opletalova 8

Paseka, Ibsenova 3

Primus,

Betlémské n. 14

Samsa, Pasáž u Nováků

V Jámě 3

Seidl, Štěpánská 26

Svoboda, Na Florenci 3

Tabák (Česrea),

Kaprova (u FF UK)

U knihomola,

Mánesova 79

Volvox globator,

Opatovická 26

Zvon, Jindřišská 23

Redakce Tvaru,

Na Florenci 3 (6. patro)

BRNO

Český spisovatel,

Kapucinské nám. 11

Barvič-Novotný, Česká 13

Knihkupectví P a Š,

Palackého 66

Zenišek, Květinářská 1

ČESKÁ TŘEBOVÁ

Paseka, Hýblava 51

ČESKÉ BUĎEJOVICE

Omikron, nám. Přemysla

Otakara II. č. 25

FRANT. LÁZNĚ

s. f. »od Františka«

Národní 13

FRÝDEK-MÍSTEK

Wembley tabák,

Růžový pahorek 508

HODONÍN

Knihkupectví,

Národní tř. 21

CHEB

Knihkupectví »U Kadlec«,

Kamenná 20

JIHLAVA

Knihkupectví Otava,

Komenského 33

LITOMYŠL

Paseka, Smetanovo nám.

NÁCHOD

Knihkupectví Milena

Hašová, Palackého 26

OLOMOUC

Studentcentrum,

Křížkovského 14

OSTRAVA

Fiducia, Mlýnská ul.

Knihkupectví Artforum,

Puchmajerova 8

PRACHATICE

Knihkupectví Nahoře,

Křišťanova 11

SEDLÉC - PRČICE,

VOTICE, SEDLČANY

Knihkupectví A. Podzimek

TREBON

Carpio, nám. T. G. M. 93

VSETÍN

Malina, Dolní nám. 347

ZDĀR NAD SÁZAVOU

Buček, vlakové nádraží

...a na novinových stáncích

PNS, Mediaprint-Kapa, RAM, PNS

a redakce. Objednávky do zahraničí přijímá redakce.

Tvar distribuují firmy

A.L.L. Production Transpress,

Mediaprint-Kapa, RAM, PNS

a redakce. Objednávky do

zahraničí přijímá redakce.



Korespondenční literárněvědná akademie

Tvar se rozhodl zpopularizovat některé stěžejní poznatky literárněvědné bohemistiky zábavnou formou celoročního kvízu. Počínaje dnešním číslem naleznete na této nebo vedlejší straně vždy jednu otázku; správné rozluštění vyjde pokaždé až v dalším čísle. Každý, kdo v průběhu kvízu pošle odpověď na nejnověji otáčenou otázku, je automaticky přijat za studenta korespondenční akademie Tvaru. Jeho úkolem je zodpovědět co nejvíce z otázek, které budou následovat. Odpověď může mít strohou formu (příklad: „Na otázku č. 7 odpovídám a.“). Ten student, který odpověď rozvede úvahovou formou, může počítat

s dopisem-písemnou konzultací odborného lektora akademie, a to přirozeně i tehdy, bude-li se mýlit. Kvíz má soutěžní charakter, premiání akademie budou slavnostně vyhlášeni v posledním čísle ročníku 1998. Vítězem se stane ten, kdo bude mít nejvíce správných odpovědí. Každý student, který odpoví alespoň jednou a trefí se, dostane na závěr oficiální certifikát o absolvování akademie, opatřený razítkem Tvaru. Na vítěze čeká samohyb; o značce rozhodne jednání se sponzory z řad domácích i světových výrobců automobilů. Stříbrný a bronzový účastník dostanou po jednom zaručeně hybném Pegasu.

1. **Které tvrzení je správné?**
 - a) Čelakovský i Tyl měli za manželku Rajskou a Čelakovský a Tyl měli s Rajskou děti.
 - b) Čelakovský měl za manželku Rajskou, Tyl nikoliv, ale Čelakovský i Tyl měli s Rajskou děti.
 - c) Čelakovský měl za manželku Rajskou a Tyl nikoliv, Čelakovský měl s Rajskou děti a Tyl nikoliv.

Své odpovědi zašlete poštou nebo faxem na adresu redakce, Tvar, Na Florenci 3, 112 86 Praha 1, fax 02/2823535. Akceptována bude pouze závilka podaná či odeslaná nejpozději v den, který předchází dni vydání následujícího čísla Tvaru. Odpověď nezapomeňte opatřit svým jménem, podpisem, adresou, případně telefonním číslem; na obálku, poštovní lístek či faxovou zprávu čitelně připište heslo soutěže: AKADEMIE'98. Ceny nejsou právně vymahatelné!!!

Zápisky z četby „žlebských časů“

Literární časopisy nemívají na různých ustlání, a tak nakonec není divu, že se s podobnými trampotami potýká i mostecký Okruh. Netřeba si však lámat hlavu nad tím, proč movití sponzoři z Panenských ostrovů a jiných nepanenských finančních mocností nepošílají vydatné sumičky našim nadšencům přes literaturu (o Tvaru nemluvě); naléhavěji je zapotřebí připomenout, co dobrého se může zrodit z toho mála, co připadá v úvahu.

Z nedlouhého odstupu času je zřejmé, že jestliže něčeho nebylo asi málo, potom „žlebských setkání“ mladých a mladších, převážně severočeských básníků z autorského zázemí Okruhu, která se konala nejprve v září 1995 (rok před mnohem ambicióznějším bitovským festivalem poezie), potom v dubnu 1996 a naposledy v květnu 1997. Neprobíhala na žádném zámku, nýbrž pokaždé po tři dny v jedné vesničce nedaleko Děčína, totiž v Dolním Žlebě, v němž nová či méně známá jména z české poezie našla možnost přespaní v horolezecké ubytovně. Podle vyjádření jednoho z iniciátorů „Žlebů“, Radka Sarkóziho, v těchto případech vždy šlo o „takový druhý Bitov, i když Bitov je pozdější a více mediální a literárněkritický...“

Bitov má tudíž sympatickou konkurenci - a účastníci oněch žlebských setkání se nyní rozhodli z prostředků, které měli k dispozici, připravit sborník s názvem Žleby 97 a s podtitulem Literární setkání (vydala ho nadace Juno ve spolupráci s redakcí Okruhu). Básník Radek Fridrich z Děčína, který je spolueditorem tohoto sličného almanachu, konstatuje v úvodním slovu, že tento sborník „má být malým připomenutím žlebských časů“ čili též „prostorem, z něhož byste měli opět ucítit vůni Labe, lesů a pís-kovce“. Proto tu jsou představeni „ti, kdo tam byli“ a kdo četli na minulých setkáních své texty.

Dohromady tu předložilo své básnické vizitky jedenadvacet autorů, z nichž některé dobře známe již ze zakladatelských časů Moderního analfabeta nebo Skupiny XXVI, jiné z Iniciali, další z knížek českobudějovického Velária: především Františka Vaška, Romana Szpuka či Milana Děžinského. U několika básníků bohužel nejsou uvedeny žádné biografické nebo bibliografické údaje, což je nemilá ediční vada na kráse, třebaže zde všichni promlouvají svou poezií. Škoda, třeba příště už budeme vědět, kdo je Jakub Chavalka nebo Martin David... V dobách, kdy se diskutuje, zda vůbec existoval česko-slovenský literární kontext, v tomto sborníku zcela přirozeně figuruje třídvacetiletý slovenský básník Patrik Roľko. A ze zapomnění se tu vynořuje prozaik Karel Rada, trpce se charakterizující jako aktér „známé causy Pindiciály...“

Už podruhé nechť v souvislosti se sborníkem Žleby 97 padne jméno Radka Sarkóziho, tentokrát jako autora trpkého dovětku k almanachu, nazvaného Dožlebosloví. Lamentuje v něm (právem, či nikoli?), že „literární kritika v Čechách už vlastně neexistuje“ a že se „píšou jen recenze na knihy známých autorů“, takže výsledkem je „uzavření do sebe a nulový kontakt s publikem“. Jediným východiskem mohou být podobná literární setkání coby iniciační fenomén, jimiž se „otvírají zadní vrátka, kterými se dá vstoupit do literatury“. Prý taková setkání „zatím zůstávají skryta před literárními vědci“ - a snad i proto má tento sborník vynívat jako „hold záračné atmosféře, která číší z každého koutu Dolního Žlebu“.

Kéž by se podobné zázraky děly dál... vln

Oprava TVARu

Hned v úvodu mého článku Člověk v zajetí obrazu [Tvar 1998, č. 3] se mi z nepozornosti vloudila faktická chyba. Název mého příspěvku je sice parafrází na Wittgensteinův výrok, nikoli však z Logicko-filozofického traktátu, ale z Filozofických zkoumání. JIŘÍ HRABAL

SLOVENSKÉ DROBNICE (25)

Galéria Václava Špálu patří mezi tie nemnohé pražské galérie, ktoré pravidelne vo svojej programovej činnosti venujú pozornosť slovenským výtvarníkom. V Malej Špálovke sa predstavil žilinský rodák Roman Ondák (1966), absolvent bratislavskej VŠVU, výstavou Nezrovnalosti. Výstava obsahuje štyri nepravidelne umiestnené farebné fotografie dverí v rôznych polohách - padajúce, slepé, ponorené a ustupujúce. Druhá časť Ondákovej výstavy je inštalácia. V prvom momente, keď som videl toľko zásviek, čudoval som sa, že som si ich nikdy predtým nevnímal. Až pozornejšia prehliadka miestnosti ukázala ďalšie interierové súčasti: vetracie dvierka, telefónnu zásuvku, vodovodné potrubie. Tieto veci sú udržané vďaka kovovým tyčkám niekoľko centimetrovou vzdialenosťou za stenou. Nebol som na vernisáži, ani som nemal možnosť hovoriť s autorom, tak o interpretácii autora som sa mohol iba dočítať. „Tieto predmety sú posledným požitkom a kľúčom k tomu, čo je za stenou. Také skryté črevá, v ktorých pulzuje energia, ktorá nám dovoľuje fungovať s okolitým svetom.“ Priznám sa, že na to moja predstavivosť bez výkladu nestačí. Je veľká škoda, a to nie je vec len Špálovej galérie, že pri výstavách nie sú katalógy, alebo tlačené listy o autorovi, tvorbe, potažne aj pár zasväcujúcich slov. Výstavy nie sú len pre rovnako tvoriacich kolegov, ale mali by aj kultivovať návštevníka, pre ktorého krátky úvod bol by vhodným vodítkom.

Časopis Slovenské dotyky a Slovensko-český klub predstavili v Slovenskom inštitúte výstavu fotografií Juraja Šajmoviča, „Večnosť v prchavom, pominuteľnosť trvanlivého“. Piešťanský rodák (1932), od čias svojich štúdií na FAMU naturalizovaný Pražan je širšej verejnosti známy ako ka-

meraman desiatok českých a slovenských filmov. Za kameru v Zeno Dostálovom filme Golet v údolí dostal prestížnu cenu Český lev. Fotografia, s ktorou začínal, bola pre neho intímnu záležitosťou a do nedávna len málo ľudí z okruhu jeho blízkych o tejto jeho záľube vedeli. Aj keď po ukončení štúdií veľa fotografoval, vystavoval, písal odborné články, nakoniec na dlhé roky kamera prevládla. Až pred pár rokmi z popudu retrospektívnych výstav sa k tejto svojej starej láske vrátil. Na výstave sú fotografie z rozmedzia štyridsiatich rokov. Tie najstaršie obrázky slovenskej krajiny a ľudí majú dnes už aj etnografickú hodnotu. Kontrasty z moskovských ulíc sú vedľa pražských záberov, ruiny sôch poukazujú na pomíjavnosť sveta. Z posledných rokov sú pôvabné dievčenské akty. Akoby Šajmovič chcel fotografiou dovidieť to, čo mu kamera neumožňuje.

Vystúpenie slovenských vokalistov v Serate musicali Gioacchina Rossiniho v Pražskom salóne Nosického paláca bolo skutočne bombónikom. Skladby, ktoré Rossini skladal v záverečnej etape svojej kompozičnej tvorby, charakterizuje ľahkosť, hravosť, melodickosť. Najmä tie pre tenorový part, ktoré takmer zľudovali. Pekný večer pripravili mezzosopránistka Eva Blahová, sopranistka Simona Šaturová, tenorista Alojz Harant a basista Gustáv Beláček. Je škoda, že tie najznámejšie piesne v Harantovom drsnom podaní nedosahovali espritu, aký vyžaduje interpretácia Rossiniho. Krásne zaznelo duo Blahovej so Šaturovou. Výborného Beláčka sme nedávno počuli v Berlíozovom Detstve Ježišovom. Verím, že reči o jeho hostovaní v Štátnej opere sa stanú skutočnosťou. Stále výborná Eva Blahová získava aj výrazné pedagogické úspe-

chy. Medzi jej žiakov patrí Magdaléna Kozená i Gustáv Beláček. Pekný hlas i zjav Simony Šaturovej môžeme obdivovať v Štátnej opere. Vokalistov spoľahlivo sprevádzal Karol Topercer, niekdajší žiak Jana Panku na AMU. Len Pražský salón by si zaslužil nové krídlo, lebo ani veľký umelec na stávajúcom nástroji neurobí zázraky.

Obec Slovákov pripravila literárny večer Vincovi Šikulovi. Dnešný predseda Spolku slovenských spisovateľov prišiel do Prahy po dlhom čase. Ako hovoril, ušiel hrobárovi z lopaty, ale prítomných potešil svojou dobrou formou. Jeho verný prekladateľ a moderátor večera Emil Charous hovoril o ňom ako o múzickom básnikovi prózy. Veď muzikantom je vlastne rodom, vzdelaním a pôvodným povoláním. Jeho dielo dnes ráta už 26 zväzkov. Popri veľkej trilógii - Majstri, Muškát, Vilma - šesť poviedkových kníh, knihy pre deti, esejistika, poézia. Aj keď pochádza z dvanástich detí a rodičia to nemali ľahké, zdôrazňoval, že bývali blízko krčmy a potom neskôr sám býval na priváte u krčmárky, preto rád mu verím, že sa držal toho „radšej viac zjest, ako menej vypiť!“ Popri žartovných príbehoch zo života a rečiam o dobrom víne a jeho vincúrskej skúsenosti došlo i na vážnejšie témy, dnešnú polarizáciu slovenského kultúrneho života. Podľa Šikulu v spisovateľskej obci najviac vodu mútia jej menej výrazní členovia. Vincova priateľkosť a tolerantnosť mi akosi napovedajú, že by mohol byť tým, ktorý by tú pomyslenú hranicu medzi národnými citiacimi spisovateľmi, ako sa jedni nazývajú, a janičiarmi, ako sú prvými nazývaní druhí, mohlo dôjsť viac než k dialógu. Veď sa netreba milovať, stačí rešpektovať.

VOJTECH ČELKO

Za Zubejdu, za Lotranda

Nedá mi to, abych zde nevyjádřil svůj údiv z kritické pasti, do níž je Zdeněk Svěrák v poslední době lapán coby filmový ekvivalent literárního Viewegha. Nejnověji Markéta Křížová zjistila [Pohádka rodinná, Literární noviny 1998, č. 6, s. 14], že Svěrák (a Smyczkův) Lotrando a Zubejda nepřinesl „nic nového, nic objevného“, příběh se „šine kupředu s dlouhými prodlevami, jednotlivá dějství spojuje 'mluvené slovo' za scénou, zápletek či akčních scén je skutečně minimálně (nepočítáme-li za nohy pověšeného obchodního cestujícího Lustiga)“, do správné pohádky chybí filmu záporná postava, aby bylo koho potrestat, písničky nejsou nejpřesvědčivější (o jejich kvalitách má časem rozhodnout to, zda zlidoví, anebo ne...), v dialogích zní nevhodná slova („flandák“). A navíc Svěrák do filmu vepsal několik adresátů: některé narážky jsou pro dítě, některé pro rodiče - prostě aby jich do kina chodilo co nejvíce. V tomto vrcholném místě své kritické poznámky srovnává Markéta Křížová Lotranda s jinými „rodinnými filmy“: doslova ničím se prý neliší od takového Sám doma 3 nebo od Vorlíčkova Ptáka Ohniváka.

Tak to ovšem pozor, Ptáka Ohniváka jsem viděl a od Lotranda a Zubejdy se liší zhruba tak jako Kája Mařík od Bylo nás

pět. Pták Ohnivák, to je takový ten film, na kterém mě baví pozorovat, jak ho pozorují mé děti, ale jinak se po půl hodině nemůžu na sedadle dovtřít konce. Chodíte pak do kina s dětmi, když to - prozrazují recenzentce - až do rané puberty samy neumí a z různých důvodů ani nemohou. Na Zubejdu mě bavilo sledovat už jen to, jak film rytmicky oslovuje věkově různorodé publikum, které je prostě osudem filmu tohoto druhu. Takže - já to mnohé kódování pro mnohé publikum nechápu jako kaz, ale jako konstitutivní složku filmu. Nejde přitom jen o to, že Svěrák (a ostatní) myslí na dítě, na velké dítě a na dospělého - on (oni) také myslí na různé dospělé a různé děti. Markéta Křížová cituje jako příklad komunálních narážek pro dospělé Lotrandovo moudro o práci v zahraničí, která bývá dobře placená... Dobře, i mě víc baví vypravěčovo „poděknutí“, že ne každá rada rodičů bývá moudrá. Ale zároveň cítuji jisté zvláštní uspokojení nad tím, že mě spontánně potěší film, který potěší i mé jinak založené blíží.

Myslím, že nelze vystihnout ani zvážit svěrákovský svět, pokud prostě nepřijmeme, že je to svět „semiotický“, v němž se pracuje, často opakovaně, s různými kulturními elementy, se znaky zevnitř i zvnějšku národní tradice. Je to práce uvědomělá, v těch ci-

tacích a aluzích je proto bytostná ironie ve smyslu odstupu, je to zacházení se symboly a topoi, žádné zneužívání ve smyslu přisvojování. I to opakování je reflektované: vezměte si cimrmanovské hry - to je v poslední instanci parodie série jako základního útvaru populární (nejen dramatické) kultury. Zdeněk Svěrák má zároveň zvláštní dar pro organizaci tohoto jiného, „citovaného“ světa. Z toho, co jako jisté společenství sdílíme a co přitom tvoří nepalčivou, nostalgizovanou vrstvu této zkušenosti (v Lotrandovi do toho patří barvotisková vidina exotična, česká chaloupka s Maňou, židovský kopeček, cestovatel ploužící se pouští atd. atd.) sestaví krasohled, který každému ukáže něco, někomu víc, někomu méně, ale nikoho nepošle pryč a nikomu neukáže všechno jen tak zadarmo, pokud vůbec někomu ukáže všechno; významy se tedy nabalují a vrství, nejen prostě silážují a zneužívají. V naznačeném smyslu pokládám Svěráka za génia společného a Lotranda a Zubejdu za povedený kousek takto založeného talentu.

Na závěr připojuji seznam písniček, které mé dcery (pět a devět let) zpívají a hrají ze Zubejdy nejraději: Pod dubem (inscenováno s loupežnickým rozkvíváním trupu), Lotr intelektuál (pokládáno za sprosté slovo), Bez legrace, bez legrace, jde k nám cizí delegace, Seznamte se, Nám se stalo, Mniši jsou tiši. Nemchte konkurovat času - ale toto jsou písně, které u nás doma lid vzal za své.

PAVEL JANÁČEK

Mrchopěvci

– prozaický debut Jana Křesadla

Poznámky k interpretaci románu

Petr Hanuška

(Pokračování ze strany 1)

kazy na latinské klasiky v latině, na katolické světe v latině, překrásná pasáž o provedení Jeremiášova pláče a Palestiny atd... Na opačném pólu pak figurují „všemožné slovní fórký, syntaktické obraty a polopatická ironie namířená hlavně proti komunismu“. Zvláště poslední výtka vyvolává v krajanském klimatu 80. let opačný účinek – antipatie vůči zlu nahrazuje sympatizující přitakání.

Škvorecký radí k defamiliarizaci projevu. „Nelíbí se mi např. všelijaké rádobytípné neologismy, fráze příliš originální, užívané sice možná v nějakých úzkých kruzích, ale pro většinu čtenářů asi trčící z textu (»o co mrzne«).“ Stejně tak zavádějící se posuzovateli jevil Křesadlův mylný předpoklad identické čtenářské báze, se kterou počítá v četných aluzivně laděných narážkách.

Vážná výhrada směřovala i vůči kulminující scéně v kryptě, kterou označil za antiklimax. Postupně budované napětí v ní není náležitě zúročeno. „Nevím, v čem to je – mám dojem, že čistě v tom, jak je napsaná.“ Následující pasáž exodu Zderadovy rodiny do ciziny zas trpí přehlčeností vypravěčových doprovodných komentářů. Ani epizoda – intermezzo s Buckelhanesovou likvidací psa – nenachází podle Škvoreckého mínění svého naplnění.

Nakladatelové věcné emendace vedly k několika dílčím zásahům do rukopisu. Křesadlo svůj sloh „odbízaměl“, i když úplně neschvaloval vytykány estetický rozpor: „Chtěl jsem se pokusit o takovou jako trochu formalisovanou, záměrně trochu pitvornou prosu...“ Omezil také „invektivy proti straně a vládě“, když uznal, že „se z toho stává něco jako Pečírkvův kalendář“.

Emblematickou scénou likvidace profesora Skomelného „namastil“ ve stylu příslovecného hororového žánru. Proti původnímu konceptu autor doplnil pasáž, v níž je situace snímána očima Obludy (líčení pocitů slasti i neodbytnosti neočekávané smrti). Nově vloženy byly i následující scény – popis Skomelného mrtvolky, ležící na podlaze, Zderadova úvaha nad prostotou zmaru lidského života (je to „jako rozmáchnout hmyz, jak by člověk čekal kdoví co a zatím“), obraz „barbarského Triumfu“, při němž se nechají Zderad a Sylva strhnout k „souložím na rakvi, při čemž se ozývají rány“. Vesměs jde o momenty, jež později tak rozladily část puritánské kritiky i stejně úzkostlivě čtenářské obce.

Křesadlo tudíž odstoupil od původního úmyslu nechat vyústit svůj příběh v duchu tzv. „homérického klidu. V mnohých homérických básních je líčen drastický děj, ale jakýmsi klidným a odtažitým způsobem.“ Chtěl tak předejít tomu, aby finále neskouzlo „v úplnou pornografii, což by se při větší subjektivitě vzhledem k dané scéně mohlo snadno stát“.

Vložené intermezzo s mrzákem Buckelhanesem a zamordováním psa v emfázi rozkoše, o jehož smysluplnosti pochyboval Škvorecký a částečně i samotný tvůrce (pasáž „byla přilepena [...] jako vata“), však posléze obhájí coby „předobraz v quasi-biblickém smyslu“. (Všechny citáty pocházejí ze vzájemné korespondence Křesadla a Škvoreckého.)

•••

Román *Mrchopěvci* nabízí ve svém prvním plánu zdánlivě jednoduchou a přehlednou fabulu. Příběh se odehrává na počátku 50. let v kulisách fiktivního Města, v němž čtenář bez obtíží rozeznává důvěrně známou siluetu Prahy. Hlavní protagonist, de-

gradovaný intelektuál Zderad, i většina vedlejších postav, jejichž osudové cesty se nějakým způsobem váží či protínají se Zderadovými, se ocitají vinou svého třídního původu na nejnižším stupínku společenské hierarchie. Hrdina zabezpečuje sebe i svou rodinu především nevýnosnou efemérní činností – „mrchopěním“, tedy zpěvem na pohřbech. Sociální vydědlost svého hrdiny autor navíc umocňuje i jeho mravním selháním. Zderad se stane terčem perverzních choutek rouškou tajemství zahaleného individua, jež má v držení jeho parodicky laděnou *Ódu na Stalina*, kterou napsal v řečtině coby septimán. Permanentní strach z udání, hrozba vlastní likvidace a ohrožení nejbližších (ženy Sylvy, syna Závěše) však nepřináší dostatečné alibi pro skutky, jejichž aktivním účastníkem se stává. Oživení doposud ukrytých zvrácených sklonů Zderada v podstatě ukolébá a přináší mu dočasný materiální prospěch a oddálení vyřešení vlastní extrémní situace. Teprve poznání, že na konci tělesné a duševní prostitute stojí jistota smrti (neboť tak skončily i předchozí mužské i ženské oběti demystifikovaného profesora marxismu Skomelného, Zderadova spolužáka – kněz Brva, nezletilá prostitutka, v blízkosti k smrti odsouzená sestra Jenůfka), jej pohnou k radikálnímu kroku. Odstraněn je původce všeho zla a Zderad prchá se svou rodinou do zahraničí.

Hlubší analyticko-interpretaci pohled však prozrazuje, jak zdánlivá fabulační prostota nic nepovídá o polysémií významové komunikativnosti textu. Platí to zvláště o rovině *alegorického* pojetí celého příběhu, o uplatněné *narativní masce*, *motivické* bohatosti a výstavbě originálního *syzetového* plotu.

•••

Alegoričnost předpokládá *permanentní kontakt* mezi dvěma patry textu – patrem konkrétního materializovaného příběhu a jeho abstraktní nadstavbou. Od samotného počátku Křesadlův román postupně odkrývá svůj ambivalentní ráz. Zderadovo *privátní melodrama*, stojící zřetelně v centru vypravěčovy pozornosti, není cíleně sebestředné. Posouvá se svým charakterem k výpovědi o *situaci a morálním stavu* jedné středoevropské společnosti. Přitom se povahou svých reflexí neuzavírá do hranic lokální zkušenosti a platnosti. Navíc provokativností aplikovaného myšlenkového světa vybízí receptora ke *kontemplacím o smyslu veškerého lidského usilování a existence*.

Alegorizaci signalizuje *paralela* mezi Zderadovou prohlubující se *etikou denunciací* a obrazem *zmrzačeného národa*, který je znásilňován *totalitní mocí*, personifikovanou v kreaturu marxistického profesora Skomelného. Avšak jako není Zderad jednoznačnou obětí zvrhlosti svého trýznitele, neboť sám v sobě nosí problematrické geny, stejně tak Křesadlo neinterpretuje historický obraz invaze komunismu jako lacinou, černobíle viděnou znásilňující doktrínu. Křesadlova specifičnost pohledu tkví v posunutí příběhu do roviny, v níž je lidské jednání a konání do velké míry formováno více či méně uvědomělými *animálními pudy*, zde převážně *sexuálními*. Ty nejsou nazírány ve své konvenční podobě, nýbrž v *deviantní* variantě. Autor nechce jejich aplikací příběh čtenářsky ztraktivní, i když podobnou interpretaci od mnohých čtenářů očekává. Umocněná zvrácenost vtěleného zla, ale i netušené sklonky jeho obětí mají posílit *metaforický* kód.

Mrchopěvce lze vnímat jako kompaktní *metaforu*. Její podstata tkví v nahlížení na dílčí významové prvky románové struktury

(psychologii děje, ráz a atmosféru prostředí, budování vnějších i vnitřních kontur postav) optikou *animálního přetransformování*.

Z hlediska *animálního pojetí postav* se nabízí jako signifikantní Zderadův sen, při němž je účasten „*církevní slavnosti, snad mariánské, avšak snad ne katolické, nýbrž nějaké pravoslavné, arménské či co, protože podrobnosti obrazů, rouch atd. byly exotické*“. Podstatné pro nás není, co se zde odehrálo, ale kdo tvoří protagonisty i doprovodný kompars rituálního ceremoniálu. Nejsou to normální lidské bytosti, ale kreatury ve stylu příběhu z ostrova doktora Moreaua. „*Neúplně počlovččená zvířata*“, „*maličcí lidé křeččí a krysí, drobní lidé kočičí, lidé psi, od maličkových až po mírně nadživotní, vzniklé zřejmě z bernardýně a dog, a konečně lidé obří, povstali z koní, krav a velbloudů*...“ (tento i následující citáty pocházejí z vydání *Mrchopěvců* z roku 1990 v nakladatelství Ivo Železného).

Křesadlem zosnovaný příběh neaplikuje variantu hypotetické proměny do důsledku. Jádrem jeho pohledu je přesvědčení, že „*každý člověk (...)* v sobě nosí *stádo nejružnějších osobností*“. Ty, které se často nad ním ujmají vlády, nacházejí své kořeny v *pudové animálnosti*. Svůj náhled neabsolutizuje. Nechává prostor pro *duchovní výkony*, prostřednictvím kterých člověk svou animální podstatu setřásá, překračuje.

Totalitní duch doby, „*importované příšery*“ s rysy animální zvrácenosti, a jejich *figurek-obětí* však Křesadlivo nahrává svou *bizarností*. *Animalismus* prostupuje celou společenskou hierarchií. Diktátoři moci nejenom zotročují, ale sami musí být v neustálém střehu při existenčním boji o přežití. Silnější pozře slabšího, neboť „*vransupové trhají střeva za živa i jeden druhému a musí se pořád pojišťovat a zajišťovat i před zdánlivě nejbližšími*“.

Funkci nositele praktikující moci plní v příběhu postava zvráceného profesora Skomelného (s přídomky *Obluda*, *Obludka*, *Pitvorka*, *Příšerka*, *Netvárek*). Nejprve před čtenáre představuje jako *bytos nevýrazná*, „*s vodovými očima*“. Po bližším ohledání však vykazuje výrazné rysy fyziognomie zvířete: „*Hubu měl širokou, měkkou, jako by žabáčkou... Nejnápadnější však na něm byly oči. Oči tohoto druhu má určitá kategorie strakatých psů a králiků... Též oči některých ryb mají podobný ráz. Také albino-tické kavy a kánata mají podobné oči. Byly to oči vodové, šedomodré, tvarem poněkud žabí a jakoby slepé. Člověk se držel jaksi shrbeně, plíživě, trochu jako bázlivý pes, ale v jeho postoji bylo i něco hroživého. Jako hyena*...“

Paradoxnost rozměru jeho osobnosti umocňuje „*nóblí*“ oblečení, *intelektuální kultivovanost* (zběhlý kněz, přednášející profesor na univerzitě i v rozhlasových relacích, znalý cizích jazyků, s estetickým založením) v kontrastu s jeho pudovou zvrhlostí. Ovládnut chťičem nemilosrdně zneužívá a likviduje své oběti. Vládne tak cizími lidskými životy, aby však po aktu ukojení („*chrochtal a vzlykal*“) ztrácel svou „*lidskou důstojnost a odcházel ještě spráskaně, než chodil jindy*“. Nymbus velikosti jeho moci však mizí stejně rychle, jako přichází smrt ze Zderadových rukou. Smrt, která není víc než „*zaškrcení kuřete, jen jako rozšlápnutí švába*“. Příznačně symbolizuje hodnotu Skomelného existence „*rybenka, Lepisma sacharina*“, která proběhne na podlaze krypty kolem jeho mrtvolky. Zderadova likvidace Skomelného nabyla charakteru úkonu tzv. *sympatické magie*, při němž předchází před zabítím skutečného člověka rituální akt zničení voltu, loutky nebo zvířete, reprezentujícího živou osobu.

I konstituce samotné Zderadovy postavy v sobě skrývá disharmonické prvky. Lístot nad údělem ztroskotance Křesadlo obušuje diskrepanci mezi jeho duševními výkony (hudební dispozice, schopnost mysteriózního zážitku) a pasivitou vůči pudovým animálním projevům. Hrdina totiž oplývá „*mírnými sadistickými sklony*“ (příkladem vyvolání erotického vzrušení z představy obnažené Nadi týrané Hamouzem, nadměrná aktivita při Skomelného perverzitách), kdy jedinou reakcí je „*zuřivý*

vztek na tuto svou zhovadilost, kterou si neobjednal“. Odvrácenou stranu Zderadova mravního pádu reprezentuje nečekaně uvolňovaná fyzická agresivita. Obludovo tělesné trestání coby invariant sexuálního ukojení, ztlučení Hamouze („*boj dvou kocourů [...] vydávají táhlé mňoukání, řev miniaturních tygříků*“) však nelze vnímat jako projev protagonistova heroismu. Spíše připomíná náhlý vzestup zavrhané havranice po spáření s dominantním samcem. Svou animální tělesnost dokáže přesáhnout jen ve stavech *vytržení*, resp. při odmlice *racionalního* faktoru lidského vědomí. Tehdy i připouští, „*že snad přece jen má (jeho bytí) jakýsi smysluplný tok, byí nepochopitelný pro omezenou lidskou inteligenci*“.

Křesadlova románová stavba není konstruována pouze na bázi působení mechanismu *animální kauzality*. Proniká i do dílčích architektonických jednotek. Ukázali jsme to na popisu Skomelného zjevu i projevech jeho chování. Při charakteristice Zderadova hlasu si vypravěč vybavuje „*úhlednou sovičku*“. Při líčení úzkostných stavů „*Zderad slyšel bušit své srdce jako doprovod ke zvukům ptáků a hmyzu*“. Myšlenka vytanulá „*z mentálního balvanu úzkosti*“ připomíná „*obrovské ohavné pískle z gigantického vejce*“.

I další vystupující postavy prokazují spřízněnost se svými zvřecími ekvivalenty. Člen mrchopěveckého kvarteta „*s papouščíím hlasem*“ Turgo nosí na své hlavě s oblibou klobouk, který se „*podobal výkalu dávno vyhynulého obrovského zvířete, například Dinotheria*“. Krůtovo vzezření bylo hodno svého jména – „*hubený*“, „*kostnatý*“ a s „*obrovským ohryzkem, vyvstávajícím na šlachovitém krku*“. Sylvin otec zase připomínal „*kostnatého berana*“ s odpovídající povahou. Sylva kdysi Zderada okouzila jako „*tajemná najáda, která se vynořovala za teplých nocí z hlubin jezera*“, Kukulův hlas „*se leskl jako ryba*“, archetypální farář Plicka promlouval ke Zderadovi s „*nosovým hlasem (...)* jako kdyby *čínská husa s boulí na zobáku, cygnopsis cygnoides*“, Zderad užíval své bohatství v hospodském doupěti mezi „*vlčicemi*“ atd.

Dominující atmosféru bizarní ponuřosti umocňuje temnota džungle „*kolonie slamo-vých doupat*“, „*hřbitovního moře*“, „*nejkrásnějšího krchoviště*“, do nichž autor lokalizuje Zderadův byt ve „*tvaru rakve*“ a převážnou část vlastní dějové linie.

•••

Křesadlovu obrazu světa, se kterým se střetáme v jeho románu, odpovídá *fyzikální proces smřšťování a rozpínání hmoty*. Ná-zorně to předvádí koexistence dvou obrazů, které jsou zařazeny do Hlavy XV. Vedle *minuciózního portrétu pozemského mikrokosmu* se vypíná grandiózní *barokně pojaté panorama vesmírného makrokosmu*. Zatímco se ve včelích úlech farář Plicky roztácel *absurdní koloběh cizopasnické existence* roztoče všivky hmyzí při vědomí nespočtu podobných procesů na Zemi i ve vesmíru, „*Propast noční oblohy se otvírala jako nesmírná tlama řvoucí rozkoší a mukami všeho jsoucna, které se v širém vesmíru svíjelo krutou slasti bytí. Všemožná bizarnost obývala zemi a andělé nad ní trnuli šílenou rozkoší*...“

Nabízeného pnutí Křesadlo využívá ke krátkým reflexím na témata *člověk – osud – život – smrt*: „*Co je člověk, aby se protivil svému osudu? A je-li nějaký bůh, jeví se našemu omezenému zoru téměř jako šílenec. Neboť vše, i to nejdívovější, co si můžete myslit, zdá se, že někde a nějak je.// Pročez náš život je ještě velice krotký a spořádaný, i kdyby se podobal životu obludy či Zderada.// Smrt je jen pauzou mezi dvěma tóny nesmírných varhan jsoucna a vesmír se zdá šílet rozkoší bytí*“. Na účinnosti metaforického přesahu se podílely i další uplatněné struktury. K těm dominantním přináší vypravěčské *gesto*. Uplatněná narace kontaminuje vícero perspektiv – od tzv. *auktoriálního vyprávění* přes *vyprávění personální* až po epizodickou aplikaci *ich-formy* (například při líčení stavů slasti a přicházející smrti, které je prostředkováno narativní perspektivou Skomelného). Autor není v románu ztotožněn s protagonistou ani s žádnou z epizodních postav. Více než po-

stavení demiurga příběhu plní ve všech devatenácti hlavách knihy, vstupním *poznámenání* i ve vloženém *intermezzu* funkce *pozorovatele, komentátora* či *glosátora*.

Imanentní komunikativností oplývá již *introdukční motto* z Puškinova *Cara Nikity*. „Mnozí mi tu také lají // a teď, bohužel, se ptají // proč ten blběj fór, bůh sud? // Co vám po tom? Měl jsem chuť!“ Ze zařazení *motta* vyplývá jeho dvojí adresnost. Směrem k autorovi registrujeme hlasitě demonstrovanou lehkovážnost vůči serióznímu fenoménu, za který platí literatura v českém prostředí (i díky tradici přibírání mimoestetických funkcí). Směrem ke čtenáři pak cílí *tvůrčí* akt zrodu vypravěče. Ten definitivně přebírá ústřední slovo v poznámenání. Svou *referenční* funkcí supljuje postmoderní tendenci k zapojení *autentického* autora do dění textu. Jak dále ukážeme, má tato funkce mnoho modifikovaných podob.

Vypravěč oslovením čtenáře (k němuž směřují organizační instrukce spojené s perspektivou vyprávěného) navozuje bezprostřední *skazovou situaci*. Ta nepopírá svou *herní* povahu, zároveň však nevyklučuje v jedné ze svých interpretací *závažnost* předváděného. Pohyb románů automaticky předpokládá architekturu *fiktivního* světa. Křesadlův narátor však nekalkuluje s tradičním popřením všeho *autentického* či dokumentárního, neboť takový přístup je vědomou lží na čtenáři. Konstruované postavy jsou vždy amalgámem, který v sobě absorbuje psychofyzické vlastnosti reálně živých předobrazů.

„Mají rovněž hlavu, ruce a další části těla. Mají rovněž... obdobná duševní hnutí, doufám. Jsou vystaveny vlivu prostředí, které působilo na nějakých patnáct miliónů skutečných lidí. (...) Co se týče postavy, člověka, je ovšem fiktivní, ale podobné typy v přírodě existují, věřte si to nebo ne. Náš »člověk« má jako marxismus tři zdroje: Jeho povolání, osud, zájmy atd.“

Vypravěč osvětluje i prohršky, kterých se dopustí proti jevům dokumentárního původu. Dává najevo, že mnohé bude záměrně *posouváno* či *hyperbolizováno* - „jako kdybychom dělali z kočky tygra“ - (Skomelného soukromé záliby, místo *mesaliance*, kriminalistická činnost popeláře Dömeho), nebo více či méně *zakamuflováno* (zvláště postavy „*celosvětového a celostátního dosahu*“). V posledním poznámce pak směřuje k potenciálnímu estetickému zhrzení čtenáře v partiích, které jej budou provokovat svou „*hnusotou*“: „*To nese s sebou jednak duch doby, jednak doufám, že tato hnusota není samoúčelná.*“

V postmoderní próze často používaná metoda *komentovaného psaní* nenabývá v Křesadlově textu ještě svou čistou podobu. Vypravěče sice nelze otevřeně ztotožnit s autorem díla, jeho počínání se však v ničem od takto osnovaných práz neliší. I v dalším průběhu reflektuje charakter vyprávěného. Ve Hlavě II odmítá zbytečné exkurzy do rodokmenu postav: „*Nesouhlasíme s tlustými romány, kde se podrobně líčí celá historie hlavních postav, často i po několik generací, počínaje dědečkem, načež vlastní akce je smrsknuta na poslední třetiny či pětiny. Kromě toho, že je tím konzument vzat na hůl, pokládáme tento druh literární produkce za poněkud unavující.*“ Komentář připouje i k pasáži, v níž tuší potenciální obvinění z plagiatství (aluze na román Zdeny Salivarové *Honzlová* - Hlava XIII): „*Prakticky ve všech románech se např. souloží více či méně explicitně, protože se to dělá v životě a autoři o tom rádi píší a čtenáři rádi čtou. Nikoho nenapadne, aby v tom viděl plagiaty.*“ Svou reflexi rozvíjí v porovnání s žánrem westernu, který také vykazuje znaky navracující se typických motivů. Takže i v *easternu* „*se musí zákonitě vyskytovat fyzické, vyděračí, kurvy a jiní typičtí rysové. V tomto obecném rámci se pak vytvářejí děje dle stupně originality pisatelů.*“

Iluzi stále oživaného kontaktu se čtenářem autor buduje i na častém *glosování* románového dění. Prostřednictvím jedno- i vícevětých konstatování je *glosován* především odvíjející se děj. „*V Poznámenání jsme poznámeli, že tato kniha bude v některých partiích poněkud hnusná, a nyní se*

to začíná plnit. Chcete-li, můžete tento paragraf s klidem přeskočit, aniž by chápání děje doznalo újmy.“ „*To jen tak mimochodem, neboť Kukuľa není důležitou postavou naší vyprávěny, i když se musí nadále vyskytovat.*“ „*To se tak stává velice zhusta a doufám, že vás to nepřekvapuje.*“ „*Ale, milý konzumente, neanalyzujme to. Nemáme k tomu jaksi právo, je to jejich soukromá věc (...) a po špičkách odstupme.*“ Křesadlův vypravěč do jisté míry se čtenářem manipuluje, ale poukazuje tím na *liberální postmoderní* rys prózy - na možnost jejího *různočtení* v jednotlivých patrech.

Esejisticky laděné glosy demonstrují vypravěčovo bohaté intelektuální zázemí. Znalosti z oblasti *psychologie, psychiatrie* či *psychopatologie* automaticky předpokládá zvolený *tvůrčí* princip založený na aplikaci pudové vyšínutosti postav. V textu se často autor dovolává podpory závěrů z profesní literatury, kterou však představuje svým typicky popularizujícím podáním. „*Existuje ostatně kniha, napsaná jakýmsi švýcarským psychiatrickým budulínkem, která pod nenápadným názvem Trieb und Kultur nepojednává o ničem jiném než o této nechutné, avšak existující stránce lidské psychy. Uvěřte, že těž, pod zámlinkou vědy, řadu čuracích pornografických obrázků.*“

Pozoruhodnou se ukazuje především vypravěčova *lingvistická a literárněteoretická* kompetence. Bravurně analyzuje *frazeologické spojení* „*Mám s vámi mluvit*“, opakovaně zkoumá *etymologii* pro architekturu vyprávění důležitých slov (např. *bulizník*, obudovo příjmení *Skomelný*). *Lingvistické* hrátky přináší k narátorovým častým epizodickým odbočkám. Cikán, který se přátelí se Zderadem, je nositelem provokativního jména - *Bašno Pál*. *Bašno* znamená v cikánštině *kohout*, maďarské *Pál* nachází svůj ekvivalent v českém *Pavlovi*.

Jazykovou erudici vypravěč, stejně jako dvojice ústředních protagonistů, ve svém pásmu nešetří. Centrální *motiv zcizeného textu* je ozvláštěn a umocněn tím, že je psán *řecky*. Ve stejném jazyce autor demaskuje čtenáři nápis na Brvově hrobě („*Svatá Marie egyptská, patronka prostitutek*“). Vlastní komentáře a vstupy prokládá klasickými i nově stvořenými *latinskými* citáty. Obdobně předvádí své výboje do *francouzštiny* a *němčiny*. Paralelně čtenáři tlumočí dialogy, které hrdinové mezi sebou vedou v *cikánském* jazyce. Samostatnou kapitolu tvoří *parodické* uplatnění *rusismů* („*vůbec suščestvovat*“, ruská syntax při konstrukci české věty).

Za pozornost stojí též jev, který bychom mohli vnímat jako rafinovanou *intelektualizaci jazykového projevu* pásma vypravěče i postav. Do této sféry přináší kromě zmínované *lingvistické* práce s cizími jazyky i to, co vnímáme i v intencích *Škvoreckým* avizovaného „*estetického rozporu*“. Vypravěč tenduje ve svém projevu k *archaickým konstrukcím* („*bylo lze srovnati*“, „*jsouc složena*“, „*zde (...) jest mu bydli*“), často zahrnuje svého čtenáře *professionalismu* („*extrasenzorická percepce*“, „*hipofobie*“) i jinými *cizími* slovy („*flatulence*“, „*desekvace*“). Druhý pól pak tvoří záměrná vulgarizace projevu („*kďákal po sborech*“, „*hubu měl jakoby žabáčkou*“, „*komunistická držka*“).

Koneckonců svůj jazykový cit vypravěč prokazuje i v pobavených reakcích nad toporností tuzemské *překladatelské* praxe: „*Je přeče rozdíl, praví-li překladatel detektivky, že plaz »pozvedl svou hlavu demantového tvaru«, a když přemoudřelý novotář se státníci z angličtiny prozaicky plácne, že »had zvedl kosočtvercovou hlavu«. Zatímco první plaz jest plazem pohádkovým, tajemným a hodným uštknouti lady Beryl, je druhá, správně přeložená potvora naprosto obyčejná a nudná. To je přeče jasné.*“

Orientaci na poli *poetiky* pak předvádí, když např. v poznámce pod čarou do podrobnosti odkrývá kvintesenci tzv. *villonské balady*. Dopluje tak jeden ze Zderadových praktických básnických výkonů (*Villonská balada o univerzálnosti prostitute, kterou Zderad recituje kurvám a individuíům*).

Křesadlova vypravěče však nelze redukovat na obraz *racionálně* kalkuluujícího elementu. Není jen tím, kdo se chce blýsknout



Křesadlův hrob na Vinohradském hřbitově v Praze

renesančně bohatým rejstříkem schopností a dovedností. Kromě nemilosrdně atakujících gest *ironického až sarkastického* rázu, vedle sklonů k *parodizaci a perzifláci* čtenáře okouzlí hloubkou vlastní *senzitivnosti*. Otevírá se společně se Zderadem *mystickému zážitku*, vyvolanému recepcí *nikdy před tím neslyšené hudby*, nastupuje cestu do kosmu *uměleckého tvůrčího aktu*. Tedy tam, kde snaha o verbální zhmotnění prožívaného naráží na limitující možnosti jazyka. Svě rozpaky pak sděluje čtenáři svými ústy přímo autor. „*To ovšem, čtenáři milý, jsou všechno jen slova a obrazy a autor se přiznává, že se snad nikdy necítil tak neschopný vyjádřit to, co by chtěl sdělit.*“

•••

Navlékl-li Křesadlo svému románů *latentní i explicitní masku vlády všudypřítomné animality*, zahalující všechna pásma vyprávěného flórem bizarnosti (atmosféru prostředí, tvář postav a jejich projevy, nazírání narátora atd.), neuzavírá svůj románový svět před kouzlem *pozitivního* prvku. Ten mu reprezentuje *motiv hudby* (muziky), *klasické i lidové*.

Teritorium hudby přináší mrchopěvcům nejen možnost sic skromného *materiálního zabezpečení*, ale především poskytuje *duchovní asyl*. Těm, kteří se izolují v hermeticky uzavřeném duchovním ghettu, i těm, již „*mají dokonce na sobě i modré košílky, které cudně skrývají pod saky*“ (což) *je vlastně kurvárna*, ale mají tak „*zábavu za mírnou cenu zcela roztomilého a nevinného pokrytectví*“.

Zderad, jenž „*si potrpěl na bizarní životní situace*“ a jehož osobnost poznamenávají stigmata „*inteligence*“, „*praktičnosti*“ i „*výstřednosti*“, v sobě nosí i kód *muzikálního citu*. Baví sebe i naslouchající jím zharmonizovanou verzí *Masarykovy* oblíbené písně *Ach, synku, synku* ve stylu „*dramatické parodie*“. „*Čím wagnerovštější a minule-stoletnější, tím socialisticky realističtější a lidovější bylo tehdy všechno, co znělo a pělo*“, neboť tak si to žádal „*defunktí hudební vkus starého podagrity* (Nejedlého) na *ministrském křesle*“. Hudba Zderadovi neposkytuje jen prchavý okamžik převahy nad zotročitelem, šanci vysmát se mu bez následků přímo do očí. Hudba jej dokáže i *probudit* z „*posmrtného stavu*“, z „*klidu živoucí smrti*“, jak vnímá invazi zla do vlastního osudu.

V čase, který „*nebyl už ani sladce, posmrtné podřímly*“, kdy se *Skomelný* ozývá po delší odmlce, kdy se „*blížilo také další výročí Vítězného února*“ a Zderad dokonce lepi na okno své „*rakve*“ vlajky a „*rozčuchaného rousníka, zvaného Picassova holubice míru*“, a kdy vládne „*mrazivé zimní počasí*“ (a) *mrazivost* vzbuzuje *hořkost*, tedy na kraji propasti, za níž se už nachází jen bezdná černota nicoty, tehdy se Zderad obrací k muzice. Otevírá své nitro proudů „*neslyšené, nehmotné a hojivé hudby*“, aby byl uveden do stavu *extatického vytržení*

a nadhledu nad bídou svého pozemského lopotení. Hudba k němu nesestupuje jen v taláru osvoboditelky z pozemských pout. Potkává ji i tehdy, když duše nestrádá. Neslyší ji ušima, ale „*spíš ji zas tak jako nazíral, podobně jako matematik své množiny a relace. A tajně, aby nikdo nevěděl, začal si ji občas zapisovat.*“

Počíná chápat, co je to *akt tvorby*. Vnímá náhlé osvětlení, proud, který k člověku nečekaně přichází, řine se jeho vědomím a podřizuje se akterově pokušení „*pozměňovat a modifikovat*“. Chvilce vytržení se však vytrácí, inspirační proud mizí na dráze k zápisu do notového papíru. „*Dobrý skladatel je asi ten, kterému se proud neztrácí.*“ Zderad prožije alespoň zlomkem štěstí, kdy „*se mu podařilo zapsat kousek zatracené dobré muziky*“. Tehdy „*pukla na chvíli temná vnitřní klenba jeho průměrně muzikantské mysli a Proud vytryskl čistě a zřetelně... Občas sedne štěstí i na vola a Duch, který obvykle čeří výhradně vodu rybníka Bethesda, se někdy nepochopitelně snese i do husí louže na obskurní návsi.*“

Nejsuggestivnější a nejpodmanivější podoby dosahuje *motiv hudby* v Hlavě X. Křesadlo koncipuje proud vyprávění na principu střídání fragmentů textu ke skladbě *Giovanni Pierluigiho da Palestriny Oratio Jeremiae*, z vypravěčovy apoteózy grandióznosti *Mistrova* nesmrtelného hudebního umění a jeho reflexi nad paralelností lidských mizerií přes hranice času. *Palestrinova* síla tkví ve schopnosti vyjevit své „*city*“ a ztvárnit „*beznaděj radostné skutečnosti*“, jako kdyby se v ní topil všichni jako dnes. Potvrzuje tak starou pravdu, že existují *pocity, situace, stavy*, které svou podstatu nemění. Střídají pouze svůj *kostým*, mění svá *jeviště*. „*... naše mizérie je všelidská, nic zvláštního, a že snad někdy zase přejde. Přežijeme-li to ovšem. Ale tento svět určitě není nejhorší ze všech možných světů.*“

Člověk setřásá díky hudbě svůj *potupný krunýř animality*. „*Protože jakmile se sbor rozezní podle jeho čtyři sta let starých instrukcí, přečaruje nás Palestrina všechny do beztížného, odhmotněného prostoru. Zde, vtělení pouze ve své hlasy, se vznášíme, prožívající jakési dočasné nanebevstoupení a zanechavše svoje duše a těla kdesi hluboko dole. V takové chvíli je možno - ne nutno! - věřit, že naše animální podstata vyměšující ekrementy a pohlavní produkty je pouze dočasným vězením.*“

A když pak, znovu sestoupivše, se tomu sami cynicky smějeme, přeče v nás zůstává *cosi jako naděje*.

A nejstrašnější kletbou jest, když *Bůh odejme zpěvy.*“

•••

Předložená *zamyšlení* chtěla ve formě *dílčích poznámek* upozornit na některé rysy románové prvotiny *Jana Křesadla*, které bezprostředně neoznámala literární kritika či je nenajdeme v pracích slovníkového typu.

František Jaromír Rubeš intimní

Milan Exner

Intimita je důvěrný vztah. Jeho hloubka i počet osob, které na něm berou podíl, mohou být různé. Tento text používá pojem párová intimita, intimita skupinová a kolektivní. Nejmenší skupinou je triáda, přátelství tvoří nepárovou diádu běžného typu. Kolektivní intimita je extrémní pojem a představuje ideový výkon vědomí, ztotožňujícího se s širší a nejširší veřejností. V našem případě je to česká vlastenecká společnost. Individuální člověk je monáda. Intimizování brání tomu, aby se monáda octlá v izolaci.

Představa o důvěrném je podmíněna individuálně. Neshoda přitom bude tím větší, čím větší je generační rozdíl těch, kteří o intimitě hovoří; v krajním případě se může jednat o komunikaci dvou rozdílných epoch. V takové situaci vystupuje do popředí historická podmíněnost našeho soudu. Komunikaci sui generis představuje bádání zaměřené historicky. Zde je třeba vybavit se co největší trpělivostí a pochopením. Jednosměrná komunikace, jakou historické bádání je, svádí k jednostranným soudům.

Rozeznání hloubky intimního se snadno může stát zdrojem nedorozumění. Je např. „intimní osvětlení“ v kavárně vsuktu intimní? Vždyť tíž kužel světla, který těm dvěma pod lampou odcloní celý svět, je činný z kteréhokoli místa jasně viditelnými! Dívá-li se někdo do ložnice milenců, je „podílníkem“ jejich intimity, nebo ji ruší? A v jaké situaci je v tomto smyslu čtenář? Literatura se pohybuje na zvláštním rozhraní. Jako akt komunikace mezi textem a čtenářem je vztahem důvěrným, představuje však zároveň společenský fakt. Intimita v diádovém smyslu tu souvisí s intimitou ve významu širším.

Důvěrný vztah je hodnota. Umělecké literární dílo přitom můžeme (podle Mukarovskyho) posuzovat ze stanoviska kterékoli z hodnot v něm obsažených. Zdrojem estetického účinku však není (podle Ingarvena) jen to, co autor popisuje, nýbrž i tzv. místa nedourčenosti. Účinek těchto „slepých skvrn“ je často větší než účinek toho, co se popisuje, neboť čtenář do nich vkládá své nejosobnější představy. Máme tedy dobré důvody uvažovat nejen o tom, co (umělecké) literární dílo tematizuje, nýbrž také o tom, co „v něm“ jaksi zůstává skryto. Otázkou je, jak daleko můžeme z konkrétního díla vykročit.

Setrváváme-li na půdě strukturalismu, neměli bychom opustit co nejdříve pojetý rámec, vytyčený konkrétním dílem. Můžeme bádát o „místech nedourčenosti“, ne však už o tom, co autor do svého díla (ani v náznaku) nepojal. Jedním z teoretiků, kteří tuto hranici překročili, protože se ukazuje jako metodicky nevýhodná, je W. Welsch. Proti estetice klade jako její dialektický protiklad tzv. anestetiku. Anestetika není negativistická: odráží naši necitlivost vůči určitým jevům jako existující stav. Anestezujeme z pozitivních důvodů, totiž proto, abychom netrpěli. Anestetika nás podle Welsche činí chápavými vůči odlišnostem

nejrůznějšího druhu. V našem případě vůči odlišnému v chápání intimního.

Podíváme-li se na dílo F. J. Rubeše nejprve anestetickými brýlemi, ukáže se nám jako velmi důležité právě to, o čem nehovoří. V předběžné společnosti jistě existuje celá řada jevů, o nichž Rubeš nehovoří. Nejnápadnější je však jedna, totiž ta, že nehovoří o Vídni a ničem, co s ní souvisí. Vídeň, císař a Rakousko jsou slova, která se u Rubeše nevyskytují. Nejde o apolitičnost v pozitivním smyslu, nýbrž o političnost ve smyslu negativním. Rubeš žije v Rakousku bez Rakouska a v císařství bez císaře.

S Vídní mizí Rubešovu Pražanovi nejen velký svět dvora s jeho plesy a operami, ale i největší vřed na tváři Svaté aliance, totiž svět zbytnělé prostituce. Vídeň má po r. 1815 víc prostitutek než Paříž. Jsou různého druhu, od pouličních šlapek až po kurtizány vysokého stylu. Jen málo z toho dolehne do Prahy a do Rubešovy Prahy literární téměř nic. Narážka na blázny, kteří se zapřahají místo koní do kočárů slavných hereček, je u Rubeše jediná svého druhu. O nočních podnikcích pak biedermeierovský autor vůbec nepíše. Rubešův hrdina navštěvuje svou hospůdku a po zavírání době jde domů. Tělesnost ženy je vždy zastřena. Nejnápadnějšími aspekty ženství jsou účes a šat, jeho ohniskem je však pohled. Nejkrásnější barvou vlasů je blond, nejkrásnější barvou očí modrá. Světelné barvy jsou barvami denní stránky života.

Proklamovaným cílem zemí Svaté aliance byla restaurace křesťanské morálky. Byl uskutečněn? Pokud restauraci míníme politický cíl, pak patrně ano. Pokud však máme na mysli morálku soukromou, je problém složitější. Ve Vídni tvoří denní a noční stránka života dva velmi různé světy. Ambivalentnost takové situace se stává živnou půdou puritánství. To může být předstírané nebo skutečné: první případ je příznačný spíše pro vysoké, druhý spíše pro střední vrstvy. Jde o reaktivní stav společnosti, která se dostala do mravního konfliktu sama se sebou. Puritánství bez projevu zhýralosti ztrácí svou živnou půdu a s ní i smysl. Otázkou zůstává, zda skrytý dualismus netvoří samo jádro křesťanské morálky...

Praha vlastně puritánská nebyla, přinejmenším v silném významu toho slova nikoli. Pro puritánství tu chybělo potřebně silné „podhoubí“: Praha spíše obrušovala hrany než potlačovala. S centrem říše, ať už o tom mluví nebo ne, však zůstává spojena. Také do ní dolehne horký dech taneční vášně, když slovo „vášeň“ podrží svůj erotický podtext. Dvorní ples ovšem není stylem Prahy. Vyhovuje jí běžný bál a může být i domácí. Jejím tancem není valčík, ale polka. Slova bál a tanec patří v Rubešově tvorbě k nejfrekventovanějším. Jeho *Stoletý kalendář* je rámcován plesovou sezonou letošní a sezonou příštího roku. Výsledkem úspěšné plesové sezony není romantické dobrodružství, nýbrž zasnubny.

Rubeš žije v době, kdy je kontrola nad komunikací mezi pohlavími ještě velmi sil-

ná. Pokud se u něj vyskytne motiv tajné schůzky, slouží k zesměšnění „romantického milovníka“. Ten je (automaticky) ztotožňován s chuánským typem. Mladí se kontaktují jaksi „pod svícem“: mše nebo procházka s rodiči slouží jako příležitost k výměně pohledů, někdy i psaníček. Zvlášť roztomilé jeviště lásky je okno. Dívka zalévající muškáty představuje pro korzujícího mladíka vzrušující obraz, který stačí k tomu, aby se zamiloval. Vzhledem k nevinosti takových projevů není divu, že si druhá strana nemusí být ničeho vědoma. I tyto situace bývají u Rubeše zdrojem komického účinku.

Příznačnou figurou Rubešova literárního světa je gardedáma. *Ó důvěro svatá, 30 slečinek a jen jedna strážní paní*, raduje se vypravěč v *Putování Šárkou...* Na plesech bylo gardedam nepoměrně víc. Ples nebyl zasvěcen Erótovi jen tancem jako takovým. Pokud nebyla dívka zasnoubena „studenou cestou“, měla jedinou možnost, jak se seznámit cestou „horkou“, totiž bál. Není-li nápadník odmrštěn ihned, stává se doba od seznámení do zasnoubení obdobím vzájemného prověřování. Pokud není ženichův majetek podle představ rodičů, jsou sliby vetovány. Obě strany však mohou kamuflovat: i takové situace u Rubeše najdeme. Nejde vždy o humorné scény. V sentimentální povídce *Harfenice* má plesová intrika vážné následky.

Svatba je, jak Rubeš s úsměvem dokládá, považována za vítězství snoubenců. Co bude pak, o tom se nehovoří... Charakter života v manželství patří do oblasti slepé skvrny. Manželství jako takové nepatří k stěžejním motivům starého mládence Rubeše. Všechno dění však k němu směřuje a happy end je výrazem takto zabsolutizované životní hranice. Jeho magický účinek spočívá v nedourčenosti. Chceme-li problém vidět na širším historickém pozadí, můžeme happy end považovat za sekularizovanou figuru spásy. Význam spásy je právě absolutní.

Procházíme-li s Rubešem bytovými interiéry, octneme se v salonu, pracovně či kuchyni, nikdy však v ložnici. A víc než to: o ložnici se ani nehovoří... Byty Rubešovy Prahy jsou jaksi „bez ložnice“. Není-li ložnice, nemůže být přirozeně ani svatební noc. Vyprávěcí perspektiva v povídce *Pan Trouba* je pro tento svět příznačná: svatební noc a líbánské se odehrávají v místě nedourčenosti mezi VI. a VII. kapitolou. Anestetické brýle nás mohou upozornit na takovou „proláklinu“ v textu, do tmy však ani ony nevidí. To, co je absolutní, je nutně tajemné.

Vrcholem tohoto biedermeierovského erotu je zasnubný polibek. Ten je plně pod kontrolou rodičů a je tu především pro ně. Když se v *Panu amanuensovi* objímá a líbá kdekdo s kdekým, jen snoubenci nikoli, není to méně jako úsměvná scénka, nýbrž „*rajská scéna*“, v níž se jeví „*nádherná člověčenstva nezkaleného*“. Příznačná je i trivializující rytířská historie *Mstitel*, kde se na hradě plném lapků páchají všechny hříchy s výjimkou smilstva: nejsou tu totiž žádné ženy... Dívka, jež je později na hrad unesena, se ve své čistotě stává začátkem konce nečistého hnízda. Rubešova erotika je erotikou bez sexuality.

Vraťme se do naší imaginární kavárny. Předběžná společnost by jen těžko chápala kužel světla nad kavárenským stolem jako „intimní osvětlení“. Takové nasvícení by pro ni bylo (naopak) indiskrétní. Přijme-li tíž model pro situaci literárních postav, je v očích biedermeierovského autora porušením intimity milenců už přítomnost čtenáře. Klíčová díрка (románu) je zdrojem indiskrécií; opravdová párová intimita je intimitou slepé skvrny. Není-li tematizována, neznamená to však, že není v literárním díle přítomna. Je jeho součástí jako místo nedourčenosti. Pokud se (jakožto happy end) nachází na konci prózy, je zdrojem katarze, které nechybí určitý eschatologický rozměr. Splynutí dvou duší je rajský stav.

Dnešní čtenář, zvyklý na vydatné popisy intimních scén, by mohl říci, že Rubešova próza je odcizená jednomu z podstatných kořenů lidství. Pro biedermeierovského čtenáře je naopak zdrojem odcizení klí-

čová dířka, kterou mu autor nastavuje. Tak tomu bylo např. v románu G. Sandové *Lélie* (1833). U Rubeše jsme pak svědky zvláštní skutečnosti: rodina, skupina i širší kolektiv se intimizují právě tou měrou, jakou se zastírá párová intimita. Kontrola nad sexualitou tu nemá (jen) negativní dopad. Má i účinek pozitivní, když intimizuje společnost, na kterou jako by se „snášel pel neposkvrněných lilíí“. Rubeš je intimní vzdor tomu, že nepopisuje párové intimní scény.

Můžeme však také říci: je intimní právě proto! Tam, kde není postavena ostrá hranice mezi pár a triádu, není vztah mezi nimi konfliktní. Triáda (jakožto součet 2+1) neznamená vpád monády do párové intimity. Sociální okolí není v biedermeieru pocítováno jako *oni*, nýbrž (spíše a právě) jako *my*. Proto může být základním dominantou Rubešova literárního stylu *zdůvěřňování*. Popularita, již se jeho spisy těšily, nasvědčuje tomu, že byl komplementární stylu společenskému.

Nejnápadnějším vnějším znakem takového zdůvěřňujícího stylu jsou zdobněliny. Dnešnímu čtenáři se mohou zdát nepatřičné. U předběžné literatury však jde o znak dobového stylu: na úroveň kýče expresivita takového typu teprve poklesne a stane se tak především zásluhou autorů druhořadých. K těm Rubeš v žádném případě nepatří. Pocit trapnosti nad takovým jazykem však vypovídá také něco o nás: my jsme tuto zdůvěřňující schopnost ztratili... V této perspektivě je vlastenectví srostitou součástí Rubešova literárního i občanského světa. Můžeme se dokonce ptát, zda by bylo za jiné sociální situace v takové intenzitě vůbec možné...

Příznačnou součástí Rubešova světa jsou květiny, jež i bez zdobňování představují zjemňující fenomén. Darované květy jsou výrazem pozitivního párového vztahu a rovněž péče o květiny (vzpomeňme na naši dívku v okně) je příznakem duševní jemnosti. Květiny jsou důležitým prvkem biedermeierovského interiéru. Příroda divoká není předmětem zájmu. Rubešovi výletníci nejdou do Šárky za přírodou, nýbrž za pověstí, když je na konci cesty čeká půlsud piva. Bouřka však dokonale vymaže jejich zájem o „divokou Šárku“. Pokud se u Rubeše (např. v trivializující loupežnické historii) ne zcela zkrocená příroda objeví, připomíná divadelní kulisu.

Zdůvěřňování je také důvodem, proč se Rubešova sentimentalizující lyrika neobrací k dívce jako obecnému typu, nýbrž (téměř vždy) k určitému jménu. Nejčastěji je to Julie, snad pro zvukovou podobu k „*lilii*“. Můžeme však tvrdit i opak: je zdůvěřňující proto, že se obrací k určitému jménu. Její základní slohotvornou mohutností jsou besední deklamativnost a památková intimita. U Rubeše nejde o lásku jako metafyzický zřetel, ale o konkrétní vztah mezi dvěma lidmi. Pro lásku se neumírá, nýbrž pracuje. V takto pragmaticky chápaném vztahu je každý jedinec nahraditelný. V povídce *Kdo ví, k čemu to dobré?* je (příznačně) nešťastná láska k Julince cestou k Marince. Zvuková shoda s „*růžinkou*“ je tu zřejmá.

V zdůvěřnělé společnosti vlastně neexistuje tragédie. Příčina neštěstí v lásce je u Rubeše vždy jaksi vnější a nezasahuje vnitřní schopnost milovat. Konflikt s rodiči není zdrojem odcizení. Jejich přání je respektováno a milostné neštěstí zmírňováno poukazem na setkání v nebi. Takové vyústění je míněno buď vážně, nebo humorně. U Rubeše však najdeme i smíšený typ; zdá se, že toto rozhraní je vlastním přínosem Rubeše básníka. Jizlivou satiru Rubeš nezná. I tam, kde kritizuje, je naložen vlídně. Jeho humoreska organicky vyrůstá ze zdůvěřnělé společnosti: optimismus, konverzační tón a ochota ke kompromisu jsou jejím zdrojem. Tragické je u Rubeše anestezováno.

U Rubeše najdeme i komplikovanější obraz reality. Jeho *Flamendr* jistě nepředstavuje radostný pohled na bezdomovce předběžné doby, v *Harfenici* nebo v *Obrazku ze života* potkáme i výrazné záporné charaktery. To všechno je však vnímáno jakoby na okraj společnosti, která je v jádře

dobrá. Rubešův člověk (viděli jsme to už v lyrice) je spíše individuální než nějaký obecný typ. Pokud je zlý, je odsouzen. Pokud je dobrý, stává se hodným soucitu. Model *soucitu a odsouzení* je zdrojem Rubešovy sentimentality.

Fr. Sekanina r. 1906 napsal: „*Několik čísel sentimentálního a romantického sklonu, kterými básník náš splatil daň chorobným náklonnostem a vášním svého mládí, třetí z Rubešova díla ojediněle a cize.*“

V Sekaninově odsudku se projevuje nadhled vyspělejšího čtenáře pozdější epochy. Sentimentální je však přirozeným živlem všedního dne podobně jako humor. Upadne-li někdo do bláta, mohu se smát nebo ho litovat: obojí je přirozená reakce. Vztah mezi humorným, sentimentálním a triviálním je patrně hlubší.

Triviální rytířská historie nepředstavuje u Rubeše jednoduchý „pád do fabule“. Všechny prózy tohoto typu patří do cyklu „*Povídky, obrazy ze života, národní pohádky a báchorky*“ (1847). *Cerhenický vaz* nese podtitul „Pověst“ a má rámcovou kompozici, když rámeček sám vytváří žánrový obrázek ze života venkovské mládeže. Podobně próza *Pod hroby*, vyprávějící o místě, k němuž se váže místní pověst a které smetla z povrchu země železnice... Rubešovy pohádky a báchorky (napsal dvě) jdou už vědomě cestou sběratelství a jsou svého druhu mistrovským dílem. K autenticizujícímu, často bizarnímu grimmovskému stylu mají z našich pohádek patrně nejbližší.

Rubeš měl mimořádně vyvinutý cit pro příběhy na pomezí ústní slovesnosti a umělé literatury typu „čtíva“. UVědomíme-li si, že právě to tvoří základní slohotvorný princip jeho epiky, netříví tyto příběhy z jeho díla „*ojediněle a cize*“. Jsou vyprávěny pro totéž publikum jako humoresky, když také deklamovány kamouflují mluvní charakter. Povídka *Mstítel* pak neobsahuje obscénní

narážky mj. proto, že účastníci ústní slovesnosti bývají děti. Scéna tu nepřipomíná kulisu náhodou: povídka by mohla být velmi dobře uvedena jako pimprlové divadlo... *Občanský sentimentální historie* (*Harfenice, Obrázek ze života*) se v této perspektivě jeví jako přesah mentality, formované knížkami lidového čtení, do oblasti literatury s reálně mimetickými aspiracemi. Raný realismus v Čechách mohl mít jen těžko odlišný charakter.

Podíváme-li se na Rubešovo dílo *chronologicky*, vidíme, že sentimentální povídky je uvozuji a končí. Po juvenilní romanci *Jaroslav a Jitka* (1832) se obnovuje sentimentality v epice až ve 40. letech, kdy se u Rubeše objevuje plicní choroba. Tuberkulóza je však v jeho rodině rodovou zátěží: pochmurný tón nemusel čekat, až se dostaví první symptomy... Je celkem přirozeně přítomen u vnímavého mladíka, v letech zralosti je potlačován: sentimentality ustupuje do milostné lyriky... Humor má pro Rubeše patrně silný psychohygienický význam. Po propuknutí choroby pochmurný tón celkem logicky zbytní. Otázkou zůstává, proč právě do triviální podoby.

Upadne-li stařec do naší „modelové louže“, budeme ho patrně litovat. Jaký pocit si však z místa nehody odneseme, záleží na tom, k jakému psychologickému typu patříme. Realista bere věc tak, že podobné pády patří k životu. Člověk s „metafyzickými sklony“ však získá námět k dalekosáhlým úvahám o životě: triviální událost se stává metaforou. Zcela jistě patří Rubeš k prvním typu, když metafyzickou úvahu by považoval za přemrštěnost. Proto se opakovaně utkává s máchovským konceptem tvorby: oxymoron je typem obrazu, který je mu bytostně cizí. Oxymoron je však (právě) vyzářovaným slepé skvrny.

Tam, kde autor *tematizuje* úzkost, může se jeho obzor otevřít dvojím směrem: verti-

kálním, nebo horizontálním. V prvním případě vytváří „strmé metafory“, jež narážejí na hranice *onoho* světa, jako Mácha. Tak uvažuje a cítí baroko a romantismus. Jejich souřadnice jsou kosmické. Otevře-li se obzor anxiózy horizontálně, rozlévá se úzkost po lidech a dějích *tohoto* světa. Tak uvažuje a cítí osvícenství a biedermeier. Jejich souřadnice jsou sociální. Přirozený *model soucitu* však patrně není schopen tvarově zvládnout úzkostnou křeč. Čím masivnější je psychický spouštěč, tím křečovitější je děj. V tomto smyslu je sentimentální fabule u Rubeše adekvátním výrazem určité životní situace konkrétního básnického typu.

Triviální fabuli můžeme považovat za derivát sentimentality, odpovídající svou *rozháraností* vnitřnímu stavu autora, který se nemůže vyjádřit oxymoricky. Věc můžeme vnímat z čistě literárního hlediska a říci, že Rubeš užívá standardních postupů lidové a pololidové literatury... Rubeš však není „lidový“ proto, že těchto postupů užívá, nýbrž právě naopak: používá jich proto, že je psychologicky stejně nastaven. Tzv. „lidovost“ je vnitřní fenomén. Triviální jev zůstane pro lidového autora triviálním jevem, podrží však určité souvislosti. Ty pocházejí oblastí slepé skvrny a mají jistou *metafyzickou* rezonanci. Věcnost lidového přístupu má i svou heroičnost. K takovému typu tvůrce patří také Erben.

Vidíme-li problém sentimentality a triviality pod tímto zorným úhlem, můžeme říci, že se u Rubeše také úzkost sama *intimízuje*. Je předmětem narace a jakožto dějově zvěcnělá i komunikabilní. Kdo jako dítě zažil strašidelná vyprávění, ví, o čem je řeč... „Horor“ je ovšem funkční: probouzí opatrnost vůči nebezpečím, jež koneckonců bývají triviálního rázu. Poznámka o možné pimprlové dramatinizaci loupežnické historie *Mstítel* je pak víc než pouhá metafora: sé-

mantické gesto Rubešovy triviální prózy je záměrně schematizující, jako jsou schematizující výrazové prostředky řezbáře loutek. Rubešovy postavy a postavičky jsou figurami a figurkami v původním smyslu, když programově ztělesňují nelomenost lidových představ. Zbytečná úzkost se však ráda převrací ve svůj opak a stává se zdrojem šprýmů. Obojí je součástí přirozeného postoje a jako takové dodnes typické pro lidové vrstvy. Obojí také tvoří základní východisko loutkového divadla. Humoreska, sentimentální i triviální historie jsou plodem těchto psychologického nastavení.

Pro Rubeše je příznačné, že nesměšuje úrovně intimity.

Párově intimní je odděleno od vyšších celků, aniž by se intimita rušila. Dnešní doba je v jiné situaci, kterou bychom mohli rámcově označit Havlovým termínem „masová intimita“. Párově intimní téma se stává předmětem konzumu. V takové situaci ztrácí rubešovský humor svůj smysl, neboť ztratil pozadí, na němž rezonoval. To se týká především dvojsmyslu, neboť proč se vyjadřovat narážkou, když je to možné přímo? Je však přímá cesta vždy ta nejlepší? Hovoříme-li o intimitě, zní odpověď jednoznačně: nikoli...

Významové pole, které neztratilo slepé skvrny tabu, je také rezonančním polem Máchovým. Totéž platí pro tzv. prokleté básnictví symbolistické epochy. Kde jsme prokletí jaksi všichni, stává se nekonformita banálním jevem. V takové situaci je současná literatura: neví už, čím upoutat! Upoutat však z principu nemůže, neboť kde se masově konzumuje intimní, stupňuje se jako ve spojených nádobách odcizení. Poezii však tvoří *obrazně* pojmenování. Úkolem a potřebou dnešní literatury by mohlo být nastolovat a kultivovat tabu, podobně jako bylo potřebou a úkolem moderní tabu rušit...

Alena Morávková

O h l é d n u t í za Avignonským

Avignonský divadelní festival má za sebou už své padesátiny. Za poslední léta zestihl. Také na festivalu konaném v loňském roce vystupovalo mnohem méně domácích divadelních souborů než v předchozích letech - pravděpodobně pro leckteré z nich byl příliš nákladný. Základní struktura však zůstala zachována - činohra, tanec, hudba, oblíbená čtení divadelních novinek i korespondence slavných osobností a recitály významných herců. „Tahákem“ pro publikum bylo vystoupení jezdeckého souboru Zingaro, založené na kontrastu jezdce a koně, černé a bílé. Na nádvoří papežského paláce předvedl svůj program nazvaný Daidalos P. Genty, který okouzčil i účastníky loňského plzeňského festivalu. Velkou příležitostí dostal také třicetiletý francouzský režisér O. Py, který vytvořil pro zdejší divadelní prostor inscenaci Orfeova tvář, vybudovanou na souhře světla, slova, pohybu a hudby.

Co bylo ubráno hlavní scéně na nádvoří papežského paláce, to si vynahrádily malé scéně rozesté po celém městě. Repertoár francouzských souborů - to byla dramaturgická všehochut, počínaje Molièrem a Marivauxem a konče Coltesem. Převládala dramatika 20. století (například Claudelův Proteus), netrardiční výklady klasiky, dramaturgické adaptace, které nahrazují nedostatek hodnotných novinek.

Opět se potvrdilo, v jaké účtě mají francouzští divadelníci slovo. Recitály a „čtení“ přilákaly hodně diváků (například do půvabné zahrady klasicistního paláce, nyníějšího muzea Calvet, kde se četla neznámá korespondence S. Beauvoirové).

Každý rok provází festival také nějaká výstava v domě J. Vilara - tentokrát to byla

výstava divadelních kostýmů a textilií - bilance uplynulých padesátin festivalových let.

Festival žil rovněž ve znamení různých setkání s režiséry a herci. K nejnavštěvovanějším patřila setkání organizovaná ve spolupráci s redakcí Le Monde.

Každé větší knihkupectví nabízelo divadelní literaturu a jedno z největších na hlavní třídě prodávalo výhradně odborné divadelní publikace, divadelní hry, časopisy, monografie, encyklopedie a slovníky věnované divadelní problematice. Překvapilo, kolik regionálních nakladatelství vydává divadelní literaturu... Našince z toho množství jímá smutek, když si pomyslel, jak těžko se prosazuje odborná divadelní literatura u nás.

Organizátoři avignonského festivalu každoročně zvou některé zahraniční hosty. Před několika roky to byli Japonci s divadlem nó a kybuki, tentokrát například Litevci, kteří uvedli s velkým úspěchem dvě inscenace podle textů ruských avatgardních básníků D. Charmse a V. Vveděnského. V inscenaci, v níž dominují dva mladí herci, jsou patrné ohlasy dada, umění nonsensu - v některých okamžicích se podobali dvojici Voskovec - Werich. K jejich rekvizitám patřil klavír, černý kufr, hůlka, židle. Prostor tvořily stěny potažené černobílou pružnou látkou a stejná látka pokrývala podlahu. Hudba mladého G. Sodeiky střídala reminiscence 20. a 30. let s hudbou vyjadřující chaos a úzkost.

Součástí tohoto avignonského festivalu se stal „ruský program“ (v předchozím roce ovládala „ruská sezona“ pařížská divadla). Některé osobnosti soudobého ruského divadla, například M. Zacharov nebo I. Dodin, jsou ve Francii známé z pohostinských vystoupení. Z nich se v Avignonu představil

jen A. Vasiljev, který uvedl ve zdejší salezianském gotickém polorozpadlém chrámu vlastní variaci Molièrova Amfytionu. V Molièrově textu objevil Vasiljev motiv dvojího - božského a pozemského, snu a skutečnosti. Představení našlo svoje obdivovatele i odpůrce, kteří vytýkali režisérovi nevěnost autorovi. V každém případě se Vasiljev touto inscenací sblížil se současnou tendencí francouzského divadla, která klade důraz na slovo. Dokázal to i v další avignonské kreaci - Jeremiášově pláči, inspirované biblickým textem.

Kromě Vasiljeva byla do Avignonu pozvána i Fomenkova dílna, jednak s Dobrodružstvím podle hry M. Cvetajevové Casanova, jednak s Fomenkovou režii Ostrovského dramatu Vlci a ovce, která se stala moskevskou divadelní událostí. Režisér zbabel výklad hry zjednodušujících sociálních akcentů a soustředil se na groteskní stylizaci jednotlivých lidských typů. Mladí herci z Fomenkova studia, navazující na tradice ruské herecké školy, hráli s maximálním nasazením a s chutí.

Další vhodný prostor ruské zahrady bývalého salezianského kláštera byl vytvořen pro Turgeněvův Měsíc na venkově. Hru nastudoval s herci Fomenkova studia Fomenkův žák S. Zenoč. Turgeněvův text vyloužil jako tragikomický příběh nenaplněné lásky.

V prostředí tovární haly na předměstí Avignonu, v holém, bíle omítnutém prostoru se odehrálo monodrama Kateřiny Ivanovny Marmeladové z Dostojevského Zločinu a trestu v režii K. Ginkase. V jiném traktu tovární budovy diváci sledovali gogolovského Čičikova, právě příjždějího do města. Dramatizátor a režisér v jedné

osobě V. Fokin (s jeho kreací Proměny podle Kafky se doufejme seznámí účastníci letošního plzeňského festivalu) napsal monodrama podle Gogolových Mrtvých duší pro herce Sovremenniku A. Leontjeva.

V programu „off“ festivalu vystoupilo Studio u Nikitské brány M. Rozovského s muzikálem Ubohá Líza podle Karamzina. Jde o jemnou parodii, která se v závěru mění v tragédii hlavně zásluhou mladické Dražukovové v roli Lízy. Inscenace se těšila pozornosti především mladých diváků. V další části programu „off“ vystoupili mladí herci z Petrohradu s dramatinizací Gogolových Starosvětských statkářů.

„Ruský program“ diváci i kritika v Avignonu přijali s obrovským uznáním. Všechna představení byla vyprodána. Zatímco současné francouzské divadlo je spíš zakotveno v přítomnosti, současné ruské divadlo se vrací k pramenům, ke klasice a mladá herecká generace ji hraje v moderní herecké interpretaci s chutí. Nejúspěšnější režiséři se snaží věrně sloužit autorovi. Zájem ruského publika o klasiku je vyvolán i neutěšenými současnými problémy.

Bohužel na letošním avignonském festivalu jsme nebyli zastoupeni ani inscenačně, ani dramaturgicky. A přitom některé naše inscenace by v mezinárodní konkurenci se cíť obstály. A tak se český prvek objevil jen v doprovodném hudebním programu festivalu - hradecký sbor Jitro provedl v jednom z avignonských chrámů mši I. Hurníka a na pořadu byly i Dvořákovy Biblické písně v podání francouzských interpretů. A to byla celá česká reprezentace, nepočítám-li plastiku a bystu císaře Karla IV. v jednom sále papežského paláce, kde jsme mohli obdivovat sbírku gobelinů ze 17. a 18. století.

Poezie se bránit umí

Rozhovor s Petrem Hruškou



Petr Hruška (nar. 1964) pracuje od roku 1994 v Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky. Je autorem studií, recenzí, článků a básní, publikovaných v odborných a literárních periodikách. V roce 1995 vydal básnickou sbírku Obývací nepokoje.

Jak snášíš svou profesi literárního vědce jako básník?

Špatně ve chvílích, kdy nemám dostatek klidu, abych si uvědomoval zásadní rozdíly, existující mezi tvořenou básní a literárněvědným přístupem k ní. Věda ani poezie tady za nic nemůže, problém spočívá ve falešných nárocích na jedno i druhé. Skutečná poezie je podle mne milost vytržení, vytržení z tohoto světa odehrávající se na tomto světě. Projevem takového vytržení jsou - i když ne vždycky - básně. A skutečná literární věda je podle mne pokora vřazování, vřazování básně zpět do tohoto světa. Nic víc ani méně. Tak vnímám poslání vědy obecně - přijímat skutečnosti daného univerza, zabydlovat je v našem poznání a úzkostlivě se bát jistot, které se tímto nabízejí.

To vytržení a vřazování jsou dva odlišné přístupy ke světu, které si možná navzájem překážejí míň, než by se na první pohled zdálo. Právě pro svou jinakost mohou existovat blízko sebe, i v jednom člověku, jak věřím. A když jsem dostatečně klidný, cítím ty důležité rozdíly, nebojím se jich, a tenze mezi oběma polohami mi připadá živorodá.

OVŠEMŽE se básník čerta stará o názor literárního vědce, když píše báseň. Ťuhýka šedého také nezajímá ornitologovo hodnocení jeho letu nebo zpěvu. To však neznámá, že nalezené zákonitosti jsou v obou případech samo- či bezúčelné. Básně i ptáky plaší daleko spíš humpolácká blbost, a ta je na vědě nezávistlá.

Největším problémem vědy je její největší přednost, totiž systematickost, potřebná pro ono vřazování. Literární vědec si totiž vytvořil systém tak „dokonalý“, že v něm báseň, zcela uzavřená, začala pouze obíhat. A to je hrůza.

Literární věda se ale nezabývá jen básněmi nebo prózou, zabývá se i sama sebou (předmětem jejího bádání jsou např. také literárněvědné práce). Existuje zde nebezpečí zacyklení?

To, co zmiňuješ, je přímo synonymem pro takové zacyklení. Předmětem literární vědy jsou také sekundární práce a práce, které jí samotnou reflektují, a ona je pak sama znovu reflektuje, což je úžasná možnost, jak celý systém zvrhnout: báseň začne obíhat v reflexích a v reflexích těchto reflexí atd., a to všechno bez většího zájmu komunikovat s vnějším světem. Podobné věci se asi dějí v každé vědě, ale ve vědě literární to irituje nějak víc - možná proto, že původním předmětem zkoumání je báseň, kterou jsme ještě pořád schopni vnímat jako svátost, od níž primárně očekáváme něco jiného, než že bude (v tom nejlepším slova smyslu) popisována. V případě Ťuhýky jsme ochotni jakž takž připustit, že vědou popsán bude - jakou má barvu, kde hnízdí, kolik vyvede mladých - a hotovo. Zdá se nám vcelku jasně, že se s Ťuhýkem pak už nic dalšího neděje. Ale v literatuře, tam cítíme, že báseň tu od takového popisu jaksi není. Jistě to platí i o tom Ťuhýkovi, jenže ten má přece jen tu výhodu, že existuje nezávisle na člověku, nejsa jeho produktem.

Ne, v konečném důsledku věda nemá zanechávat věci v systémech, ale téměř naopak, pomocí systémů dostávat věci zpátky do světa, odkud si je vypůjčila. Takže když se vrátím k tvé otázce: samozřejmě že zacyklení je neustále nebezpečí. Je to dobré pohodlí, je to teplíčko, v němž nepotřebujeme už vůbec nic. A nesrozumitelnost pro okolí nám nevadí, my si píšeme studie a vyměňujeme si je mezi sebou, sami si je kritizujeme, a to všechno doslova v několika kancelářích a úzce odborných časopisech. A dokonce z toho

máme podivný pocit smysluplnosti. Jako kdyby nerezignovat na terminologii samozřejmě znamenalo stát se nesrozumitelným...

Ty jsi však také kritikem. Kritika je zase něco jiného než věda. Jaké je její místo v tvém životě, resp. na té pomyslné ose věda - poezie?

Kritika je pro mne někdy důležitou, skoro záchrannou činností. Chci-li být poctivý, musím o básních mluvit v takových termínech, jako je milost nebo vytržení. Kritika mi pomáhá, abych se z té metafyziky zase úplně neposral, abych si ještě byl vědom, že i v té chvíli vytržení je člověk racionální bytost se smysly a druhou signální soustavou. A toho je možné se posléze dovolávat - třeba v kritice, která má báseň rozumově - nikoli rozumářsky - uchopit. Je to sobecké, ale kritiky opravdu píšu kvůli sobě. Věřím, že je strašně důležité ověřovat si, že báseň se dá vzít a přes svoji osobu znovu vyslovit. Velice často mi to vůbec nejde, ale i v těch chvílích cítím, že to lze. Kritika pro mne není pokusem odstřílet, ale pokusem naučit se mluvit. O básni.

Takže psaním kritiky stopuješ sám sebe jako básníka.

Sám sebe vracím - všemožně, i psaním kritik - k tušení, co to ta báseň všechno je. A jestliže vědci občas propadají zpupnosti všechno polapit, stejné hrubosti se občas dopouštějí lidé, kteří si myslí, že o poezii se vůbec mluvit nedá a nemá. Doufám, že jako protimluv nebude působit vyznání, že při psaní básní i kritik a vlastně i v mnohém jiném jsem ctiitelem neřkaného. Neřkat ovšem neznámá přesně totéž co mlčet; znamená to mít možnost říci a také umět říci. Zlidovělá představa básníka podává jako toho, který umí tak fajně a pěkně povědět za ostatní to, co oni nedokážou. Ale skutečný básník podle mne umí něco jiného - neříci tam, kde by ostatní žvanili až hanba.

Ty jsi pyšný na to, že i jako básník používáš hlavu. Ale přece, nestalo se ti někdy, že by sis svou vlastní báseň s odstupem přečetl úplně jinak, než byla napsána, a že by dokonce ta nová interpretace byla mnohem lepší a přesnější než původní záměr?

Často se mi to stává, což shledávám jako dobré, jako jednu z velkých krásných záhad poezie. Tahle záhada se podle mojí zkušenosti ale dostává právě tam, kde jsem předtím při psaní používal hlavu - na niž mimochodem nejsem pyšný, často mne jenom bolí, ale snažím se za ni nestydět. Je totiž velmi nepravděpodobné, že toutéž hlavou budu cokoliv číst i po půl roce. Mne neznepokojuje, že tam po onom půl roce najdu něco, co se mi zdá velmi dobře promyšlené a o čem ale tuším, že jsem při psaní té básně vůbec nepromýšlel. Může se skoro zdát, že jsem svoji vlastní hlavu načapal na hruškách: vida, chtěl jsem něco domyslet, a teď po čase vidím, ono se to domyslelo samo, po svém. Vlastně ji tedy vůbec nepotřebuju. Jenomže to je opravdu jenom zdání, neboť jsem se na všem tou nebohou hlavou přece jenom podílel - právě proto, že jsem se o něco snažil, mohlo vše nakonec skončit jinak, a třeba lépe. Tento úkaz nijak nepochybňuje rozum (vůbec jsem nepočítal s tím, že se ho budu v tomto rozhovoru pořád tolik zastávat). Jsou horší stavy: když v textu po čase nenajdu ani ten původní význam, jen holou prázdnotu. To jsou chvíle, kdy mocně pochybuju nejenom o své hlavě.

Existuje ale spousta básníků, kteří se v poezii zabydli, resp. zabydli se v poetické metodě, na kterou kdysi přišli, a už ji jenom recyklují.

Ale to už nejsou žádní básníci, i když možná bude dlouho trvat, než se to prohlédne. Básník je básník jen na určité volební období, které si neurčuje, je volen onou milostí. A může se jenom bát, že jednou nepři-

jde. To je jeho strach, ale není to jeho starost. Poezie se umí bránit, nikomu nedovolí nakvartýrovat se do ní, to člověk tisíckrát může publikovat, brát ceny, nechat se poplácávat - přitom už není zvolen. Básníci se můžou zabydlet ve své sociální roli a taky to často dělají, ale nemůžou se zabydlet v poezii, neboť to není žádný útulek pro vidoucí, ale jenom hrůza viděného. Hrůza a krása, ať jsem ještě patetičtější.

Já osobně se právě toho nakvartýrování do metody, do role bojím, a snažím se proto co nejvíce spolupracovat s nulou, s prázdnotou, s nepsáním - považuju to za takový filtr a spoléhám na to, že podvědomí je mnohem chytřejší než my. Co ty, přestuješ si nepsání?

Někdy taky. Ale nepomáhá mi v jednom: neztenčuje se tím ten strach, jenom získává jiné podoby. Bojím se, že i to vědomé nepsání je jen marné ovlivňování poezie, která si prostě do ničeho mluvit nenechá. Někdy třeba právě tím se zříkám nezasloužených darů. Víš sama, jak je to choulostivé, psát pomalu, rychle, v návalu, každý den nebo klopotně jednou za dva měsíce... Vymyslet se to nedá, spíš jen přijmout a domýšlet, když je dobře, krucinál, a to už jsme opět u podílu myslí v celém procesu.

Ale zpátky. Většinu básní jsem napsal, když jsem na ně neměl nic vyhrazeno, ani síly, ani čas. Skoro se dá říci, že jsem na ně nebyl připravený. Musel jsem je udělat na úkor, za něco je vyměnit. Za domácnost, za čtení, za vodku. A nemysli si, ani jedno pro mne není málo.

Úvodní slovo k tvé sbírce Obývací nepokoje napsal Ivan Wernisch. Cítíš s Wernischem nějaké „poeticko-přibuzenské“ vazby?

On se v tom textu sice zpovídá z podobné snahy, jakou vidí u mne, ze snahy oprostít se od lyrických zbytečností, ale já jsem ho o tu předmluvu požádal z jiného důvodu. Jeho poezie zvláště silně zpřítomňuje to, co vnímám jako podstatné: Přesvědčení, že báseň je vždy stvořená; že nikdy není poetizací nějakých vnějších skutečností, světa, který tady je, ale že je vytvořením světa nového. Báseň je prostě odjinud, a to odjinud vzrušuje více než báseň samotná. Neřká jinak naše věci, říká jiné věci, a tím se nedá zcizit ani opakovat. Jen napodobovat, protože je zoufale, zoufale svůdná - pro důkaz stačí zalistovat v každé druhé sbírce každého třetího mladého autora. Zimohrádkem se v české poezii stalo prostě něco důležitého, ať si o té sbírce sám Wernisch myslí co chce. Ale jsou tady i Loutky, Zlatomodrý konec staříčkého léta... Jen nemám příliš v lásce některé jeho poslední básně, směřující k bonmotu, ke gnómičké moudrosti a pseudomoudrosti. Jenže ani zde nejde pouze o chytrý komentář ke skutečnosti, ale o podivnost, potrhlou a protrhlu z jiných končin.

Jak se díváš na taková ta hospodsko-básnická seskupení, která v českém literárním životě existují?

V hospodě jsou tato seskupení většinou daleko zajímavější než ve společných dílech nebo nedej bože v manifestech. Hospoda je místem řeči a básník se potřebuje vyžvanit, je pro všechny snesitelnější, když to dělá nad pivem než v textu nebo rozhovoru pro časopis, jak se začínám obávat.

Ale nejde vždy jen o řeči. V Brně jsem jedno takové volné společenství navštívil. A to jsem koukal. Oni si tam s tichou zaujatostí mezi pivy vyměňovali své nejnovější básně, okamžitě je četli, a skoro bych řekl, že až konzultovali. Neřkám to s nějakým posmechem, spíš s překvapením - já jsem něčeho takového nebyl mocen. K tomu stolu jsem nic svého nepřinesl, ale nikomu to nevadilo, zachovali se ke mně vpravdě hostitelsky a okamžitě mi nabídli ze svého. Dostal jsem do ruky spoustu papírů a můj názor by byl hned vyslyšen. Jenomže tohle prostě neumím.

Měla jsem na mysli ještě jinou odrůdu básníků - ty, kteří snad ani nemusí mít své básně v ruce a jenom si ty své poetické zážitky vyprávějí a vyměňují... Prostě si v rámci své komunity pěstují Poetično, a vzájemně se tak trochu chlubí, jak zase něco pěkně poeticky viděli.

Tak v takové chvíli mám strach i z hospodské řeči, z toho proudu, promlouvaného náhle s ambicí. Řeč má obrovskou splavnost a v ní se právě to kýžené může snadno odplavit.

To je ostatně tvé téma, i ve svých verších kladeš důraz na slovo a odmítáš proud řeči. Když přistoupíme na stavění řeči proti slovům, dalo by se možná říci, že slova jsou o tom CO, zatímco řeč je o tom JAK. Jsou to dvě odlišné cesty. Ale neznamená to snad, že nemohou v poezii vést k témuž cíli?

Jistě je nutná součinnost obou principů, jen záleží na proporcích. Líbí se mi odvaha pustit se do proudu řeči i s vědomím, že se v něm objeví občas pouhý utopenec těch pravých obrazů a slov. Jinde se v té puštěné řeči skutečně vynoří ono důležité, které se ještě zpodstatňuje tím, že se opět zanoří. A jinde proud řeči jenom víří a obkružuje kolem nezjeveného. Podobnou naději chovám já z opačného pohledu. Věřím, že určitá slova dokážou vzkřísit řeč, aniž by tato musela být v básni zjevně přítomná; že zkrátka slova mohou řeč indukovat - to mne na některých básních fascinuje. Což znamená, že bych se z básní řekněme „založených na řeči“ nemohl dostatečně radovat jenom proto, že tak nepíšu. Možná se mi takové líbí dokonce častěji než ty, které jsou tvořeny „mým“ způsobem, totiž zvedáním a vážením slova, zanechaného posléze s vírou v jeho schopnost indukovat řeč.

Zmínil ses letmo, že jedním z tvých nejoblíbenějších světů je četba. Existuje něco, co ti jako čtenáři a příležitostnému kritikovi na současné české poezii vadí?

Na poezii nic. To jen na mnohých sbírkách mi vadí - kromě toho, co lze patrně vydedukovat z mých předcházejících odpovědí - směšovitost. To, že sbírky jsou často jen bezmocným rancem dobrých a špatných čísel. Mohu si sice užít přebíráním a výběrem těch dobrých; kvalitních básní je poměrně dost. Ale málo už si mohu užít z působení velikého básnického gesta, které postupuje celé dílo a které není pouhou sumací rozsypavých jednotlivostí, ale přesvědčující jaksi vahou celé osobnosti. Krátce: dobrých básní je dost, pouze dobrých básníků je málo.

Nevěřím příliš na složitou prokomponovanost básnické knihy, pokud vyslovené nejde o skladbu. Většinou silně pochybuji o tom, že básně jsou do sbírky vybrány přesně a s vědomím, že první se sedmou jiskří takto a pátá s druhou zase jinak, a když se složí ty dvě jiskry, vykřese se z nich ještě nějaká další a v celé kompozici to pak svítí jak o svatojánské noci... ne, tato skladebnost mi připadá většinou jen předstíraná. Ale to vůbec neznámá, že není smutně nápadné, jak jsou mezery mezi dobrými texty často jen vysypávány těmi slabšími, protože jiné prostě nejsou po ruce.

A jakou poezii, resp. které básníky máš rád?

To souvisí s mou předcházející odpovědí. Nepatřím k těm, kteří zdrceně čtou Máchu či Holana (řítak, že jsou to moji oblíbenci, asi nebude příliš originální) jenom proto, aby dali najevo, že tam skutečná poezie skončila. Já radost z básně zažívám poměrně často, ať už při četbě debutů, anebo reedice. Skoro každý třetí den si pamatuji krásnou báseň nebo více krásných básní. Naposledy třeba nové sonety Tomáše Reichla, vzážené, klidné a neodfouknutelné, nebo verše Petra Maděry a Petra Čermáčka. Prožitky z díla a osobnosti v tom smyslu, jak jsem o něm mluvil před chvílí, nacházím u Víta Slívy. V nové próze je pro mne autorem takového ručičského gesta Ostravák Jan Balabán. Nebo třeba Petr Motýl, nepřijemný, protivný básník, který toho napsal obudně moc - ale bývá v tom strašná síla člověka, který se blázněm z nějakých důvodů stal a poctivě se soustředí na to, aby jim zůstal, což není asi tak snadné, jak se zdá. A tato síla záhadným způsobem přitahuje poezii.

Připravila BOŽENA SPRÁVCOVÁ

Pokusit se žít, pokud bude přípustno

K prvotinám Jiřího Ortena

Jaromír Hořec

První verše napsal šestnáctiletý Jiří Orten nejspíš v létě roku 1935. Strávil letní měsíc v táboře Jednoty nemajetných a pokrokových studentů na Vranovské přehradě. Podle vzpomínek Věry Fingerové vznikly tyto pokusy především pod vlivem tehdejší poezie Vítězslava Nezvala. Inspirativní prázdniny! Studenti se tu setkávají na přednáškách s V. Vančurou, I. Sekaninou, J. Krejčím a dalšími. Netají se levicovým smýšlením. Diskutují se svými hosty i mezi sebou v atmosféře republikánské svobody, i když také sem začaly pronikat po linii komunistických buněk stalinovské metody, zejména po prvních moskevských procesech a antigideovských kampaních.

Od roku 1936 se objevuje v časopisech pod některými verši jméno Jiřího Ortena, zpočátku ve Studentském časopise, vycházejícím již od dvacátých let, a v Mladé kultuře, později také v dalších časopisech, listech i denících, kam přispívá i drobnými literárními recenzemi. Píše také prózy a pokouší se o dramatickou tvorbu.

Eruptivní období juvenilní Ortenovy tvorby má nesporně svůj počátek i v ovzduší jeho kutnohorské rodiny, zabírající se živě o umění. Maminka Berta hraje v ochotnickém divadle, bratr Ota píše verše. Jiří recituje a hraje ve spolku Tyl. Otec Eduard Ohrenstein, majitel textilního obchodu, přispívá do sociálně demokratického časopisu Podvysoko. Matčin bratr vydal dokonce dvě sbírky veršů. V roce 1936 skládá Jiří zkoušku na herecké oddělení pražské konzervatoře, kde již studuje jeho bratr Ota. Odchází z kutnohorského gymnázia a od roku 1937 po nové herecké zkoušce stává se posluchačem konzervatoře, když před tím celý rok chodil na kursy angličtiny do jazykové školy v Praze.

Navazuje vřelé přátelství s mladými básníky a herci, podílí se na činnosti divadelních a uměleckých skupin. V létě roku 1938 tráví několik týdnů v Paříži se Zdeňkem Urbánkem a Josefem Ledererem. 29. října 1939 uspořádají mladí básníci literární večer při výstavě Osm v říjnu v Topičově salonu na Národní třídě. Svě verše zde předčítají K. Bednář, I. Blatný, L. Čivrný, O. Mikulášek, J. M. Tomeš a také Jiří Orten. Je to jakási předehra společného vystoupení v almanachu v příštím roce.

Zdeňk Urbánek charakterizuje Ortenovy názory slovy: *Nalézal je v této době zcela přirozeně mezi mladými lidmi, kteří sympatiemi nebo přímo ideologicky stáli na krajní levici a tuto svou příslušnost i veřejně vyhlášovali. Sám ideologicky nehodnotil a nerozebíral, ale našel-li své nejbližší právě zde, bylo to proto, že v nich viděl lidi chtějící umožnit svobodný život, vzpírající se zhovadilému*

omezování i ústupnému podléhání násilí. Tehdy, v osmatřicátém, devětatřicátém roce se „stíny zítřka“ již zhmotnily... František Halas vydává na podzim v roce 1939 v edici První knížky Ortenovu prvotinu Čítanka na jaro. Do českého duchovního života vstoupil básník, to si uvědomuje každý již od prvních veršů tohoto svazku. „Ustavičně nebezpečí v zádech, že mne někam odvezou...“ píše Orten 14. srpna 1940 Věře Fingerové. „Neztratit rozvahu. Neplakat. Pokusit se žít, pokud to bude přípustno.“

...

Začátkem roku 1936 světil Jiří Orten několik svých básní strýci Josefu Rosenzweigovi - Moirovi, bratru Ortenovy matky Bertě Rosenzweigové. Strýc tehdy bydlel v Kralupech, kde provozoval advokátní praxi, a Orten za ním občas zajížděl. Strýc si Ortenovy verše přečetl a v dopise z 2. března 1936 mu píše: „*Je v Tobě něco, z čeho by mohl vyrůst básník.*“ Byl tedy jeden z prvních, kdo rozpoznal básnickovo nadání.

Josef Rosenzweig - Moir se narodil 22. srpna 1887 v Neustupově, studoval práva na Univerzitě Karlově a činně se podílel na studentském hnutí. Patřil do okruhu mladých literátů, který připravoval studentské almanachy, vydával Studentský věstník, týdeník Svazu československého studentstva; další skupiny, s nimiž mladý právník udržoval kontakty, měly anarchistický týdeník Práce, umělecký měsíčník Obzory, satirický měsíčník Kramerius, Novou Omladinu vycházející třikrát týdně, edici Knihy mladých autorů. Vesměs šlo o literární a společenské akce jeptičího trvání, jak ostatně bývalo u podobných pokusů běžné.

V první knížce veršů Josefa Rosenzweiga - Moira „*Když zpívá mládí*“ vydané v roce 1906 nákladem A. Boučka v Praze, s obálkou V. H. Brunnera, čteme básně napsané v letech 1903 - 1906. První dva verše „*Ztraceného volání*“ nám znějí příznavně:

*Nesmírně úzkostný je můj hlas,
zdá se, že naděje nemám.
Nesmírně úzkostný je můj hlas,
propadlý zoufalým trémám.*

*Nebe jest bezútešně zšeřelé
a nezná slitování.
Hrozivá černá oblaka
se nad zemí bojácnu sklání.*

Další citát je z básně „*Já na vás čekal jsem...*“:

*Tenkrát byla řeka rozvodněná.
(Ne že bych pomyslil: ta lůžko uchystá!)
A vy jste nepřišla. To byla jiná žena.
A voda byla kalná, nečistá.*

Úvodní báseň sbírky vyjadřuje zvláštní atmosféru přírodní, v níž se trávy proměňují v milenčiny vlající vlasy, květiny kvetou, aby je zlomil vítr... Citlivá osiřelost, celá toužící po lásce, a přitom neuskutečnitelnost, smutky, opuštění. Básník to přijímal a vítal jako úděl nebo dokonce jako dar bolesti:

*Mně někdo umřel dnes, já slyšel jeho
povzdech
jak útlou květinu, když vítr přelomí.
Pláč tichý, drásavý šel po ztemnělých
hvozdech,
kde křídla bělavá se chvěla nad stromy.*

A jinde:

*Tak stále jít sám, bez blesků úsměvů,
tou poušit vyprahlou, bez slasti, bez
hněvu,
a nikdy nedojít a nezřít cíle svého...
To stálé klesání - v tom leží půvab
všeho.*

I pro Ortenovu poezii je příznačné milostné vidění krajiny, stromů, řeky, trav. Odplývání přírody, její klíčení, růst, květenství a smrt - v tom se profiluje úděl ženy - konfrontuje se základním životním pocitem máchovského zmaru, ovšemže hlubokého a ne jaksi módního a dočasného. (K podobnému pocitu se hlásila přízračná léta na přelomu století.) Orten píše své svědecké básně v době, která mu pečete ústa existenciálním pocitem, v němž úzkost, i když tak předčasné, přece jen natrvalo poznamenává výpověď mladého básníka.

Báseň „*Dívka a strom*“ Orten prostupuje přírodou a zživotněnými věcmi. Zmilostňuje scenerii, okolí, ale i nitro svého vidění, vy-

jasňuje atmosféru, aby hned nato pocítil marnost a propast konce:

*Drsně ji stiská, do koruny vlasů
jí smyčku zaplétá.
Útlým hrdlem jí přitahuje.
Ach ne, má naděje, ach ne, to není tůje!
Dívka a mladý strom. Podzimní paleta.*

Typickým, téměř úhelným dokladem tohoto ortenovského vidění je báseň „*Bílý obraz*“ ze sbírky „*Cesta k mrazu*“:

*Byl štědrý prosinec. Na zasněžené pláni
s paletou v ruce kdosi stál.
Sněžilo, sněžilo do jeho malování.
On nevěděl, on maloval*

*tu nahou zimu, její pevné kosti,
údolí klína, hlubší, nežli chtěl,
a výšku řader v strmé závratnosti.
Sněžilo na model.*

... *Ta strašná bezmocnost zastavit
prchající!*

*Zeslábla ruka tvá,
jazyk máš svázaný a nedovedeš říci
tomu, co roztává:*

*Ó věčné proměny, taje vše utajené,
ó věčné proměny, až rozplynu se v sních,
kde bude duše má, kde bude, v které ženě
a v kterých závějích?*

Jan Grossman v roce 1958 vystihl tyto polohy Ortenových básní: „*Gesto pasivního odevzdání se, touha se ztotožnit se světem, být pohlcen, vstřebán, zavalen, přemožen. Ne náhodou tu rodový charakter básní - pokud se projeví - bývá ženský a panensky ženský.*“

Ortenova poezie jde ovšem ve svých vrcholných ukázkách nad tyto expresivní záznamy. Postaven vedle Halase, Seiferta nebo Holana a Palivce nezni jeho hlas méně výrazně. Svým mladistvým ryzím patosem vyslovuje to vše, čím se v okupaci žilo, živořilo a umíralo, tragickým viděním, aniž kdekoliv upadá do pasivní odevzdanosti. „*Čím hlouběji zela prázdnota zoufalství,*“ píše Grossman, „*tím vzrušivěji a takřka jako poselství zněla náročná hrdost a neúplatná čistota duše, neporušený a neporušitelný Ortenův ethos.*“

...

Rosenzweig - Moir, veršující pod vydávaným vlivem symbolistní generace, v mnoha verších byl blízký vidění i básnické díku Viktora Dyka a nešel přirozeně ani macharovskému realismu a protimaloměstáckému ladění jeho básní. Ve verších nazvaných „*Chtěl bych se pomstít*“ se vyznává ze svých mladistvých vzdorů a jmenuje příčiny svých pomst:

*...za ráje, které nepřijdu nikdy,
za peklo, jež už tady je,
za krev, jež teče plnými proudy,
kterou modlitba nesmyje...*

„*Glosuji hořce*“ už je báseň přímo vyzývající k činům - i když v jakémsi lyrickém oparu:

*Já, tichý ctitel revoluce,
v ústraní toužím sám a sám,
neznámým kráskám tisknu ruce
vstříc hledě slavným revoltám.*

Rosenzweigova druhá knížka veršů „*Zahrady života*“ vyšla v Knihovně mladých autorů nákladem vlastním v roce 1908 a není datována. Vyslovuje stejnou atmosféru jako prvotina. Obrazuje přírodu autor vnímá především spektrem osobních citů; usiluje podat si ruce s lidmi, společností, chce překonávat své samoty a skepse. V „*Přechodné generaci*“ píše:

*Vím: Z noci temné bílým ránem
až celý kraj se rozjasní,
my nerozhodni v slunci stanem,
my, věčně v sobě nešťastní.*

A závěrečná sloka:

*Podivné touhy klíčí ve mně,
hoří mých mladých dvacet let.
A plodná otvírá se země,
zpívá a kvete boží svět.*

Proti břeským a vnějškovým ódám na přebarvenou skutečnost pohled hlubší o bolest a pocit marnosti:

*Dej zazářit všem půvabům své krásy
a květům všem dej pyšně rozkvéstí.
Úrodou těžkou naplní živné klasy
a zastav dravý přívál bolesti.*

Rosenzweig - Moir vidí i neřešitelný tlak sociální:

*Vnikají v tělo bídy ostny.
Zrak marně upřen do dálí.
A zatím měšťák bezstarostný
v svůj blahobyt se zahalí.*

...

Osud vedl Ortenovy pražské kroky ke skupině básníků a divadelníků, kterým konec třicátých let vtiskl společné životní pocity. Ohrožená svoboda samostatného státu obklíčeného agresory vybízela mladou generaci k opravdovosti. Nestáčila již politická fráze, zklamávaly ideologie, které se zdály do té doby neotřesitelné; zleva i zprava se rozléhaly řeči, gesta, neúčinné postoje. Mnichov a 15. březen všechno dovršily a jejich důsledky dožrály i v generaci nejmladších. K těm patřili básníci Kamil Bednář, Hanuš Bonn, Josef Lederer (Jiří Klan), František Schumann (Jiří Daniel), prozaici Zdeněk Urbánek, Miroslav Hanuš a Bohuslav Březovský, kritik Jaroslav Červinka a další. Orten měl pravděpodobně básnický i lidský nejbliže k Ivanu Blatnému.

„*Člověk z mladé poezie je člověk bez vrstevové příslušnosti a bez třídních rysů, nic jiného než člověk - »nahý« člověk, složený z citů, pudů, smyslů, prostě omezený jen na svou nehlubší látku.*“ Tato věta z Bednářova „*Slova k mladým*“, vydaného v roce 1940, inspirovala na počátku padesátých let Ladislava Štolla ke komentáři, že Bednář svými básněmi i úvahami vede k „*vře ve stoletý či dvěstěletý protektorát. Takovou sílu má logika věcí!*“ V celém úsilí básnické skupiny vidí Štoll jen „*existencialistickou větev české poezie (...), hluché květy, bledničku, »útlost«, horečku, barokní pobožnostkářství, hysterii a hypochondrii oblečenou do romantické pózy.*“ Bednářova, Ortenova a Bonnova poezie je mu „*emocionálním pařeníštěm nacismu.*“

...

K nejsvětější stránkám moderní české poezie patří to, že se rozvíjela pod přátelskou i kritickou egidou především Františka Halase, jehož dílo i životní postoje a názory byly mladým básníkům nejbližší. Redigoval básnickou řadu První knížky a byl s dvacetiletými hochy spjat neupřímnějšími svazky porozumění a niterného přátelství. 6. listopadu 1941, po smrti Jiřího Ortena, napsal František Halas paní Bertě Ohrensteinové: „*A já jsem ztratil kamaráda, kterého jsem měl nejraději, kterého jsem si vážil pro jeho krásnou čistotu a o kterém jsem věděl, že je zrozen k velkým věcem.*“

Ale nejen Halas, také Holan a Seifert a další měli pro tuto mladou básnickou skupinu pochopení. Kritik Václav Černý, který nalezl společně s Františkem Halasem statečná slova za mrtvým Ortenem, skloubil tvorbu mladých básníků v Jarním básnickém almanachu (1940) a vytyčil jedinečnost této generace i v četných recenzích jejich básnických knih.

Mnozí z nich byli okouzleni impulzivními verši Vítězslava Nezvala, postupně se jim však staly nejbližšími čisté a vroucí básně Jaroslava Seiferta. Strhovaly je dynamické a tragické experimenty Vladimíra Holana, klasicizující moudrá poezie Josefa Hory, avšak nejmagičtější na ně působil František Halas. A nejen jeho poezie, především jeho charakter a hluboká lidskost. Halasova básnická etika je kritériem této mladé generace.

Jejich orientaci formuluje v roce 1941 Jaroslav Červinka ve studii O nejmladší generaci básnické: „*Skupina mladých básníků netvoří sice celek nějak programově, na základě ustanovené a uskutečňované teorie smelený, přesto je tu nepochybně hlubší, podstatnější, lze říci právě lidské pojitko, které dává vědomí pospolitosti v citění, myšlení i prožívání (...). Mladá poezie se úzkostlivě vyhýbá frázi a každé, byť šlechetné a společensky zdánlivě prospěšné přetvářce. (...) Nejhouběji je pochybnost, jež je u mladých důsledkem skutečného stavu dnešních obecně rozšířených názorů vědeckých a filozofických. Pochybnost, nejistota, jež je však přesto právě úrodnou půdou naděje a víry.*“

„*Víra beznaděje*“, řečeno s Ortenem.



Kostěj Nesmrtelný

aneb Českou literaturou obchází
strašidlo obsahu a formy

Pavel Janoušek

Téměř celé dějiny literární teorie 20. století jsou prostoupeny snahou teoretiků vyvrátit tradiční, běžné a zdánlivě přirozené chápání literárního díla jako protikladu obsahu a formy. Mnoho, mnoho času a slov bylo věnováno výkladům, že literární a umělecké dílo není něčím na způsob lahovového piva, tedy že se neskládá z láhve (= vnějšího obalu, formy, textu) a z náplně (= vnitřního obsahu, myšlenky, obrazu života či pravdy), kterou lze nalít kamkoli. Každý student umí přesvědčivě zopakovat, že „výraz“ je od „obsahu“, tedy přesněji od výpovědi díla neoddělitelný a že tato výpověď se v literatuře může realizovat pouze slovy, „obsah“ není tedy do formy „naléván“, nýbrž „je formován“. A přesto se nám v projevech literárních kritiků svár obsahu a formy pravidelně - jako Kostěj Nesmrtelný - vrací, naposlady patří v polemice mezi Luborem Kasalem a Janem Štolbou, v polemice, která začala na Bítově '97 a pokračovala na stránkách Literárních novin a Tvaru.

Pokusím se rekapitulovat, co se vlastně stalo. Janu Štolbovi se nelíbí část současné básnické produkce, a protože nemůže zcela popřít, že „navenek“ i tato poezie má znaky poezie, tj. určitého organizovaného jazykového tvaru, racionalizoval si tento svůj negativní čtenářský zážitek poukazem na to, že tato tvorba je pouze „výmlouvou“ těch básníků, kteří se utíkají ke slovům a veršům, místo aby šli k podstatám, navázali skutečnou „interakci se světem“. Text tedy u nich „zbytní na úkor ne-textového“, stane se samoučelným. Lubor Kasal v obhajobě odsouzených básníků poukázal na teze o neoddělitelnosti sdělení od jazyka a tvaru, jímž to je sdělováno. A protože argumentoval se znalostí věci a s použitím obecně celkem přijatých pravd, donutil Štolbu, aby v odpovědi doprovodil svůj odpor vůči stavu, „kdy jazyk a styl začnou přehnaně prostředkovat už jen samy sebe“, rozsáhlými výklady o *dialektice textového a mimo-textového*, tedy formy a obsahu. A donutil také Štolbu k tomu, aby při tom bezděčně přejal styl i argumentaci tak důvěrně známou z dob, kdy soudruzi zdůvodňovali, jaká má být ta správná a angažovaná poezie, která by vyjadřovala ty správné obsahy, a projevovali nedůvěru k „samoučelným a bezobsažným“ textům.

Řečeno s moudrým dědem, na něhož se u nás sluší v každém kritickém projevu odkázat: na začátku individuálního kritického soudu je patos a inspirace. Osobní kritikův čtenářský prožitek je však vzápětí racionalizován a formován do slov, která jsou již nejenom vyjádřením pocitu, ale i formulací postoje, činem, jímž kritik chce nejenom

vyjádřit sebe sama, ale k čemusi se i přihlásit a cosi ovlivnit. Z tohoto pohledu musím říct, že Štolbovy soudy chápu a akceptuji, neboť jsou formulovány v běžně užívaném literárněkritickém žargonu, v rámci hry, kterou hrají kritici nejen literární. Tak jako výtvarný kritik může říci, že na obraze je příliš mnoho barev, tak i kritik literární může o básni - pokud mu skutečně připadá naprosto prázdňová a „bezobsažná“ - napsat, že obsahuje příliš mnoho slov. Bohužel nejsem si jist, zda Štolbovi nevadí už samotný fakt, že básně jsou udělané ze slov a olejomalby jsou namalovány olejovými barvami, neboť (obrazně řečeno) on má raději fotografie.

Klíčový rozpor Štolbových úvah spočívá v interpretaci jinak nesporně nevyvratitelné věty: „*poezie se uskuteční už (až?) - P. J.) jistou interakcí člověka se světem, pokud ji jako poetickou člověk prožije, za takovou označí*“. Potíž je v tom, že Štolba vztahuje platnost této teze pouze na vztah básník-svět, a nikoli již na svůj vztah k jednotlivým básnickým dílům. Text mu totiž není autentickou součástí světa, „materiál“ umělecké výpovědi zřetelně považuje až za druhořadou a vůči světu sekundární záležitost a poezii nevnímá jako druh slovesného umění, ale jako jakési dění bezprostředně nevázané na text a nadřazené textu. A přitom stačí málo a citovaná věta by mohla znít: „*poezie se uskuteční až jistou interakcí kritika s textem, pokud ji jako poetickou kritik prožije, za takovou označí*“. Hodnota literárního díla (a tím i platnost kritického soudu) není totiž veličinou jednou provždy danou a nezávislou na recipientovi a jeho vkusu, zkušenosti, znalosti, ochetě, aspiracích...

Jesliže k *poetické interakci kritika Štolby* s jím kritizovanou částí literární tvorby nedošlo, není na tom nic špatného. Někomu se líbí to, jinému ono. Poezii, kterou jedni zavrhnou, jiní ve stejné chvíli oslavují. Obecné hodnotové vzorce se utvářejí ve střetu individuálních názorů. Je proto také přirozené a k pravidlům literárněkritické hry patří, že kritik ve snaze objektivizovat svůj osobní názor jej pronáší již nikoli pouze jako svůj názor, nýbrž jako soud, který chce být nadosobní pravdou. Kritickým cílem je pak tuto pravdu vyslovit tak, aby ji ti druzí akceptovali.

Kritik, zvláště má-li být sugestivní, čtený a provokativní, je vždy tak trochu majitelem pravdy, jeho slovník se tudíž poněkud absolutizuje a ustupují v něm výrazy typu: *já si myslím; podle mého názoru*. Tvzení *tuto sbírku jsem neshledal zajímavou, ničím mne neoslovila* je totiž nejenom méně sugestivní než věta *tato sbírka je špatná*, ale také nepřímo připouští, že by ta chyba ne-

musela být ani tak v samotné sbírce, ale v kritikovi, kterému se nepodařilo proniknout k jejímu sdělení.

Já se svou osobní zkušeností se majitelů pravdy poněkud obávám. Jsem totiž přesvědčen, že je povinností kritika (kritiků) si uvědomovat subjektivnost a podmíněnost vlastních soudů, neboť jedině tak si reálně uvědomí také vlastní pozici v literárním diskurzu, vlastní hodnotovou orientaci, vlastní axiomy a také vlastní bludy. Proto mne již delší dobu více než pronášené názory kritiků zajímají pozice, z nichž jsou tyto soudy pronášeny.

Z tohoto úhlu je i Štolbovo odmítnutí poezie, v níž se „text zbytnuje na úkor obsahu“, výrazem obecněji sdílených názorů, pozoruhodného směru v našem myšlení o literatuře. Pročítám-li vycházející kritiky a výsledky anket o nejlepší knihu, cítím, že česká literatura je prostoupena čekáním na atrakci, na událost, na něco velkého, na slovo, které bude více než slovem. Pád minulého režimu znamenal totiž rozklad dosavadní hodnotové hierarchie. Pro kritiky, kteří se dosud pevně opírali o jistotu zakázaných témat, to znamenalo ztrátu jistoty v tématu a takřka souběžně ustoupilo také (dosud rovněž tabuizované) avantgardní okouzlení výpovědními možnostmi jazyka. Slovo *umění* se u nás začalo odvozovat od slova *cítit* a *prožívat* a začalo se brát jako opozitum slova *umět*. Česká literatura 90. let tak přestala být politickým lunaparkem a pozvolna se proměnila v literaturu slov. Někteří se s tím smířili, jiní se pustili do hledání nových a neokoukaných „pravých obsahů“.

Hledačům obsahů se zatím podařilo najít dva takovéto pevné body. Tím prvním je náboženská spiritualita, téma Boha a víry, tedy téma, které dosud bylo v Čechách a na Moravě odsunováno na okraj a navíc s sebou dosud nese gloriolu tabuizace. Tím druhým je víra v autenticitu, v texty, které nesou stígma reality samé, v nichž dominují vnitřní tvůrčí zážitky. Vše ostatní, co se nemůže opřít o tyto znakové jistoty, jako by bylo pro značnou část současné literární kritiky mrtvé a nezajímavé.

Nejsem si jist, zda při vyhlížení a zvýšení atrakce nepřehlídíme skutečné, byť trochu všední hodnoty.

Nahoře: Kostěj Nesmrtelný

Zde: Fjodor Tugarin dává nápit Kostějovi Nesmrtelnému



Ilustrace Václava Fialy k ruské pohádce Marja Morevna

Nej lepší

poe zie

Petr Hrbáč

Článek Lubora Kasala *Jak napsat báseň o hnoji* (Tvar č. 21/1997) je vlastně malým diskusním příspěvkem k vystoupení Jana Štolby na Bítově '97. Domnívám se, že Kasalův článek se dotýká některých zajímavých aspektů literární tvorby a zejména poezie, a tak chci také přispět některými postřehy, třebaže Štolbova reakce již otištěna byla.

Začnu od konce. Kasal tvrdí, že nejlepší básni o hnoji může být (například) krabička plná hnoje. Míni to samozřejmě ironicky, ale zmíněný přístup přes svou polopatičnost nemusí být zcela nezajímavý, třebaže se ho lze nadít spíše od konceptuálního umělce a jiného výtvarníka nežli od básníka, takzvaného literáta. Kdo ale je básník? Musí to nutně být člověk písící verše? Není to vlastně každý umělec, který něco vytváří? Básník je slovo trochu posvěcené,

Ďáblík na střeše aneb Lavina z Bítova

Pavel Slezák

Když jsem zaslal své *Poznámky k Bítovu '97* (viz Tvar č. 21/1997) do redakce, nepředpokládal jsem, že Jan Štolba bude mít potřebu reagovat. Nicméně jeho replika nazvaná *O věcech evidentních* (Tvar č. 2/1998) je neméně zajímavá než jeho plamenný bítovský příspěvek. Původně jsem sice neměl v úmyslu diskusi přizívat, avšak když jsem si lépe prohlédl fotografii, která doprovodila Štolbův článek, uvědomil jsem si, že by bylo chybou mlčet: dáblíka neschopnosti přesně se vyjádřit a neochoty přesně číst není dobré tolerovat.

Ve své odpovědi Jan Štolba říká, že je mu nepochopitelné, proč se s ním chtějí pánové Kasal a Slezák dohadovat o věcech elementárních a všeobecně známých, že do-

řekneme-li o někom, že je to básník filmového plátna nebo básník klavíru, nezní to rozhodně pejorativně, kdežto „holý“, pouhý básník někdy skoro ano, ať už nad tím mávneme rukou, anebo se budeme čílit.

Dnešní problematičtější postavení a „cena“ pouhé básníka jsou produktem historického nepříliš starým. Ještě v první polovině tohoto století básníci měli postavení lidí vedoucích ostatní, anebo je alespoň inspirujících k okouzlenému přijímání světa. Je sice zbytečné zdůrazňovat, že tohle už neplatí, ale není úplně nudné zamýšlet se nad tím, kam se poděla tato funkce básníků, kam se rozptýlila, rozprskla či vypařila. Ve starověku epičtí básníci byli v podstatě stvořiteli světa. Nepotřebovali k tomu nic víc než jednoduché psací potřeby, a koneckonců mnohdy ani to ne, protože nemalé procento z nich se rekrutovalo z vypravěčů a vykladačů, i když lyrika, obzvláště milostná, jako relativně samostatné hnízdo stěží bude mladší než zmíněný epický širokodechý tok s duchovními i čistě politickými aspiracemi. Kdysi ale básník představoval pojem do obdoby vysoké míry mlhavý jako dnes, byl - a to je samozřejmě důležité - básník se mnohým těmto kladačům a pěvcům asi zpočátku neříkal. Mohlo se jim tak začít říkat teprve tehdy, až se ustálila báseň jako množina určitých forem. Dnes je to sice neustále jinak než tehdy, ale slovo básník známe už dlouho a některé zřejmě začalo poněkud nudit.

Shodou okolností ve stejném čísle Tvaru v rozhovoru s Jiřím Kinkorem připomíná Milan Rokyta definici umění podle Milana Knížíka: Umění je to, na čem se dohodneme, že je to umění. Není těžké představit si, že takovou definici můžeme použít i na poezii. A není těžké uvěřit tomu, že je to spíše dobře než špatně.

Po takových premisách ovšem musíme počítat s vysokým procentem rozprskávání a odpařování, ba i úplného vypaření, pravda. Není to vlastně alchymisticky povzbudivé? Inu, odpověď mi tak snadno ze rtů či péra (klávesnice) neplyne. Šikovná a takzvaně charismatická osoba přesvědčí publikum dokonce i ve věci boxu s hnojivem, že jde o poezii. Je správnější radovat se pak nad poetickou situací, anebo proklít boha Merkura, respektive Merkátora? Postavení poezie a tradičněji se chápajících básníků je totiž už drahnou dobu silně ovlivněno tržním uvažováním. Mám však další (samozřejmě opět nepůvodní) nápad: Co když se za tržními mechanismy (částečně) ukrývá něco jiného: mechanismus, který se dosud neměl možnost spustit v určitém pokročilejším stupni vývoje, odpovídajícím v podstatě tomu, čemu se říkalo a občas ještě říká

manipulace? A hlavně, co když je zde nějaký neosobní manipulující „mechanismus“, pro který jen těžko budeme hledat popis a jméno? Jeho metaforou či prostě symbolikou je samotná recentní, konzumní společnost. Vyrábí se nejnápadněji proto, aby se konzumovalo. A konzumuje se podle určitých pravidel, neustále zpřesňovaných - viz např. osud takzvaně rebelantské rockové hudby v posledních desetiletích. Zdá se mi, že podobně jako nebude posluchač věřit rozervanému rockerovi, že jeho řev je výrazem upřímné obavy o život - ať už jeho vlastní nebo těch druhých - na básníka sdělujícího takzvaně srozumitelně to či ono se rovněž díváme především jako na básníka, těžko jako na někoho, kdo potřebuje naši naléhavou pomoc, psychiatrickou intervenci nebo charitativní podporu. I když někteří básníci se takovému pohledu sami na sebe nebrání. Zní to sice ironicky, ale opravdu jsem dalek toho, abych to ironizoval, stačí, že do specifického světla to staví ty tržní vztahy. Jak totiž redefinují poezii? Jako prostředek k uspokojení určitých potřeb, či dokonce navození určitého stavu. Stěží jako něco posvátného nebo dokonce poetického, pokud ovšem posvátno rovněž nebudeme chápat jako navozovadlo.

Tržnímu a konzumnímu přístupu se kupodivu podobá i pohled některých klasiků etnofarmakologie, takového Learyho, McKennyho i Castanedy. Je třeba vzít látku (obvykle obsaženou v nějaké rostlině), a tím dosáhnout stavu, hladiny vědomí a tak podobně. Tržní přístup chápe básničku jako něco, co vezme a užije podivín XY, aby dosáhl - čertví čeho, ale to je jeho věc, máme demokracii, že. Ostatně básnička je pro většinu lidí snesitelná ještě tak ve formě připomínající písničku (ne píseň!), resp. říkanku (srov. básnickou kariéru Jiřího Žáčka - nic ve zlém, inženýři); a připustíme tento přístup: proč ne? Vždyť to musí být přehledné a použitelné, a tedy užitečné. Poezie je málo užitečná - alespoň z hlediska tržních principů. Vydávat ji není rozhodně výdělečné. Je však užitečné jenom to, co je výdělečné? No, nechám chytračení.

Básníci dnes nemají ten respekt co kdysi, což je možná správné; jde koneckonců o jedno z nejstarších řemesel. Ale je zde ještě další otázka: Nakolik musí být básník průměrným člověkem, aby jeho básně oslovovaly čtenáře? Básníkův svět a jeho způsob vidění, to je krucifální problém. Skrže něj se poezie opět redefinuje, i když patrně jinak než z toho tržního pohledu.

Co se týče výtky týkající se prázdňového přeskupování slov, resp. požadavku věrohodného zpracování zážitku, jde o ošemetná kritéria. W. Iser už před léty tvrdil, že

smysl textu není vysvětlitelný, že může být pouze zažit jako účinek. Do textu vstupují konvence z nejrůznějších oblastí a neočekávaným způsobem se kombinují. Na jedné straně tedy jako bychom se vraceli k nebláhemu vzetí a užití, na straně druhé můžeme připustit, že básník je stopař konvencí. V případě, že konvence není schopna učít, je básník slabý? Námitka zní, že báseň je dobrá tehdy, když poslušně následuje zá(pro)žitek, a ne naopak. Ale kdo to pozná? Jak se bude rozhodovat? Samozřejmě jako vždy, podle mínění většiny? Což je logické. Nebo podle individuálního úsudku vycházejícího z osobních konvencí? Což je rovněž logické a správné. Umělecký či estetický (atd.) prožitek nelze přefabrikovat a předprogramovat. Anebo ano? Připusťme to a hned se najdou důvody k dadaismu a jiným „zkratkovitým“ pokusům o vysvobození z mechanismů nejrůznější determinace.

Mám pocit, že se trochu zapomíná na rezistentní funkci poezie. V delším časovém intervalu je asi tato funkce více tvůrčí než „vystihování ducha doby“. Kdo ale rozhodne, co po poezii chytit? Ono se po poezii ostatně nechce. Existuje, ale nemá již onen mandát jako dříve. Nejen Miroslav Zelinický (např. v televizním pořadu Salon moravskoslezský) konstatuje soumrak individualistických vzpurníků a vyzdvihuje roli skupin, ať už literárních nebo výtvarných. Neznamena to nic jiného než nástup neosobnějších kritérií při cenově, autocenzuře, při hledání konsenzu, a já tvrdím, že to znamená i vyšší stupeň a formu manipulace. Může to však také znamenat nedostatek sebedůvěry sdružujících se tvůrců. Ale též nevyhnutelnost týmové činnosti, jakou vidíme třeba ve vědecké práci. Čímž pro tentokrát nemá být z mé strany věda adorována.

Otázek v tomto směru vzniká víc. Možná je člověk předurčen dosáhnout oné dokonalosti sociálního spoutání jako blonokřídý hmyz či termít. Taková vize už má také svoje roky, není to žádný revoluční vizionářský výšleh, nýbrž spíše již napevno zabudovaná součást našeho vývojového softwaru, která buď uplatní svou životaschopnost, anebo bude nějak přeformátována. Henry Miller již před pětácti léty v jakémsi interview tvrdil, že s umělci je konec, alespoň co se týče nějakých jejich předpovídacích schopností. V té je nahradili vědátoři, mně se ale zdá, že i vědcům hrozí dnes povážlivý propad důvěry, resp. jeho další recidivy. Ale ještě pravděpodobnější jsou nové redefinice čehokoliv; a v tom spátrují i pro tak technologicky bezbranné osoby, jakými jsou básníci, nemalou šancí.

hadování se o nich nezakládá žádnou skutečnou polemiku, ale vede jen k únavnému vyjasňování si každého samozřejmého pojmu. Takové prohlášení je podle mne mylné. Téměř ve všech polemikách si přece vzájemně vysvětlujeme pojmy, např. tak „banální, všeobecně známé a samozřejmě“ pojmy, jako je „dobré“, „správné“, „pravdivé“ atd. a jejich protějšky. Kdyby existovaly nějaké kamenně jasné pojmy (a z nich odvozená kritéria hodnocení poezie), nebylo by třeba ani Štolbova výkladu na Bítově.

Ve způsobu (nejen Štolbova) myšlení je mi cizí procedura, kdy objekty jsou vytrženy z kontextu světa a pojednány černobíle: buď jako svátost, nebo jako produkt pekla. Pro mne zůstává poezie součástí tohoto kosmu, a proto ani esteticky si nekráčí jen po vyvolených a dovolených nivách, nýbrž je imanentní všemu stvořenému. Slovo, tón, tvar jsou pro mne odleskem (novozákonního) LOGU (lze použít i jiného paradigma), a proto jsou implicitně posvátné. A říkám-li, že neznám žádný jiný svět než sakrální, vyslovuji tím zároveň úctu všemu existujícímu a právo všeho existujícího podílet se na realitě světa, chcete-li, na Bytí. Děsím se černobílého vidění, kdy Bůh i ďábel mají stejnou moc, stejnou hodnotu a jsou proti sobě v neustálé opozici. Pokud na světě ďábel skutečně existuje, pak je vyživován právě tímto dichotomickým prožitkem světa. Naopak v holistickém chápání je každá jednotlivina, každý detail obrazem

celého kosmu - je sakrální. Když člověk tímto způsobem vnímá svět, sebe, druhé, poezii, je citlivější a vnímavější i vůči tajemství. Vidí je tam, kde je člověk číhající na ďábla (člověk dichotomického způsobu vnímání) postrádá a nikdy vnímat nemůže. To jsem měl na mysli, když jsem v *Poznámkách k Bítově* '97 napsal, že *potřebujeme tajemství, stačí ho chtít vidět*. Chybné, voluntaristické Štolbovo čtení této věty jsem zavínil sám; výstižnější by bylo říci, že chybí-li nám tajemství, může tomu být tak proto, že jsme (momentálně, na určitém místě) slepí, hluší, necitliví.

Podle mého názoru je estetická „funkce“ všudypřítomná - je totiž odvozena od všudypřítomnosti Boží. Je imanentně obsažena v každém lidském vnímání, „vnější“ objekty (a může jimi být cokoli, třeba i bolení zubů) ji pouze více či méně vybužují, vědomě či podprahově. Štolba však fragmentuje realitu světa, poezii z ní vytrhává, fragmentuje i samo dílo na jakési dílčí, samostatně pitvatelné a snadno klasifikovatelné elementy.

Jsem asi natolik zmlsání dokonalostí našich televizních přijímačů, že jsme už ochotni připustit jen poruchu vysílače, s poruchou našeho přijímače už jaksi nepočítáme. O jejím možném výskytu (nejen Štolba taktně mlčí. A to mi vadí ze všeho nejvíce. Přijímač je brán jako periferní záležitost. Je nabíledni, proč se tak chováme: zkoumat přijímač, tj. zkoumat vlastní per-

cepci by znamenalo především sám sebe podrobit přísné introspekci a při ní by se mohlo ledacos nelichotivého vyloupnout z našeho nitra na povrch, a to by mohlo velmi bolet.

Pokud u mne v *Poznámkách k Bítově* '97 Štolba nalezl neochotu či nevělu věci tohoto světa ohmatávat a uchopovat, potom jej ujišťuji, že já ani nechci věci uchopovat a vlastnit, nechci jim diktovat jejich chod. Není právě nutkavé uchopování věci světa projevem solipsismu?

(Redakčně zkráceno)

HardTVAR (45)

Věru nedlouho tomu, co mne kdesi v prostředku české metropole zastavila bytost s pověstí hodnou úcty (zda muž nebo žena, zcela lhostejno, zakoktávám se zmužile tváří v tvář všem feministkám) a dotázala se (ona bytost, nikoli pověst či úcta) asi takto: „Vy přece náležíte k oudům Tvaru, není-liž pravda?“ Záhy po mém přitakání (díkybohu mám v redakci přátele) se mi dostalo pepného nepřímého pokárání, neboť řečený(a) subjekt(a) zhrzeně a zároveň disgustovaně pokračoval asi v tomto duchu: „Co jste to, proboha, otiskli? Vždyť to jsou samé nesmysly! Namoutě to bylo úplně jinak!“ Zvědavostí rázem vzplana, dozvěděl jsem se natotata, že kráčí o rozhovor s literárním historikem Zdeňkem Pešatem, jenž vyšel v druhém lednovém čísle našeho jediného rozmlílého literárního obydlení a jež pořídil dnes již poprávu v Čechách i na Moravě věhlasný brněnský teoretik a kritik Jiří Trávníček.

Co však na to opáčit, když znám jen z druhé a třetí ruky čili jen z hojného a vydatného doslechu moresy, jak akademickému Ústavu pro českou (i světovou) literaturu ředitelovali Ladislav Štoll, Vladimír Brett či později Hana Hrzalová? V určitém smyslu už mne ony dávné a bájně, groteskně nelichotivé akademické peripetie zajímají víc jako historika (byť nepraktikujícího) než jako literárního historika. Než vím, že pravd pravdoucích o skutečném průběhu věci vezdejších bývá vždy více než mnoho. Jal jsem se tudíž mého společníka či moji společníci, ať to byla (byl) kdo to byl (byla), vehementně ujišťovat, že uveřejněním rozhovoru se Zdeňkem Pešatem redakce Tvaru nezamýšlela nic jiného než to, že všehovšudy uveřejnila rozhovor s významným učencem, který toho měl a bezpochyby pořádku má hodně na srdci - a že samozřejmě plně respektovala jeho formulace, jeho názory a jeho náhled na věci minulé, ať se s tím vším ztotožňovala nebo ne, jak je v seriózních časopisech arcíže zvykem.

A poněvadž se sluší a patří, aby ve všech podobných případech byla slyšena též druhá, třetí anebo i čtvrtá strana, hádal jsem, že vskutku pranic nebrání, aby bylo sepsáno a zasláno do Tvaru, v čem se v onom interview či z pohledu věčnosti Zdeňk Pešat snad mylí, v čem pochybil, co nahlíží nesprávně a kde netrefil do černého - a jak to tedy z jináčího pohledu doopravdy bylo, tj. wie es eigentlich war, zůstaneme-li u historické, nejenom pozitivistické podmíněnosti všeho. Leč odpověď mi bylo zamítavé gesto: takto že nikoli. A že nebude polemicky reagovat ani nikdo jiný spřízněného mínění, v Tvaru ni jinde. Tak aspoň v pamětech!, ožil jsem, zdětinštělý nynější deníkovou módou. Ani v těch, zněla odpověď. Nezbyvá tudíž sine ira et studio konstatovat, že nad některými (nad kterými???) tvrzeními a soudy Zdeňka Pešata v Tvaru č. 2 byl letos vervně vyslovován nesouhlas, ba pohoršení, či přímo rozhorlení. Ale že v dějinách toliko pravda Pešatova přetrvává, byt nezvítězí, poněvadž nemá nad kým, nemá nad čím, nad žádnou jinou či protichůdnou pravdou, neb opačný názor se zahalil v mlžno a mlčení. Historikům zbývá skepse - nad českými poměry.

VLADIMÍR NOVOTNÝ



Václav Fiala, Kocour vrčoun, ilustrace k ruské pohádce O překrásné Vasilise

BÁSNĚ – OBRAZY

Marie Langerová

Památce

Mileny Wiesnerové

Ve své studii Z alchymie moderní poezie vysvětluje F. X. Šalda báseň St. Mallarméa Vrh kostek nikdy nezruší náhodu (časopisecky prvně tištěná 1897) jako prorážení hráze mezi následností, kterou estetika přisuzuje básnictví, a simultánností, souledností malířského a sochařského umění. Ukázal tak na problém, který se hluboce dotýká kompozičních postupů a jejich proměn v poezii 20. století. Jeho zakotvení v „absolutní poezii“ Mallarméově je dobře osvětleno samotným *raison d'être* této poezie chápané jako závrať, „vteřinová zpronevěra absolutnu nebytí“. Časové uspořádání verše a uzavřený rytmus básně je pocíťován jako překážka a nahrazen „zrakovou“ konstrukcí, vizuální básní rozbíhající se do prostoru ohraničeného stránkou jako „vizuální jednotkou“ (Valéry). Konstelace černá a bílá v rozvrhu stránky tak navozuje vizuální a hudební harmonii, má sjednocovat odlišné části duše, „intimovat“ skladbu a poznašet ji k moci hvězdné oblohy.

„Vyrazit z následnosti a prorazit do soulednosti, hle, toť poslední slovo mystika absolutní poezie. (...) Ve Vrhů kostek provedl mnohem radikálnější novotu, než byl volný verš: domnívá se, že píše báseň v próze, stvořil báseň vizuální neboli typografickou a prorazil tak cestu Kaligramům Apollinairovým, čtvercovým básním Reverdyho, barevným básním Cendrarsových, plakátovým básním Birotových, některým Cocteauovým básním z jeho mládí a »obrazovým básním« našich poetistů“ (Šalda).

Myšlenku - obraz klade Karel Teige do opozice k Saussurovu pojmu „pansée - son“, myšlenky - zvuku a dovozuje, že „stavěti na zvukových hodnotách slova znamená dnes stavěti na písku. Spisovná, literární řeč, stavší se postupem času soustavou grafických značek, ztrácí možnosti akustických kouzel, na nichž ještě bázuje rytmus a rým.“ Zvukové a obrazové kvality básně se oddělují, hovoří se o grafické figuře, optické řeči a možnostech typografie, která by mohla vytvořit skutečně „autonomní, umělý, spolehlivý a nenaturalistický materiál“ pro literaturu, jejíž interpunkce už není schopna nahrazovat gesto a spontánní intonaci.

Vznik vizuální poezie je úzce spjat s pojetím jazyka, které klade do popředí jeho grafickou podobu, až vysloveně hmotný, materiální aspekt písma. S takovouto estetizací a zhmotněním jazyka se objevují i možnosti vkládání významových kvalit do

vnějšího tvarování písmen (s jejich mysteriózními příběhy), slabik a slov (která si teprve budou hledat svá významová spojení). Mallarméova skladba zavádí volnou typografii, která začíná vtiskovat jazyku svou perspektivu: slova a písmena se zdají utíkat do nekonečna, zdůrazňují své kinetické významy. Kurt Schwitters rozprostírá písmena rytmicky po stránce, animuje písmo v prostoru, Marinetti staví kaligramy jako emocionální objekty.

Jazyk, který byl původně „nosičem smyslu“, se osamostatňuje a zviditelňuje, stává se sám tématem díla. Na kubistickém obraze slovo, písmeno, nápis, kus novinové zprávy „ztrácí svou »přirozenou« referenci, proto se před našima očima odpoutává i od svého označovaného a jeho sémantická stránka je potlačena. Tím vším jako by kubistický obraz naznačoval: není označující možno chápat jako cosi, co může v určitých mezích vést rovněž samostatnou existenci? Ve strukturalistické filosofii a v poststrukturalismu se tomu bude říkat hra“ (Petříček).

Jestliže ve výtvarném díle slovo postupně nahrazuje předmět, vizuální básnické útvary se chovají opačně: ze svého materiálu, liter a slov začínají tvarovat obrysy předmětů. Vzniká báseň - obraz, který kumuluje dvojí popis - literární a výtvarný.

Kaligram (z řec. kalos - krásný, gramma - písmo), jak je básně - obraz také nazýván, je postaven na kompozičních technikách, které na jedné straně výtvarně tvarují své téma, na druhé zdůrazňují elementární materiál jazyka - slovo, písmeno, ze kterého je text - obraz vystavěn. Proto je tento postup nazýván „hrou dvojznačností“ (Pohribný), v níž si síly grafiky pohrávají s jazykem a písmena se přitom nepřestávají odvolávat na slovní sdělení.

S tímto zdůrazněním vizuální stránky předmětu, děje, stavu, o kterém je řeč, se tak spíše než o kompozici básně mluví o její konstrukci či konstelaci, o organizaci jazykových elementů v ploše. Konstelace je podle Eugena Gomringera dána básníkem, jenž určuje hru sil, „rozsahe pole a naznačuje jeho možnosti“. Čtenář, nový čtenář přijímá smysl hry. Konstelací se něco rodí. Konstelace je skutečností o sobě, a nikoli básně o čemsi jiném. Konstelace je vázána na plochu (prostor), kterou člení a propjčuje si zároveň od ní ne-slovní energii. M. Foucault (1994) považuje tradiční a nejrozšířenější typ obrazových básní, kaligram, za zvláštní druh tautologie, obrácené proti re-



Karel Trinkewitz

torice, která těžší z nadbytku řeči a jejíž podstatou je alegorie. Dvojitý kaligramatický zápis vkládá výpověď do prostoru určitého tvaru a způsobuje, že text říká to, co kresba reprezentuje, tzn. na jedné straně alfabetizuje ideogram, na druhé straně nutí písmo uspořádat se do simultánní formy. Tak kaligram využívá grafických vlastností písmen a rozkládá je v prostoru, a zároveň jich využívá jako znaků, které je třeba rozvíjet v jednotném řetězci zvukové substance. (Uvádí tak ovšem zároveň do oběhu „simulakrum“ jako nekonečný vzájemný vztah podobného k podobnému.) Znak dovoluje určit slovo, čára zase ztvárnit věc. Lest kaligramu spočívá v této rozloženosti, která odmítá mluvit a reprezentovat naráz.

Pro 20. století znovubjevil kaligramy G. Apollinaire básnickou sbírkou Kaligramy (1918, původně nazvanou Lyrické ideogramy, č. Básně obrazy, 1965). Kaligram má však starou historii, a tedy i pohyblivou definici. Nejstarší známé kaligramy se připisují Simmiiovi Rhodskému (3. stol. př. Kr.), ten však může být podle J. Peignota (1978) již dekadentem, který uplatnil snadno napodobitelná schémata řeckých symbolických předmětů (vejce) nebo možná exaktních replik z krétských labyrintů, ze znaků na stěnách Knósu a čtyř minójských paláců (Simmiiovo schéma křidel by mohlo odkazovat k Dedalovu dobrodružství). Sám figurální verš by pak mohl být narážkou na kaligramatické kořeny řecko-latinského písma, na původní dvojí, ideografický a fonetický význam některých značek, které toto písmo přejalo (Loukotka).

Simmiiovo Vejce nejen tvaruje symbolický předmět, ale tento tvar vyplňuje mytologickým příběhem, který má co dělat s versologií: Merkur je shodil na zem, aby zbavil verš jednotného rozměru. Uvedl tak patrně zároveň symbolické formy na cestu profanizace, když odhalil a uvolnil i metody jejich veršové výstavby. V kaligramu Vejce se např. verš prodlužuje směrem ke středu, neboť roli tu hraje i způsob čtení, které jako by postupovalo zvnějšku dovnitř, od prvního a posledního verše k druhému a předposlednímu atd. Tento návod k „obraznému“, prostorovému čtení, uplatňovaný často u velmi různorodých hádankovitých a labyrintických básnických kompozic, inspiruje k vynalézavosti a hrám, uplatňovaným hojně pro světské příležitosti. Příkladem určitých doteků s metafyzickými kořeny kaligramu na jedné straně a jeho herními kvalitami na straně druhé může být

zvláště v baroku hojně uplatňovaný meditační kaligram přesýpacích hodin, natolik kopírující předmět, že předpokládá i převracení stránky při čtení (najdeme jej mj. i v díle autorské dvojice Hiršal - Grögerová JOB BOJ).

Jestliže Mallarmé nazývá své dílo básní - partiturou, Apollinaire zdůrazňuje „vizuální lyrismus“ kaligramů. Obecně je však kaligram pojímán jako syntéza hudby, malířství a literatury. Text lze číst jako partituru nebo si prohlížet konstelaci jeho výtvarných prvků - jako tisk na plakátě. Apollinaire chápe své Kaligramy jako idealizaci verslibristické poezie v době, kdy typografie končí svou kariéru, neboť se objevují nové reprodukční prostředky - kino a fonograf. Tak předjímá vliv, který budou mít tyto nové zobrazovací techniky i na básnickou kompozici - na její variabilitu, napodobování mj. filmových technik montáží anebo výtvarných koláží.

Apollinaire ve svých Kaligramech nevyužívá rýmů, asonancí, často ani rytmických účinků básně. Typografické hry s různými typy písma vytvářejí rozmanité vizuální obrazy (Kravata a hodinky, Srdce, koruna a zrcadlo, Dopis - oceán), básně - obrazy, které vizuálně kopírují a synesteticky kumulují smyslový zážitek (báseň Prší např. má evokovat svou grafickou i zobrazenou sluchového vjemu). Vedle básní - obrazů, kde obrys předmětu, o kterém je řeč, jasně rámcuje skladbu, a vnitřní „náplň“ tohoto obrysu může pak mít více či méně volné vazby k tomuto rámci (včetně opozičních), najdeme v Apollinairových díle i obrazové básně, které pracují s volným rozmístováním kresby a textu na ploše stránky. Báseň - obraz jako by tu byl skládán a znovu rozkládán na báseň a obraz, kresba a text se vzájemně ilustrovaly, tzn. spojovaly i rozkládaly své funkce. Zvláště tyto Apollinairovy situační texty (mj. Malá Lou) stojí svými postupy kombinujícími básně a obraz v blízkosti Marinettiho básní - bitev z Osvobozených slov (1919, česky 1922), liší se však jazykem textu. Zatímco Apollinaire kresbou a typografií rozvíjí tradiční výrazové básnické prostředky (jako dovršení verslibristu), Marinetti ruší syntax. Nastoluje onomatopický jazyk napodobující přírodní zvuky, usiluje o „abstraktní verbalizaci“ (vyjádření duševních stavů pomocí zvuků a hluků, nemající přesný význam), o citlivost vůči číslům (neboť i číslice „žijí a dýchají na papíře jako živé bytosti“,

a značkám, které mají navozovat geometrickou a mechanickou průzračnost textu.

Poezie tak začíná hledat svůj jazyk mimo gramatiku. Osvobozená slova Marinettiho navrhuji sloveso užívat jen v infinitivu, odstraňují přídavné jméno a příslovce, ruší interpunkci a zavádějí matematické a hudební značky. Mění se pohled na zobrazování psychologie člověka, pro niž se zdá být vyčerpán dosavadní popis, který má být nahrazen „lyrickým proniknutím hmoty“: například Pešánkův mechanický klavír anebo kinematograf předvádějí předmětný svět, který se pohybuje sám, mechanicky, bez zásahu člověka. „Sprátelení se s hmotou“ má vést k odpoutání se od „logické inteligence“ a k simulaci stavu, který provází tvůrčí činnost: „Zdá se, že písíci ruka se odpoutává od těla a prodlužuje se libovolně, vzdalující se od mozku, kterýžto též zhaven těla, stává se vzdušným a z velké výšky s ohromující průzračností hledí na neočekávané věty, jež vycházejí z pera“ (Marinetti). Tak se mění i pohled na jazyk, který byl dosud transparentní. Nyní se stává zhuštěnou a viditelnou „hmotou k vytěžení“ (Garnier), od níž je individuum na jedné straně sice distancováno, v níž je však zároveň rozpuštěno. Takto rozdvojeně se chová i autorský subjekt: jako by stál mimo text anebo byl „utopen“ v hmotě textu, identifikoval se s ním, a jazykové konstelace i slovní předměty tak zároveň tento subjekt popisovaly. Vystupuje před námi jen jako nevědomá struktura jazyka, jako popis něčeho, co mluví (slavné Lacanovo „ca parle“). A to nejen popisem řeči, ale i popisem rozmístění této řeči v prostoru: konstelace jazykových struktur či jejich fragmentů se čte včetně mezer a bílých míst. Výraz, který postrádá gramatickou logiku a nahrazuje ji logikou ideografickou, sahající k řádu prostorových dispozic, je zcela opačný k diskurzivním juxtapozicím. Proto vizuální básnické útvary vyžadují i značnou míru spolupráce čtenáře na tvůrčím aktu, na jeho znovutvoření. Dílo se často stává rébusem, jehož rozluštění znamená teprve začátek: nalezení klíče k samotnému přečtení textu, jeho kompozičnímu systému, typu rámce (a tedy mnohdy také vůbec nalezení začátku a konce textu).

Pro tento typ poezie není podstatné vytvořit chef d'oeuvre, tzn. i soustředit všechny kvality do finálního díla, ale vytvořit prototyp. Poetické obrazové básně, které vytvářejí autoři nejrůznějších profesí (Teige, Voskovec, Šíma, Matoušek, Mrkvička, Nezval, Seifert a d.) a které jsou zaměřeny spíše k reklamní, vizuální transpozici literárního obsahu, k básni - plakátu, typografii a knižní obálce, mají naplňovat Lautréamontovu představu o poezii, kterou budou dělat všichni. Důraz na metodické postupy, které nacházíme v experimentální poezii druhé půle 20. století, je pak jakýmsi novým nárazem na mechanismus jazyka, který objevil baroko. Tehdejší umělá poezie se inspirovala poznáním, že „rozmanitá slova vznikají skládáním několika základních částic, a obnažovala zákonitost, podle nichž se tak děje“ (Mathauserová). První orientací v typu jazykové materie, která opouští gramatiku a tak se ve 20. století zbavuje subjektu řeči, jsou i Marinettiho „synoptické tabulky“ lyrických hodnot, které umožňují paralelně sledovat několik proudů vjemů. S tímto jazykem, který si vypůjčuje výrazové prostředky z různých kódů sdělení (od přírodních zvuků až po matematiku), se konkrétnost písemného sdělení mění v emocionální výpověď poskládanou z fragmentů několika jazyků souběžně zachycujících též děj, situaci. (Marinettiho Bitva v 9 poschodích Mont Altissima je skutečně stavěna do pater namísto do strop.) Podobný princip využívá v české experimentální poezii 60. let například Jindřich Procházka ve své „narrativní poezii“, kde se text stává teritoriem, mezi jehož složkami se uskutečňuje děj. V rámci této územní mapy (podobně jako u Marinettiho graficky členěné a kombinující kresbu a text) jsou rozmístěny podránce simultánně vypovídajících paralelních světů. Tak například v Procházkově skladbě *Dobyty měsíce* se využívají i rozmanité kompoziční postupy (typogram, receptář, filmový scénář), vlastní i cizí texty (dopisy) geometricky rámované a smon-

ované v koláž. Nad jejími „okny“ jako by se vznášely odpoutané komiksové „bubliny“ a onomatopoeickým jazykem demonstrovaly komplikace vzdáleného i „utopeného“ autorského subjektu.

Znejistění hranic či vůbec popření opozice prototypu a originálu má své důsledky i v přístupu k citátu, k proměně jeho funkcí. Obrazové básně založené na sémantických hrách slova a věty zacházejí s kompoziční volností s díly jiných autorů, sverázným způsobem je materiálově „citují“ a kompozičně interpretují, a tak hledají nové způsoby jejich zobrazení (stochastické texty Hiršala - Grögerové). S touto volností citace a novým přístupem k originalitě díla je úzce spjata i repetitivnost, jejíž mechanismy se nejvýrazněji uplatní jako kompoziční prostředky typogramů. Rozložení vztahu označujícího a označovaného a zdvojení vazeb označujícího je otevřením cest k mnoha variacím na tento způsob zdvojení, ale i impulsem k rozkládání jazyka, které bude hledat zdroje sémantismu v ještě menších významových jednotkách, než je slovo. Energií písmene vystaví těmto možnostem právě žánr typogramu, který je obalen experimentací se základem textu - abecedou. Nejen s jejími estetickými kvalitami, typografií. Ale i snahami nadit jednotlivá její písmena novými estetickými kvalitami (Nezval - Teige) či hledat jejich mysteriózní příběhy (Heisler). V rámci citací, se kterými pracují mnozí experimentující autoři destrující tradiční komunikační systémy, hledají se i archaické jazyky s primitivními abecedami (Kolářovy „uzlové básně“), které vyjadřují své obsahy na co nejlapidárnějším základě. Vznikají však také nové a neologizující „kosmické jazyky“ (Chlebnikov) s abstraktním pojetím jazyka - energie (Garnier).

Typogram definuje Vladimír Burda jako vizuální písmovou báseň (Vrh kostek), neslovní, asémantickou kreaci fetišizující atomizovaný strojový typ. Sama strojová mechanika, od níž je mj. odvozeno i pojmenování mechanická poezie, protagonistizuje psací stroj, který je neodmyslitelným spolutvůrcem básnických vizuálních kreací. V tomto pojetí typogramu je specifikován nejen metodologický posun v demontáži slovního významu směrem k písmenu, ale i technický odstup typogramu od kaligrafie. Krásné písmo nahrazuje strojopis, který se vzdaluje i krásné, harmonické, absolutní typografické kreaci, zahájené Mallarméem. Významnou roli v něm totiž hraje i náhoda, více či méně záměrné poruchy mikrokontextu (často v podobě „překlepu“), které uvádějí text do pohybu, rozpoutávají „dění smyslu“. Tak je tomu například s přemístěním diakritického znaménka uprostřed čtvercového typogramu Ladislava Nováka *Zakletá z Pocty Jacksonu Pollockovi*.

Jestliže básnické tropy jako metafora, metonymie, alegorie, symbol hledí, jak se znovu rozložit ve dvojí - vizuální a literární - zobrazení dvojími výrazovými prostředky anebo se neuplatňují vůbec, jinak je to s básnickými figurami, které jsou tradiční manýrou „umělé poezie“.

Uplatňují se račí verše, které je možno číst zleva i zprava, množí se akrostichy, a to v různých symetrických postaveních, v „labyrintech“ s důmyslným posouváním liter po obvodu geometrického obrazce v „pythagorejských verších“ apod. Různé typy akrostichů najdeme v současné literatuře zvláště v experimentální poezii, at ve výbušných typogramových sériích (Havel 1966) či výtvarně rámcovaných skladbách: v díle Hiršala - Grögerové nazvaném *JOB BOJ*, jejíž titul je račím veršem (kromě toho v sobě anagramaticky skrývá i iniciály křesťanských jmen obou autorů).

V syntakticky i lexikálně destrukovaných textech experimentální poezie mají ovšem tyto básnické figury značnou volnost, většinou nejsou těsně spjaty a spoluutvářeny významově koncizním slovním kontextem, nejde jim o vršení či resumování slovních významů, a nejsou tedy verbální metaforickou hrou, jak je tomu například v „hermetické“ poezii, kde fungují jako aluze na tajemství (například akrostichy v Mezopotamii

Richarda Weinera (Snebevzví slova Mezopotamie, Míč). Hra skrytého a zjevného (v typogramech v ní mnohdy převládne výtvarné zobrazení) jako by se tu prezentovala především proto, aby mohly být přistiženy a odhaleny její mechanismy, aby byla šifra rozpoznána jako šifra (Havel), rozmontovány zbyrokratizované kódy. Tento rozklad rétorické reprezentace, v němž se klíč textu spíše než skrývá dvakrát nabízí, směřuje také k minimalizaci slovního materiálu.

S tímto minimalismem se bohatě uplatňují básnické figury, jejichž raison d'être je opakování - anafory a epifory, aliterace apod. Tyto figury ovšem také mění svou funkci, když v tradiční lyrice opakování a paralelismy působily spíše jako figury stupňující emocionální účinné skladby, melodicky zabarvovaly intonační systém. Oproti takovému posilování sémantismu jako by v typogramové poezii opakovací figury zastavovaly významový pohyb, především proto, aby se dotazovaly po jeho plnosti či prázdnotě, uváděly případně do popředí formální stránku jazyka a daný smysl předvedly jako ne - smysl. Monotonie, vedená ad absurdum a ironizující vlastně intonační patos, obrací tak tuto figuru samu proti sobě, vystavuje ji mnohdy komickým či groteskním situacím (například Havlův typogram *VPŘED* se točí v kruhu). Tímto postupem dobývá se nová energie jazyka. Vzniká nový komunikační systém, v němž jazyk uvolňuje škálu svých možností: „senilní“ slovní významy předvádějí svou „tekutost“ (Vidmanová uvádí „tekutost pojmů“ jako jeden z přínosů středověkého autora Bonvensina k manýrismu) a významovou vyprázdňenost, významu naopak nabývá například interpunkce (Kolářova *Báseň ticha*), diakritická znaménka, typografické kvality písma (od strojových písem až po kaligrafii či rukopisné zásahy do strojových textů). Do hry jsou uvedena i „prázdna místa“ (Nebeský), která nejen udávají vnější i vnitřní formy textu - obrazu (například zevnitř vykrajované texty Hiršala-Grögerové, E. Ovčáčka anebo piktogramy Josefa Honysy), ale jsou i prostorem vyjasňování „nejasných jevů“ (Nebeský 1997b) v polích soustav umělého jazyka, kódovaných, zamlčovaných či tabuizovaných slov a vět.

Vedle zmíněných narativních textů, jejichž technika je ovšem blízká koláži, vznikají i typogramatické příběhy jako pokusy o novou sémantizaci času v takto rozhybaném jazyce. Kompozice *Antikodů* (sbírky typogramů) Václava Havla je vlastně svěrázným životopisným deníkem zachovávajícím maximální míru autenticity minimálními výrazovými prostředky.

E. Ovčáček ve své *Lekci velkého A* (21. srpen 1968) minimalizuje jazyk ještě dále, a v duchu lettrismu „zachází s literami a grafy jako s piktogramy klínového písma, sestavuje z nich ideogramy, montuje superznaky. Vyzývá nás, abychom uhádli jeho úmysl z poetického algoritmu, abychom se ptali po modelu a pravidlech“ (Pohribný). *Lekce velkého A*, groteskně odkazující k dějinnému příběhu, pracuje s agresivitou typu, s emocionálními účinky výtvarného znaku a přivádí nás tak i k reflexím samotného zrodu abecedy a k pokusům o vytvoření její nové mytologie. Na Ovčáčkových „typovizuálních hřístích“ (Pohribný) se písmeno proměňuje v autonomní objekt, zhmotňuje se, a tak se vlastně stává postavou díla.

Zhodnotil-li poetisticky Karel Teige Apollinairovy Kaligrafy a Marinettiho Osvobozená slova v Nezvalově *Pantomimě* (1924) a Seifertově sbírce *Na vlnách T. S. F.* (1925) tak, že je na způsob obrazových básní transponoval do vizuální podoby, v Nezvalově *Abecedě* je evokována magie znamének abecedy a „symbolismus gesta“ (Teige), a to výtvarným zpracováním na základě taneční kreace, která písmo přímo ztělesňuje. „Kombinace fotografií tanečních kreací Milči Mayerové s písmeny z černých a bílých geometrických ploch (...) nejsou ilustrací v pravém slova smyslu toho slova, protože existují zcela nezávisle na Nezvalových čtyřverších. Jsou „knižně výtvarným obrazem setkání samostatných

umění, řešících v mezích svých funkcí paralelně svůj úkol“ (Bregantová).

V této spjatosti díla s gestací tvůrce, která je proměňuje až v dílo - akci, jako by se stále výrazněji projevovala potřeba vyjádřit autonomnost díla v jeho hmotném aspektu. Podle P. Garniera je mechanická báseň psaná na psacím stroji vlastně psanou akcí. „Pro autora není dílo výsledkem meditace nebo skutečnosti, ale gesta.“ Je „tancem rukou“ (Garnier) za působnosti regulujícího oka, v němž je báseň hrou písmen, přeskupováním řečových polí. Tato mimika těla, spjatá s předřecovým gestem, výraz instinktů a vnitřních energií ještě nespoutaných tvarem, nejen rozptyluje abecedu do prvotního chaosu, ale vůbec destruuje na jedné straně texturu agresivními zásahy (trhané, preparované básně), na druhé straně ji následně tvaruje do básni - objektů (Ladislav Novák, Jiří Kolář, ale také taktilní básně Jana Švankmajera). Poezie tu pak nachází dotyky nejen s malířstvím, ale i sochařstvím, uchází se o vstup do další perspektivy. Je však i průzkumem a kultivací hmatu, smyslového orgánu degradovaného dosud na „špinavou práci“ (Švankmajer).

Mallarméův Vrh kostek nikdy nezruší náhodu byl ohraničen stránkou, která udávala konstelaci, rámeček a tempo. V kaligrafiech Mana Raye (*Lautgedicht Poeme*) sledují rytmus právě grafické linky, čáry (podobně například Typogramy Jiřího Valocha, z nichž některé jsou redukovány slovními a písmovými útvary a překračují literární transkripční směr k hudebnímu kaligrafii).

Typogramy tak využívají široké výrazové škály: od inklinací k hudebním, rytmickým kvalitám verše (Morgensternův *Rybí zpěv*) až po fascinaci čarou (Josef Honys), jejími nanejvýš abstraktními ohraničujícími vlastnostmi, nastolující stále znovu otázku otevřeného a uzavřeného prostoru. Pojem francouzského experimentálního tvůrce P. Garniera „spaciální“ poezie je úzce spjat s tímto dobýváním prostoru „nepopsatelného universa“.

Literatura

- APOLLINAIRE, Guillaume
1980 Nový duch a básníci, in *Světová literatura* č. 2
BOHATCOVÁ, Miriam
1965 Homo ludens, in *Knižní kultura* 10
1990 Rozvoj knihy z ručního lisu, in: *Česká kniha v proměňacích staletí*, Praha
BREGANTOVÁ, Polana
1994 Teigova koncepce knihy, in: *Teige 1990 - 1951*, katalog výstavy, Dům U kamenného zvonu
FOUCAULT, Michel: *Toto nie je fajka*, Bratislava 1994
GARNIER, Pierre
1966 Mechanická báseň, *Červený květ* 11, č. 2, str. 64-65; 1967 Od verše ke konstelaci, in: *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha; 1968 *Spatialisme et poésie concrete*, Paris
HIRŠAL - Grögerová
1968 *JOB BOJ*, ČS Praha
LACAN, Jacques
1966 *Écrits*, Paris
LOUKOTKA, Čestmír
1946 *Vývoj písma*, Praha
MARINETTI, F. T.: *Osvobozená slova*, Praha 1922
MILOTA, Karel
1969 Experimentalita a klasicismus, *Plamen* 11, č. 2
NEBESKÝ, Ladislav
1997 a/ Prázdna místa, in: *Česká literatura* 45, č. 1; b/ 1977 Nejasné jevy a jejich vyjasnění, SaS 57
PEIGNOT, Jérôme
1978 *Du Calligramme*, Paris, Chêne
PETŘÍČEK, Miroslav
1993 Předmluva, která nechce být návodem ke čtení, in: *Texty k dekonstrukci*, Archa Bratislava
POHRIBNÝ, Arsen
1965 Nováková vizuální poezie, *Červený květ* 10, č. 5; 1995 Mezi omegou a alfou, in: Eduard Ovčáček, *Lekce velkého A*, Praha
PRIMUS, Zdeněk
1994 Obrazová báseň - entuziastický produkt poetismu, in: *Teige 1990-1951*, katalog výstavy, Dům U kamenného zvonu
ŠALDA, F. X.: *Z alchymie moderní poezie*, *Šaldův zápisník* 3, 1930-31
TEIGE, Karel
Teige 1990-1951, katalog výstavy v Domě U kamenného zvonu 15. 2. 1994 - 1. 5. 1994; Slova, slova, slova, in: *Svět, který voní*, s. 92-122, Praha, Odeon 1930; Svět stavby a básně, *Výbor z díla I*, Praha 1966
VALÉRY, Paul: *Le Coup de dés*, in: *Variété II*, Praha, Srdce 1930
VALOCH, Jiří
1995 Slovo úvodem, in: Eduard Ovčáček, *Lekce velkého A*, Praha, Trigon
VIDMANOVÁ, Anežka
1994 K problémům manýrismu ve středověkých literárních památkách, in: *LABORINTUS*, KLP Praha



**Josef Jaroslav Kalina
1816-1847**

Touha po vzdálené (úryvek)

Zda tě posud miluju, po tobě toužím?
Zda ti bude i po létech srdce vroucně
bíti,

až odpadnou závady, jež nás dělí?
Zda tě tak vroucně obejmou jako
prvníkrát,

až v přístav se dostanem,
až slub nás ověncí, spojí navždy?
Ptej se Dunaje, jenž ti mě nosí slzy,
obráti-li se zpět ku předešlým
krajům, zamilovav slávké nivy:
ptej se Víly, opustí-li kdy své luhy,
když země jarou se zakrývá rouškou,
když ozdobenou vítá Vesnu,

a s toužením
květ otvírá prahnoucí číši rose.
Tak já všele toužím, strádám,
tak věčně nezměnná má láska. -
Či mniš, že bych mohl tvých
zapomenout půvabů?

Kyne-li kde krásy na světě podobné?
Tys mne vzbudila k životu;
tobě život věnován,
tobě srdce bije, pokud nedobije:
příjď, o příjď brzo, ať neunju!

Pokoj duši

Jak zhasit plápol, co útroby szírá,
horoucí tiseň jak jen uskrovnit?
Jak touhy zbýti, co mi prsa svírá,
jak láskomřivé srdce ukojit?
Nazřím-li v blankyt tvých milostných
očí,

v hloub se nořím, tvou duši stíhaje,
a v náruč porvav, v nebeské kraje
tam plovu, kde se hvězdy rejem točí. -
Na vlnách rozkoše když dojdou nebe,
ni tam mi v žáru palma nekyne -
vždy touha sáhá znovu po jiné,
v těsnější oblast chci sevřítí tebe.
A jihem rajsčým netaje led těla,
by duše, s duší snoubivší se zcela,
jedinkou jenom slastí žila, mřela. -

Leč vím si rady - sřež se, má milá; - -
kdy duše tvoje, lesti nečílá
mně ve plamenném dechu vyjde vsřtíc:
tys vsaju - vloknu ji - nepustím víc -
bys vtělena mi byla navždy, zcela -
aby ubožka duše jednou pokoj měla.

Krátká literární i životní dráha básníka Josefa Jaroslava Kaliny (1816 - 1847) jako by byla sama o sobě literárním příběhem (již Josef Václav Frič se v Našich předchůdcích pokusil ji zpracovat do podoby románu). Dodnes na Kalinově životě přitahuje ta výbušná směs předčasně smrti, tragického milostného vztahu a bizarního díla, v němž se prostupuje filologie s poezií a v němž se romantické baladické syžety šokujícím způsobem sblíží s obhroublou kramářskou písní. Souputnicí Kalinova života i poezie se stala Vilemína Volfová, jedna z osvícených dívek z okruhu Antonie Bohuslavsky Rajske v Praze počátku let čtyřicátých. Do jejího a Kalinova života osudově zasáhl Pavel Josef Šafařík, který Vilemínu Volfovou doporučil na výhodné místo gu-

Lyrická psaní mého zesnulého miláka

V Bělohradě 4. července 1847

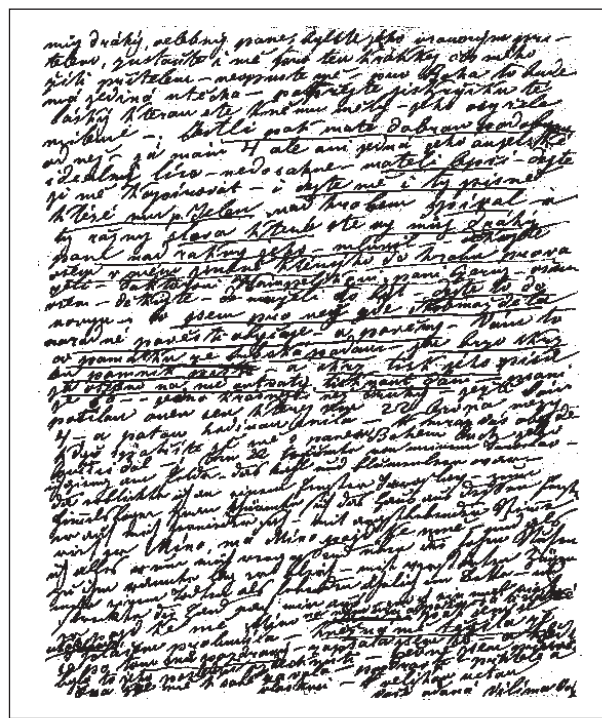
Velevážený velebný pane!

V zoufalosti - polomrtvá - beru outočiště k Vám - smilujte se nade mnou a splňte vroucný prosby mé. Proč jste mě tajili, že můj miláček - že můj choť - obětí kruté smrti býti musí. Proč jste mě nepopřáli jeho poslední celování - pohled na miláčka zemřelého - což jste nevěděli, jak mě miloval? O ctěte jeho písma, kde celou jeho krásnou duši mi zjevil - kde mě tisíckrát přisahal. Čtěte jeho slova, které mě nedávno psal:

„Vše snesu, ale kdybych měl Tebe ztratit, má Míno, má drahá choť, zachovej mi lásku i věrnost svou i dovol v nepokoji strážně často srdci se zachvěti, pěstuj co Vestalka šetrnou tvou péčí onen čistý oheň,



J. J. Kalina



Dopis V. Volfové Kalinovu příteli

i Volfová, ale opět se vrací na jih - nevíme nic víc o setkání obou milenců, než co můžeme vyčíst z poznámky v jednom Šafaříkově dopisu, že se mu Volfová zdá velmi „utrápená“. V lednu se Kalinův zdravotní stav prudce zhoršil, vyhladovělého se ho ujali přátelé, pomáhala mu hraběnka Kounicová, ale v březnu stejně musel být převezen do všeobecné nemocnice, kde po třech měsících souchotinám podlehně. Jeho pohřeb se stal první okázalou manifestací české Prahy (zvláště když průvod procházel pod okny vězení na Novoměstské radnici a smuteční hosté mohli z ulice halasně zdravit Emanuela Arnolda, vězněného za protijezuitsky laděný vlastenecký pamflet). Vilemína Volfová na pohřeb z Bělehradu nepřijela, zpráva o smrti Jaroslavově ji dostihla pozdě.

Dopis V. Volfové Kalinovu příteli, knězi a amatérskému archeologu Václavu Krolmusovi, který z fondů LA PNP publikujeme, je plný výčitek i smutku, ale i hrdosť na nadějněho básníka a vědomí odpovědnosti za jeho literární odkaz a památku. Z dopisu také vyčteme, že jakkoli Vilemína nazývá Jaroslava Kalinu svým „choťem“, svatbu si teprve slíbili - pověsti o tajném sňatku v Pešti, šířené i literárními historiky, jsou zřejmě úlitbou dobové konvenci.

Míno dodržela svůj slib a postarala se Kalinovi o pomník - byl ve tvaru lipového kmene s jednoduchým nápisem „Míno svému Jaroslavovi“.

A jak to dopadlo s její předtuchou o brzkém skonu? V roce 1847 se krátce objevila v Praze, aby navštívila Jaroslavův hrob, v roce 1848 a 1849 ji opět zaznamenáváme v Praze jako účastnici aktivit Spolku Slovanek. Pak se vrací do Bělehradu, kde se provdává za francouzského konzula Arna du Var.

Zemřela údajně počátkem let padesátých v Bělehradě, kde byla také pohřbena.

jenž v srdci Tvém mi pálá i pros Boha, aby mi milost svou propůjčil, bych překonav vše nesnáze s Tebou, sladká choti má, brzy k blaženému ráji se opět dostal, z něhož nás krutá osuda ruka vykletbila. Nabuď pokoje i volně myslí k vyplňování povinností svých i nehněvej se na nikoho (Ša[fa]rika) - snad nám souzeno tímto ohněm projíti, bychom z přívar a lichosti se očistili i na jeho světle se lépe seznali - Tvůj list mě za to ručí, že láska Tvá věčná, nezměnná. Můj smilování nade mnou, i zachovej se mi. Na mě to nezáleží lásku k Tobě zachovat, ona jest mým živlem, jako voda rybě ona mnou vládne zcela - navždy. Kdyby Tvá láska ochábnutím hrozila, vezmi list můj, onť ji podníti, neb v něm pravdy - upřímnosti více, než bych v básni vyjádřiti mohl. Vzpomeň si na slzy mé - nebo nadarmo v surovou jen zemi nekanuly. Odpusť, anjeli, v čem jsem Tě kdy urazil - odpusť každé hrubší slovo, jež snad tvých outlých smyslů nemile dojalo, odpusť, chci budoucně napraviti každé neslušné slovo tisícery sladkými - chci nahraditi sdílnost nerozdílnou oddaností, chci se ozbrojiti křepkostí a statečností a nechci více plakat, jen láska-li Tvá se mi bude usmívat. Jen až zavítají dny beze strasti, bezpečí, chci pak pěstovati i já něžnou šetrností lásku věrnou, věčnou. A bez Tebe tu žít - Bože, Míno, nemohu Ti vyslovit, jaký stesk mě souží. - Víš, že den nám byl mořem, když jsme se kolikrát neviděli. Nelze Ti můj stav líčit, suď podle sebe, tak daleko - odloučen od Tebe - drahý anjeli. Pustá hlava ledva co pořádného může mysliti. Jen u Tebe život, u Tebe jen věda se mi daří. Nyju a upím touže po Tobě. A toužíš-li pak i Ty tak po mně? Zachovej mi lásku Tvou tak potřebnu k mému životu, zachovej věrnost - na mně se spolehej na věky. I já v Tebe doufám, to jediné mě drží na světě, nádeje, že po krátkém čase odlou-

čení opět se shledáme, abychom se nikdy více nerozešli. Večernice-li vychází, pozdravuju ji nyjící láskou. Ach myslí na mě - piš mi prosím Tě, proboha, vše snesu, jen slůvka-li od Tebe dostanu, jenž by mne o Tvé nezměnné lásce ubezpečilo. Buď zdráva, drahá Míno, a potěš krátce listem - touhou po Tobě nyjícího chotě. Tak jsem uzavřel cit svůj (Tobě planoucí) v srdce své, že jen tenkrát roztaju opět, až mi spokojenost Tebe se vrátí i blaho, až Tě opět uzřím a nerozlučně si přiloučím. Jen pros Boha, ať nám toho štěstí v krátce dopřeje.“

Mé srdce krvácí z tisíc rán - smyslu zbavena bloudím. Kněžna ho oplakala i dala jsem zde rekviem za mého nevýslovně milovaného chotě čist - všechny Češi jsme se shromáždili. A já ho budu vbrzku následovat - neb tu jistou noc, co zemřel v pátý hodině, jsem o něm snila, kde mě k srdci přivinul a mě třikrát řek pojd' k mně, Míno, pojd' - já tě v tichý sladký spánek na mém srdci ukolébám. A ten den, když ho pohřbili, byla jsem u Nevolů a taková touha mé srdce sevřela, že jsem tam celého půl dne hořce vyplakala - ať Vám pan Hejrovský vypravuje, jak mě je. Můj drahej velebný

pane, připravte mě lužko na svatém poli - v vlasti - v hrobě mého miláčka - ať nás smrt spojí, když nás osud v živobytí spojit nechtěl. Jeho básně, jeho písma, mám jich víc než 50, a co ještě od něj se najde, chci dát na mé outraty tisknout. Hřich by to byl, kdybych ty krásné výjevy jeho anjelské duše národní literatuře nepodala - byla to jeho vůle, že až mě od oltáře povede, že to jeho první práce bude - ať to je má poslední, než se s ním v hrobě shledám. Vy a pater Vlček budete mě k tomu napomocni. Němci se pyšnější s Körnerovými psaními - lyrická psaní mého zesnulého miláka je zahanbějí - ale jen pospěšte, neb cítím, že bolestí - a zoufalostí - sklíčené tělo mé dlouho trvat nebude. Připravte mě místočko - po boku miláčka - a chotě mého - jeho psaní Vám pakažou, jak všele mě miloval. Postarejte se o pomník, já ho rada celej na mé outraty bych dala - jestli mně to vlastenci upustějí. Ale polovičku mě přepustit musejí - mám k tomu svatý právo, které teprv poznáte, až jeho psaní přečtete. I ráda bych na pomník několik slov ode mně vyřejt dala - mě padlo srdce a láska jeho. - O proč jste to milosrdenství neměli mě zavolat? Právě teď jsem jen příchod knize čekala - chtěla jsem do Prahy - protože mě matka psala, že je nádeje, že se ještě jednou zotaví. O Bože smiluj se nad mým trápením - seberte všechny jeho spisy, a jak k tomu přidám, co od něj básní mě věnovaných mám i písma, vy všechny zapláčete, až poznáte jaká touha, jaká strast v něm hořela. Pište, pište co nejdřív, a co se k proslavení jeho jména učinit může, nespořte - já to poslední vynaložím. Kvůli naší budoucnosti jsem zde ještě zůstala, abych se hodná pokazala jeho jména, které mě před oltářem dáti chtěl - a drahocenný dar jeho vřelý lásky. Vy se udivíte, až jeho písma přečtete - teprve to poznáte, jakej duch v něm planul. Mě ale při-

pravte místo v jeho hrobě - tam budu lehce odpočívat. Slyšte, co v jednom psaní píše:

„Pracuju v přírodních vědách, ale ani věda ani přízeň mi lásku nenahradí. Hrozná touha a stesk po Tobě neustále mi srdce svírá a divné sny mne trápějí, tak juž ta trudomyslnost mne celého opanovala. Smutně patřím na místa, kde jsme spolu bavili - ach ani ta příroda bez Tebe více nebaví. Pros Boha, by čas zkoušky naší strašně zkrátil. Zatím buď trpělivá, má drahá choti, podobiznu tvou od Berky jsem si přinesl a s tebou se vstávaje, lehaje, odcházejce - těším, žehnám, loučím, vítám. Přijď brzo - a doplníš mou spokojenost neb objetí Minervy chladné a pěstoty Múz příliš cudně - nudné. Přál bych podobnou teskností, aby se Lada vymstila na všech surových srdcích, jenž do mrtvého písemnictví zabráni se lásce rouhali.“

Darmo by bylo - bych chtěla Vám bolest a trpké horké slze mé vyobrazit. Nebyl by umřel, kdyby nás byl nešťastnej Šafařík nezklamal - ať mu Bůh odpustí - já ho v posledním bolestný hodině proklínat budu - vraha mé lásky, mého bláha - ať se teď kouprá v mých slzích - celej Bělohrad mu to má za zlý. Kněžna by mého Jaroslava potěšila - dala mě v srbským oděvu malovat i přiložila, bych mu psala, že když mě v srbských šatech spatří, že se pozdravit musí. I ona ho oplakala - a velmi šetrně a vlídně se ke mně chovala. Seberte mě všechny památky po něm - i vyproste mě jeden věnec ode těch (druziček, které mu kvítí do hrobu sypaly - a já jsem to neviděla - mě jste k tomu nezažádali. Můj drahý, velebný pane, byl jste jeho vroucným přítelem, zůstaňte i mě pro ten krátký čas mého žití přítelem - neopustte mě, pro Boha, to bude má jediná útěcha - popřejte jiskřičku té lásky, kterou jste k němu měli, jeho osiřelé milence. Jestlipak máte dobrou podobiznu od něj - já mám 4 - ale ani jedna jeho anjelské ideální líce nedosáhne - máte-li lepší - dejte ji mě kopírovat - i dejte mě i ty písničky, které mu p. Jelen nad hrobem zpíval - a ty rázné slova, která jste vy, můj drahý pane, nad rakví jeho mluvil. Děkujte všem v mém jméně, který ho do hrobu provázeli - doktorovi Kampelíkovi, paní Czerny - všem - všem děkujte - můžete-li to být - dejte to do novin. Co jsem pro něj zde shromážděla národní pověsti, obyčaje a pověry - Vám to co památku ze Srbska

podám. Jen brzo skrz ten pomník píše - a skrz tisk jeho spisů, já všechno na mě out-raty tisknout dám. Psaní je 50 - jedno krásnější než druhý - ještě Vám posílám onen sen, který jsem 22. června mezi čtvrtou a pátou hodinou snila - mráz Vás obejde, když spatříte, že mě s panembohem duch jeho loučící dal:

Am 22 träumte von meinem Jaroslav: ich ging am Felde, dass kahl und blumenleer war, da erblickte ich an einem Fenster Jaroslav, zum Himmelsheim hinan stürmte sich das Haus, aus dessen Fenster er auf mich hernieder sah - mit angsthabender Miene rief er: „Míno, má Míno, pojd ke mně“ - und als ich alles um mich vergessend über die hohen Mühen zu ihm rannte, lag er bleich - mit verstörten Zügen mehr einem Toten als lebenden ähnllich - im Bette und streckte Hand nach mir aus, noch einmal rief er: „Pojd ke mně, Míno, na mém srdci odpočiň, já tě sladce ukolébám,“ pak jsem se s pláčem probudila. Kněžna mě těšila, že se po tom snu pozdraví - zapsala jsem to - a hleďte, bylo to jeho poslední vydechnutí - pevně jsem přesvědčena, že mě k sobě zavolá. Pozdravte přátele a vlastenci s velikou uctou

Vaše oddaná Vilíma Volfová.

Zachovejte mě z jeho knih Mickiewicz - on mě ho oddávna slíbil - spolu jsme ho často četli - já ho ráda zaplatím. Splňte prosby mé - nezejte mě ubohé matce můj nárek, ona je nemocná. Pozdravte paní Špottovou - i Vaši pannu Nanynku srdečně ode mě - děkuju za jejich dobrotu, když jsem u Vás byla s Kalinem, i pateru Vlčku srdečně pozdravení.

Sbohem, drahý přátelé - a Češi.

Překlad německého textu: Dvaadvacátého jsem měla sen o mém Jaroslavovi: šla jsem přes pole, holé a bez květů, a tu jsem si všimla Jaroslava v okně, dům se pozvedal ke království nebeskému a on mě viděl z toho okna a s ustrašeným výrazem vykřikl: „Míno, má Míno, pojd ke mně“ - a když jsem se k němu, zapomínajíc na vše kolem sebe, s námahou rozeběhla, ulehl celý bledý, s rysy strhanými, připomínal spíše mrtvého než živého, na lůžko, vztáhl ke mně ruce a zvolal: „Pojd ke mně, Míno, na mém srdci odpočiň, já tě sladce ukolébám.“

Zpracovali NM a VM

Eisnerova jazyková

tvrz

Když byla před více než padesáti lety poprvé u Jaroslava Podroučka a pod záštitou Syndikátu českých spisovatelů vydána kniha Pavla Eisnera Chrámy i tvrz (koncem roku 1997 ji znovu vydalo Pluto, Pražské nakladatelství Jiřího Poláčka, ve spolupráci s nakladatelstvím B. Just), vstoupila do rozjitého kontextu. To dokládají i reakce, které vyvolala.

Václav Černý v Kritickém měsíčníku označil Eisnerovu knihu za knihu-událost, knihu-bytost, „k níž cítíš poměr jako k živoucímu člověku“. Spolu s Básněmi z koncentračního tábora Josefa Čapka ji považoval za to nejlepší, co v české poválečné literatuře do té doby vyšlo.

Naopak Oldřich Králík ve Vyšehradu - kromě několika, spíše výjimečných pasáží, jimž je ochoten přiznat bystrost a poučenost - poukazuje na rozpornost v Eisnerových vývozech, na nepůvodnost myšlenkovou, na snadnost, s jakou dovede psát o všem, nebo na styl i lexikální stránku, které jsou, podle Králíka, plny módních výrazů i nevkusností (vrcholem nevkusu je Králíkovi titul knihy, patrně onen chrám vzbudil u křesťanských intelektuálů odpor). Miloš Dvořák v Akordu kromě kladů knihy (ukazuje bohatství jazyka) vyjádřil nesouhlas s hodnocením Eisnera jako básníka. Jeho styl je mu odvozen od Vančury, ale především od Demla.

Černý byl ovlivněn vztahem k Eisnerovi, jenž byl z jeho „přátel nejméně nejvíce“, z „lidí KM“. Naopak pro křesťanské kritiky byl Eisner redaktorem Kulturní politiky E. F. Buriana (do ní hojně přispíval, na což za-

pomínají Lexikon české literatury i slovníky českých spisovatelů), jež byla tribunou komunistických dogmatiků, kteří začali po květnu 1945 „čistit“ naši (nejen) literární společnost od všech nekomunistů, v první řadě od katolíků. To dokládá Dvořákova narážka, v souvislosti s Demlem, o skutečných básnících, kterým je znemožňován život: umělecký i soukromý. Obranu napadených ale KP neumožňovala a i Eisner proti tomu patrně odmítl něco učinit, jak je vidět ze vzpomínek Zdeňka Kalisty (Po proudu života 2, s. 570-571). Eisner ovšem nikdy nebyl komunistickým dogmatikem jako E. F. Burian a jeho pohůnci v KP K. J. Beneš, V. Běhounek, V. Laciná nebo A. J. Liehm. To se projevilo např. ještě v létě 1948, kdy se v KP diskutovalo o tzv. lidové četbě. Tak přísný soud nebyl rozhodně spravedlivý. Stejně jako závěr, že Eisner nemá pro jazyk porozumění; byl vlastní styl hledal dost těžce a vančurovská dikce z tohoto souboru fejetonů a esejů třel.

Současné vydání podobné emoce vzbudit nemůže. Leda zvláštním spojením nových pravidel pravopisu a archaizujícího stylu Eisnerova nebo špatně rozdělenými slovy a chybami v interpunkci, které v doslovu ponechaly editorky. Chrámy i tvrz zůstává svědectvím autorova širokého rozhledu, jeho pečlivé mnohaleté sběratelské činnosti (Dagmar Eisnerová píše o dvou desetiletích a listkovnicí zaplňující celý velký pokoj) a svébytnou prací předvádějící bohatství českého jazyka.

MICHAL BAUER

Z VERNISÁŽNÍKU PATRIKA ŠIMONA

O avantgardě se píše odborné studie, vzrušené články, polemiky, zasvěcené analýzy, ale je slyšet i nostalgické volání po její atmosféře, která v sobě slučovala lásku i nenávisť, touhu odstříhnout se od světa či naplnit svět novým významem. Jindřich Chalupecký ve studii Svět, v němž žijeme charakterizuje moderní umění jako umění, jehož forma se stala obsahem. Pro dnešní tvůrce se základní otázky formy a obsahu nezměnily, jejich popírání i naplňování má však přece jen své limity. Málokdo je ve skutečnosti schopen postihnout základní smysl „změn“ ve XX. století, aniž by přitom nepomyslel na vlastní optiku „pomalosti a neinformovanosti“, jež způsobují hodnotová nedorozumění.

Řekněme, že avantgarda v první polovině našeho století prolomila zeď a vytvořila bránu pro jakýsi gesamtkunstwerk, tedy společnou řeč literatury, výtvarného umění, architektury, užitého umění, hudby a celkového životního stylu. Úkolem všech avantgard, ať to byl či je kdokoli, je základní požadavek změny.

Jak říkal Karel Marx: Změnit svět; Arthur Rimbaud: Změnit život; Stefan Mallarmé: Změnit řeč. Avantgarda coby přední hlídka, předvoj se snaží vždy generálně zmapovat současnost, popřít ji a radikálně ji změnit. Základní smysl avantgard souvisí s myšlenkou, že každé společenství zažilo svůj vznik, rozkvět i krizi. Odtud vychází i levicové smýšlení mnohých avantgardních představitelů - jde o minoritu nespokojenců, nonkonformních kritiků či rebelů. Ostatně, jak říká Sartre, kdo není ve dvaceti na straně utlačovaných či hladových, má srdce z kamene.

Dnes ale jako by společnost byla atomizována. Návrat do ulit, samoty ateliérů je koneckonců nejzřetelnějším symptomem dnešní umělecké scény. Neexistuje vůle po širší konfrontaci. Lze vidět nejen jakousi globální rezignaci na recepty, které mají spasit člověka, ale i vyprázdnění, neschopnost formulovat svůj názor, být neoriginální či nepopulární. Individualismus byl samozřejmě vlastní všem vůdčím osobnostem, ale v okamžiku, kdy se přerušuje tradice, kdy nejmladší umělecká generace naprosto nevnímá tradici jako závazek, nesnaží se o své jediné a jedinečné „objevy“, dochází k rezignaci na hodnotovou kontinuitu.

Výstava v pražském Mánesu, nazvaná SNÍŽENÝ ROZPOČET, je podivným jarmarkem, který ve svém skrytém záměru má apelovat na politicko-sociální citění, má znamenat stylizaci českého umělce do velkých politických gest. Je to vlastně falešný útok na veřejnost. Témata, která uchopují prezidenta České republiky nebo zaznamenávají zvýšenou agresivitu společnosti, působí do značné míry uměle. Řada výtvarných artefaktů je jen jakousi vatou, která má naplnit kurátorský záměr. Nikde nevidíte sílu romantického gesta, ani humorný rozměr není na výstavě přítomen. Všechno je těžkopádné a strojené. Umělci se opět nechávají vléci zoufalstvím svých rádců.

Manželé Ševčíkovi se proměnili v demiurgy postmodernistických pokolení. Postupnou permutací dochází ke zmenšení významu a také ohrožení. Nesrozumitelnost a proměnlivá volba názorů, záměna sezonních citátů je pro ně typickou teoretickou

výstavou. Až bude opět dvojice Ševčík-Ševčíková zaujímat svá kritická stanoviska k výběru exponátů, měla by mít na paměti, že strom roste od kořene, a nikoli od koruny. Jejich „tajnosubné elitářství“ vyvolává u řady lidí i z jejich vlastních řad neskrývaný cynismus: chtějí-li ovečky vystavovat, musí poslouchat, jaký nesmysl si na ně bača připraví.

Ale ruku na srdce: je víc než sympatické, že právě takovýto druh umění se nebude zamlouvat měšťákům, prohnitým kapitalistům a podobným kreaturám, již by si je jinak nacpali do svých vil a bank (záměrně parafrázuji citát žurnalisty Volfa z Reflexu mířený na umělce nevyhovující Ševčíkově kosmologii). Ostatně jaké kreatury že to zaplatily Snížený rozpočet v pražském Mánesu?

...

Společnost Franze Kafky ve svých prostorách na Staroměstském náměstí ukazuje výstavu GEORGE KARSE (1880-1945), jednoho z mála dnes docenovaných malířů pražsko-německo-židovské enklávy, který přispíval do časopisu Simplicissimus. V roce 1905 ukončil Kars studia v Mnichově u Franze Stucka. O rok později se přátelil s Juanem Giskem a na dva roky se usadil ve Španělsku. Později se vrací do Prahy, stýká se s Apollinaiem, seznamuje se s Maxem Jacobem, stává se členem Salonu nezávislých (1913) a rotuje v evropském prostředí na významných dobových výstavách. Patří do okruhu berlínského a vídeňského secese. Ve dvacátých letech působí v Paříži i v Holandsku. Vytváří podivuhodně vyzrálá díla

koncentrující do sebe všechny podstatné motivy a podněty evropské avantgardy. Jeho dominantním projevem je však tvorba zasahující rejstřík od pozdního impresionismu přes vyzrálou formu neoklasicismu. V jeho díle však najdeme náběhy na expresi i kubismus. V roce 1940 odchází se ženou do Paříže a později do Lyonu. V únoru 1945 po návratu do osvobozené Francie páchá v Ženevě takřka nepochopitelně sebevraždu. Prostor svobody je mu přítěží? V tomto ohledu jsou některé sebevraždy umělců skutečně tragickým momentem. Stačí vzpomenout na dílo Beneše Knüpfera (1844-1910), na brutalitou stížený svět pohádek a mořských najád - svět mýtů předznamenává i osobní Knüpferův útek z tohoto světa. To on byl zasebevražedně společní.

Který český umělec v současnosti jako Kars střídavě opouští Prahu, aby se střetl s velkými současníky? Kars je typickým představitelem onoho „nezajímavého“ okraje avantgardy.

...

V Domě U Černé Matky boží probíhá výstava JOSEF HOFFMANN a současný světový design nábytku z Rakouska. Veletržní palác vítá jednu z nejdůležitějších výstav roku 1998: FRANTIŠEK KUPKA - PRŮKOPNÍK ABSTRAKCE, MALÍŘ KOSMU. Paralelně s touto světovou zastávkou putovní výstavy je v premiéře představeno dílo solitéra evropské abstrakce ALOISE BÍLKA (1913-1914). O těchto výstavách přineseme podrobnější zprávu v příštím Tvaru.

Kalistovo rozpomínání na stínohry života

Vladimír Novotný

Trpělivost prý přináší růže a věru asi čtenářům nezbývalo nic jiného, než se obrnit svatosvatou trpělivostí, jen aby nesedli renomovanému brněnskému nakladatelství Atlantis na lep a nedočkavě se nepustili do četby druhého svazku vzpomínek Zdeňka Kalisty (1900-1982), vydaného proti zásadám zdravého rozumu drahý čas před prvním. Leč pomyslný pugét růží nakonec vykvetl: uplynul rok a již je na světě též toužebně očekávaný první svazek historikových (samozřejmě i básnických, překladatelských...) memoárů s názvem **PO PROUDU ŽIVOTA**. Zřejmě byly tyto tři úvodní díly (s názvy Choulení s přivřenými víčky, Vít a proud, Ikarův pád) napsány přinejmenším v první verzi během autorova věznění na Pankráci v letech 1957-1958 a byly adresovány „nejmilejším dětem“, aby jim pomohly se orientovat ve „stínohrách života“.

To již totiž **Zdeněk Kalista** měl za sebou proces s katolickými intelektuály, při němž se stal obětí justičního zločinu, vyslechl rozsudek znějící patnáct let odnětí svobody (stálo v něm mj., že „obviněný Kalista patří mezi ty traviče studní, kteří ve službách Vatikánu a vši politické a hospodářské reakce vyzdvihují právě ony epochy českých dějin, které znamenají úpadek českého národa a české kultury, aby tím lid byl odvracován od skvělých revolučních tradic svých dějin“), odkroutil si šest až sedm let kriminálu - a před sebou tušil mlhavou naději, že by přece jen mohl být předčasně propuštěn. K tomu došlo stejně jako u mnoha jiných politických vězňů ČSSR až v roce 1960. Se svou staříčkou matkou se již neshledal: ta zemřela na srdeční infarkt při poslechu rozhlasu, jímž byl ze soudní síně vyslán zinscenovaný průběh „Kalistova“ procesu.

Co se však odehrávalo pětadvacet let před tímto odsouzením a pětadvacet let potom, to pro nynější kritickou reflexi prvního svazku, dosahujícího do Vánoc 1923, tedy do okamžiku, kdy se po otcově smrti uzavřela jedna autorova životní kapitola, není směrodatné. Mnohem víc nás může zarazit skutečnost, proč se Kalistovy rozsáhlé paměti dostávají veřejnosti k dispozici tak neuvěřitelně pozdě, proč se v duchu této nepochopitelné prodlevy dočkaly i natolik pitoreskního převrácení chronologického pořadí, v němž měly vyjít. Jako by se nakladatelství takřkajíc stydělo za obsahovou náplň prvního svazku, líčícího s podmanivým vypravěčským potěšením z dávného mladického maximalismu ideálů a snů, v rozporu s ustálenou představou o tomto výsostném vzdělanci a reprezentantu vyso-

ké náboženské kultury zejména ona pradáváná jinošská Kalistova léta levičácká, pubertální, neznabožská, anarchistická, marxistická, komunistická, bolševická, prosovětská, protimasarykovská.

Jako kdybychom se z odstupu mnoha desítek let styděli doznat a připustit, že k charakteru tehdejšího historického údobí patřily kupříkladu i opojné chvíle poloanarchistické euforie, s níž Kalista spolu se svými mladými druhy (mj. s Jiřím Weilem) pořádá minimanifestaci na Čimickém háji poblíž Prahy na počest druhého výročí ruské revoluce (po tolika letech si už nedovedl vybavit v paměti, zda spolu s ním toho byl účasten též J. Seifert, F. Němec, A. Černík či někdo jiný z sotva odrostlých radikálů mezi literáty) a při návratu spolu s ostatními zpíval Internacionálu v několika jazycích. Oné euforie, s níž založil v Praze na Vinohradech roku 1921 organizaci Komunistické mládeže, první tohoto druhu u nás a nikde v odborné literatuře nezaznamenané, anebo že měl tehdy samá slova uznání pro agilního regionálního dělnického funkcionáře Josefa Jodase, jehož jméno se vynořilo ze zapomnění v mnohem méně lichotivých souvztažnostech během neblahého podzimu 1968...

Popisují se tu tedy roky autorova zeleňného mládí a zrání plného bezelstného obdivu k Volné myšlence, k sovětskému Říjnu, k dělnickým tělovýchovným jednotám, čili ke všemu, co jakýmkoli způsobem, leč s patřičnou vervou znesvěcuje, znevažuje, ba dokonce popírá duchovní horizontek provinčního českého establishmentu z prvního čtvrtstoletí našeho věku. Právě s těmito přistříženými obzory, právě s nezmarovitě vegetujícím maloměstským zápacnictvím (autor to sám pojmenovává jako „spor s obzorem českého okresního města“) přecitlivělý a doposud k nedefinovaným a nedefinovatelným výšinám směřující středoškolák a vysokoškolák Zdeněk Kalista arcize nehodlal obzvlášť v nadějných letech po první světové válce mít pranic společného.

Rovněž proto se slova jako „dráždit měšťáka“, provokovat ho, zhnusit se mu a zároveň náležitě zošklivit i jeho mravní fyziognomii, tyto výroky a tyto postoje referentně navracují v celém textu prvního svazku memoárů, plynoucích v tomto smyslu s trucovitostí intelektuálního jinocha v prvé řadě proti proudu života, nikoli po proudu. Co se v pisatelově životě odehrávalo v té době jakoby „po proudu“, to se týkalo jeho studií na Univerzitě Karlově a o těch se zde mnoho nedočteme. Dnes zní ovšem málo uvěřitelně, čteme-li, že na

pražské filosofii Kalista studoval mj. u Josefa Pekaře, Bedřicha Hrozného, Zdeňka Nejedlého, Jaroslava Bidla aj. historii, dějiny výtvarných umění, dějiny hudby, archeologii a další obory, to ale nepředstavovalo podle autorova záměru prioritní tematické zaměření prvního svazku.

Po roce 1969 se náš erbovní znalec baroka a citlivý vykladač duchovních proudů českých dějin a kultury poznovu octl na tzv. indexu a na vydání svých pamětí v „kamených nakladatelstvích“ jistěže vůbec nemohl pomýšlet. Proč však (přemíjeme nejen o osudech jejich prvního svazku) nebyly kupříkladu zanedlouho po autorově smrti nebo ve druhé polovině osmdesátých let vydány v některém exilovém nakladatelství, stejně jako kupříkladu memoáry Václava Černého v Torontu? Proč třeba ještě předtím nefigurovaly v jedné z mnoha samizdatových edic, ačkoli jejich text vznikl plná tři desetiletí před rokem 1989? Proč, last but not least, se tohoto rukopisu zcela mimořádných kvalit nechopilo (tedy ještě před Atlantisem, jenž má na vydání pamětí naprosto nepopíratelnou kulturněhistorickou zásluhu) některé jiné nakladatelství a nevydalo ho aspoň o několik let dříve?

Životadárnu finanční injekci by takový knižní dům dozajista obdržel (koneckonců i tento svazek vyšel za podpory Ministerstva kultury ČR a navíc i s „laskavým příspěvkem“ Atlantis e. V., SRN). Vždyť Zdeněk Kalista patřil a patří k vrcholným osobnostem českého myšlení a české kultury a o významu jeho působení v letech diskriminace nezávislé tvorby (a nejen v tomto období) netřeba mít nižádných pochybností. Leč nad jeho paměťmi se jako by zavřela hladina a dokonce ani v precizním slovníkovém hesle, jež pro Slovník českých spisovatelů od roku 1945, díl I (Brána 1995) sepsal Přemysl Blažiček, není o existenci Kalistových memoárů ani zmínka. Kde by se ale na druhé straně také v kontextu slovníkového výkladu a souhrnu vzala? Platí totiž, že o tom, co i v přítomnosti zůstává jakoby pod pokličkou, seriózní slovníky zpravidla nevyprávějí.

Nicméně v této souvislosti připomeňme, že tzv. Brabcův torontský slovník uvádí v hesle o Kalistovi nedatovaný strojepis vzpomínek nazvaný Cesta do nekonečna, takže o existenci historikových pamětí se vědělo více než dostatečně dlouho. Koneckonců rovněž Zdeněk Rotrekl ve svém souboru medailonů Skrytá tvář české literatury (samizdatová podoba je datována rokem 1977) zasvěceně píše o strojopise nazvaném Po proudu života (rukopis s názvem Cesta do nekonečna dodatečně registruje

Rotrekl mezi těmi, které byly po autorově skonu uloženy v Památníku národního písemnictví), na nějž nahlíží jako na přímé pokračování memoárové mozaiky Tváře ve stínu, která vyšla knižně roku 1969 a v jejímž psaní učenc a tvůrce v jedné osobě zřejmě s určitostí v sedmdesátých letech pokračoval.

„Je to především výprava za poezií,“ těmito lapidárními slovy charakterizuje Zdeněk Kalista první díly svých pamětí. V nich se smyslem pro výstižný detail a subtilním zrakem básnickým tlumočí atmosféru svého dětství a dospívání probíhajícího v Benátkách nad Jizerou („v úkrají mezi dolní Jizerou a Labem“), především však načrtává své postupně pronikání a vnikání do českého literárního života na rozhraní let desátých a dvacátých. Dychtivě ztotožňování s tehdejšími radikalistickými koncepcemi uměleckými, politickými a civilizačními z pozdějšího odstupu interpretuje jako paralelní odklon od náboženství a víry (jenž u něho vyvrcholil vystoupením z církve v čase maturitních zkoušek a krátkodobým přímknutím se k tzv. volnomyšlenkářům). Souběžně všechny náznaky vedoucí k jeho pozvolnému rozčarování či spíše urputnému a houževnatému hledání jiných či rozmanitějších duchovních cest kultury nenápadně signalizují jeho budoucí návrat do světa klasických náboženských hodnot, k němuž došlo již na sklonku druhého desetiletí našeho věku, tedy ještě před pisatelovými třicátinami. V tomto smyslu je vylíčení jeho básnické pouti ve svém podtextu taktéž obrazem dvojí konverze: protináboženské a náboženské.

První svazek pamětí Po proudu života, v dokumentárním podání reflektující především veškeré životní chvíle a vzněty myslí povahy „protiproudové“, představuje zevrubně, zvláště však zpovědně zrcadlo Zdeňka Kalisty z let nejen učednických, ale i vandrovnických, vpravdě tovaryšských: právě tváří v tvář kulturním zážitkům nadčasovým a nadprostorovým, jež vášnivě vyhledával na svých studentských cestách a toulkách po Evropě, vyspíval budoucí světověznámý učenec k nastávajícím létům mistrovským. Při nich se dozajista domníval a snad se nemýlil, že konečně kráčí stezkou pravou po života proudu, že ustavičně mu je dáno vydávat počet ze svého unikátního vzdělání a badatelské píle. Ale osud mu přichystal mnohem krkolomnější a svízelnější zkoušky než v letech benátských, mladoboleslavských a pražských studií a v době zapáleného holdování literatuře vůbec mohl tušit.

Dozajista mu v těchto krušných údobích pomohl nebo ho skutečně zachránil duchovní fakt, že již v půli dvacátých let zvolil ve vědomé polemice s dosavadním vlastním „proudem“ v omamných vírech literárního dění cestu „snové samoty“, aby nebyl, jak to nazývá Zdeněk Kalista ve svém vzpomínání na proud života, vnitřně úplně roztrhán proměnami vířícího světa.

Biologicko-společenské POKLESKY

Stanislav Komárek

Pád do polarit

Zamyslíme-li se nad tím, jací lidé a jaké věci nejvýrazněji vystupují z pozadí, pak se jedná z valné části o ty, kdo se nějakým způsobem vymkli řádu, učinili „bezprávní“, adikii (ten, kdo z pozadí zřetelně vystoupil, začíná zároveň vrhat stín - i ten jungovský). Základ tohoto procesu a vůbec procesu jevení a odlišování se je přiřívování polarit ve světě. Moudrost jakožto opětovné sjednocování protikladů a spění do jednoty je tomuto procesu v zásadě protikladná, a tudíž tichá, nenápadná a neproduktivní. Teprve velké

„bezprávní“ a „běsnění“ je dějino- a kulturotvorné, hromady mohutných trosek zbývají jen po těch, kdo z řádu vybočili velmi důkladně. Velké činy tvoří teprve (pokud možno kolektivní) zběsilost a eklatantní nepochopení sebe i světa - protagonisté stalinského Ruska i německé třetí říše byli v zásadě skrumáží neutriků a psychopatů s neblahými talenty. I celá řada vynikajících umělců jsou osoby propastné a nahánějící hrůzu. Jak správně referuje Th. Dethlefsen, je polarita na jedné straně podmínkou poznání, na druhé je rozštěpením počáteční jednoty ve dva póly, v zásadě bazálními provi-

něním, hříchem (z tohoto důvodu mívá i ďábel v lidovém podání symboly rozštěpení - vidle, kopyta, rohy) - „dědičný hřích“ spočívá vlastně v pádu do polárního světa (pouze v něm je poznání našeho typu možné). Úplná jednota by byla z tohoto hlediska singularitou, nicotou, bezčasím a bezrozměrností - byl potenciálně jaksi „těhotnou“ všemi věcmi a jevy, které by z ní mohly povstat. Teprve vystoupením první polarit a všech následujících vzniká svět.

Starí mystici měli obecně za to, že počáteční do sebe uzavřená božská singularita (pojmy polárního světa nepopsatelná) vyprodukovala svět za účelem sebepoznání ze sebe samé, ať už přímo nebo tvořením něčeho bytostně jiného, nežli je sama, a přece jsoucím, asi jako lidé vytvářejí sněním sny. I u jednotlivých jsoucenců lze mít za šťastný konec ten, kdy se uskuteční pokud možno všechny potenciality (smrt dětí a mláďat je vždy dojmající) a nakonec dojde opět k návratu do jednoty (tako si představuje i C. G. Jung životní běh lidské duše v procesu poznávání a individuace s postupným vyhasnu-

tím prvoplánového ega). Život není ničím jiným než dalším zvyšováním polárního napětí ve světě a podobným směrem působí i věda, vytvářející svou činností zmožení počtu rozhraní ve světě, separaci toho, co bylo průvodně odděleno, četná energetická napětí a spády a zvyšuje po svém způsobu diverzitu světa za současného zvyšování poznání, ale i polární jednostrannosti a bolesti.

Palčivé napětí polarit je nejsilnější u těch, kdo povystoupili nejvíce, ať jsou to „portmannovská“ živá jsoucna typu pávů či velkých motýlů anebo lidé nějakým způsobem vychýlení ze střední polohy - na ně se upírá pozornost davů a oni padnou polaritám jako první za obět. Zahrnutí obou polarit do jednoty nazýváme obyčejně láskou. Tak může vzniknout paradoxní, a přece jaksi odůvodněná představa, že Bůh-svět se učívá milovat sebe sama tím, že ze sebe vyprodukuje nejsostifikovanější jsoucna a pak je zase zahladí, znovu přijme do jednoty, tak jako vymřeli i největší dinosauři a vrcholy nejvyšších hor jednoduše sbrousí v rovinu.

Pilot Čkalov píše Zbyňkovi!

Jakub Šofar

Ahoj Zbyňku!

Pilot Čkalov se už nevejde do kokpitu. Je tam plno ... plno marných slov... Když jsme se naposledy viděli, těsně po Novém roce na Náměstí sv. Václava, v té neskutečně teplé zimě, oba dva jsme měli naspěch a ty jsi mi vtiskl, na tom Náměstí výřů, do dlaně (jak romantická slova) tvoje pf: *Je mi dobře, protože tobě je dobře. Plinius mladší.* To jsi mi věnoval. Ale asi jsi to špatně přepsal. Nebo to špatně bylo v té knížce, odkud si to pamatuješ (dneska se už na korektury prdí). Anebo ten Plinius, Gaius Caecilius Secundus, to měl v hlavě poněkud přerovnané, a když psal své *Dopisy*, tak si silně zavdával římské kontušovky. Neboť i to nejmenší dítě, co bydlí nejen tady na Náměstí pýrů, ale i všude okolo, v Ibsenově, v Uruguayské, v Londýnské, i mnohem dál, ví, že správné znění mělo být: *Je mi dobře, protože tobě je špatně, případně: Je mi špatně, protože tobě je dobře.* Tak, jak jsi to vetkl na své péefko, tak mně to trochu připomíná tu nesmírně porézní mantru: *Dokázali jsme, že to dokážeme.* Nebo titul knihy dr. Brabce, kterou máme v pohotovostní poloze v domácí příruční lékárnice a kterou obdávám všichni, kteří se blíží k životní hranici 40 let: *Jak se zbavit zácpy do tří dnů.* Aby platila ta tvoje varianta, museli by každý den tady na Náměstí chýřů, ale i všude okolo, v Lužické, v Rumunské, v Sázavské, i mnohem dál, rozprašovat z letadel oxytocin, hormon lásky, jinak by to prostě nefungovalo. Je to opravdu volovina. A ví to každé malé dítě. Mně můžeš věřit; když jsem dělal na vojenské přípravě velitele 3. družstva tvé 3. motostřelecké čety (teď už to tajemství můžeme prozradit, nepřítel se stal přítelem), tak sis mě přede mně dobře prověřil při vzájemném opravování strůje... I když ta představa, že by ta slova, *Je mi dobře, protože tobě je dobře*, platila, je hodně legrační, asi tak jako... jako knihy Ephraima Kischona. To se ti teda vždycky nasměju! Ale o tom ti psát vlastně nechci...

Pilot Čkalov se už nevejde do kokpitu. Je tam plno... plno marných slov... Já zase

mám ty svoje obsese. Včera jsem poslal Wajdovi, tomu režisérovi, jeden z mých dalších scénářů. Po *Muži z oceli* a *Muži z mramoru* by měl natočit trilogii: *Muž z bakelitu*, *Muž z umakartu* a *Muž z molitanu*. Dlouho jsem přemýšlel, jestli „z umakartu“ nebo „z vikslajvantu“, ale ten umakart mně připadá takový mezinárodnější. Točilo by se to na česko-polské hranici, a hlavně jde o názvy. To ostatní už přijde samo. Když jsme v mládí mastili bigbít, tak byl název kapely taky nejdůležitější. Já jak teď čtu pořád toho Chauna, tak nemám stání, a jak si sednu a dostanu péro do ruky, tak musím psát scénáře. Musím a musím. Je to ve mně. Je to osvětlení. Je to prostě ono, jak říká ten Chaun „zachytit svoje duchovní bytí a udělat ho trvalý“. Jo, to je přesně ono, to se klepl o hlavičku. Ještě že to nechytlo třeba Básníky. Vždycky, když sedíme v Torku, naslínáme toho za oběd tolik, že by Barrandov měl už dávno obsazenou filmářskou pětiletku. My ti toho tolik nakecáme, jeden scénář lepší než druhý. Štěstí je, že tam tihleti Chaunové na aljašskou tresku nechodí. Ale zpátky k tomu Wajdovi. Pár podstatných scén samozřejmě už mám v hlavě. Třeba v *Muži z bakelitu* bude kruciálním momentem schůze SSM, na které chtějí formálně přijmout všechny studenty prvních ročníků, ale vystoupí jeden kladas (a ještě k tomu nečlen SSM) a namítne, že všichni nesmí být přijati, protože jinak by nebyl k máni žádný třídní nepřítel a nebylo by proti komu bojovat. To je paráda, že jo? V *Muži z umakartu* je zase taková pestrá scénka, totiž pestrost je moc potřebná, jak na pionýrském táboře, u táboráku míru, při kamarádsofťu ze sovětskými pionýry, které zastupuje jedna zauhrovaná nešťastnice a tři otylí šedesátiletí klabonosové, ukazují hostitelé, co umějí, a desetiletý pionýr Kudrna, taky nešťastník, zazpívá obscení popěvek svého otce Kudrny staršího, který si jej notuje vždy, když se vrací ze schůze, tedy pořád; Kudrna mladší si myslí, že jde o nějaký revoluční chorál, a proto se u toho celý nakrúca, aby pomohl pošoupnout světovou revoluci o metu dál: *Já jí ho tam fouk / z prdele vykouk / já jsem na něj pověsil / kytku zvanou devětsil / já jsem na něj pověsil / zelený klobouk / hop hej!* Trapná pauza - na Auroře probíhá inventura a chybí jeden výstřel. Taky dobrý, no ne? Nebo třeba v *Muži z molitanu* (tam bych měl mít i já roli na tělo) - jdu v noci od Peršana, byl jsem lámat stránky, a kousek od domu, kde sídlí Frekvence 1, je tak půl dvanáctý v neděli, potkal jsem vyjukaného policajta a ten nasměle šeptá: Prosim vás, nevíte, kde jsou tady policajti? Já jsem tady nově! Cejtíš v tom to napětí doby? Doby napětí? Nulák, fáze? Ale o tom ti psát vlastně nechci...

Pilot Čkalov se už nevejde do kokpitu. Je tam plno... plno marných slov... Vždycky se mě ptají všichni ti má známí, co prchli nebo se odstěhovali dál než za Neumětely, vždycky se mě ptají, jestli mě ještě baví žít v uzenými koleny a dršťkovou polívkou, umírat pomalu, když jde tahle země po falešné stopě, mordu sklopenou a jazykem už vyorává brázdu. Ptá se mě Zbyšek, ten, co prodával v Seattlu s Ivanem Králem francouzské omelety a hrál na basu v jeho skupině Native, aby se pak odstěhoval úplně dolů na Key West; ptá se mě strýc Mírek, který dostal vloni v Brně čestný doktorát za svoje nepochopitelné výzkumy v Detroitu, dost ho to vzalo, ale jeho největším snem je vydat velký barevný obrazový atlas různých hoven, neboť tvrdí, že hovno vypovídá o člověku víc než jeho tvář; ptá se mě Marianna, spolužačka z vědecké orientalistiky, při chození Jindřišskou ulicí od ničeho k ničemu si uvědomila, že už není více času a teď si to stejně uvědomuje v jedné švýcarské vesnici, ze které dál už nevede žádná silnice, jen ledovec tam ční; ptá se mě strýc Dundalek, odsunuli/vyhnali ho až do Ravensburgu k Bodamskému jezeru a on tam

celý život pracoval ve známé továrně na puzzle, a když mi bylo jedenáct, dovezl mi krabici se 100 000 kapslemi a já jsem byl mistr světa okresního okruhu, od té doby nedám na Němce dopustit; ptá se mě Paul (dříve Pavel), který se vykašlal na místo v Moravské galerii a teď řeší v Adelaide problém, zda se má nechat spustit v kovové kleci do moře, aby si lépe mohl prohlédnout ten nenápadný půvab žraloků-lidožroutů a zkontrolovat plak na jejich zoubcích; ptají se, a já jim nemohu říct, že bych někdy opravdu raději zemřel jako Aljechin v Lisabonu v roce 1946, udusit se obrovským kusem masa - to by byla přirozená smrt, určitě přirozenější než zemřít únavou a vyčerpáním z běhu po falešné stopě. Vloni jsem jel poprvé na koni, zaplatil jsem dopředu 150 korun, ale kobylka byla nějaká těhotná, a já se bál, aby neslehla, tak jsem raději hned slezl a nechal těch 150 korun propadnout. Ale tohle jim přeče do Ameriky, do Švýcar, do Němce, do Austrálie nemůžu napsat, že než bych rajtoval na těhotné kobyle, tak raději nic. Možná, že se na kobylku už nikdo nedostane, hřaduji tam všichni ti, co nesprávně nakládají s penězi (dle V. Malého) a co se živí provozováním moci (dle R. Murdocha), a není místa (dle Alenky a L. Carrolla). Ale o tom ti psát vlastně nechci...

Pilot Čkalov se už nevejde do kokpitu. Je tam plno... plno marných slov... Teď tu krátkou story o Horáčkových. V roce 1992 jsem potkal Debbie Horacek, jednu z těch potrhých Američanek odněkud z Denveru nebo Houstonu nebo tak nějak. Učila na sídlištní škole dětičky angličtinu za 6 tisíc, bydlela v panelákové garsonce a každý týden se třikrát zamilovávala. Začala hledat po archívech informace o jejich rodu. Zjistila, že pocházejí odněkud ze Vsetínska a zkontaktovala se s původní větví jejich rodiny. Pak jsem ji potkal v roce 1994, zrovna před týdnem proběhl velký sraz amerických a valašských Horáčků, americký výsadek obsadil polovinu letadla pravidelné linky N. Y. - Praha, zabíjelo se stádo prasat, oslavy trvaly skoro týden, obnovilo se pouto krve (Blutrausch naopak). Debbie začala pracovat u jedné obchodní firmy a její čeština se zlepšila. No a nakonec jsem Debbie potkal koncem roku 1997 na Václaváku. Její čeština byla skvělá, dělala ve velkém byznysu a vracela se nastalo do Států, spolu s budoucím manželem, se kterým se seznámila při jednání v Živnostenské bance. Stále se jen nervózně usmívala, a když odcházel pryč z mého života, řekla jen tak mimochodem: Jo a ti Horáčkové z Valaška nejsou vůbec naši příbuzní, my pocházíme odněkud ze Světla nad Sázavou. Ale našim doma to neřeknu. Já už bych další zabijačku nepřežila... Ale o tom ti psát vlastně nechci...

Pilot Čkalov se už nevejde do kokpitu. Je tam plno... plno marných slov... Slovo literatura je po rozložení a opětovném složení něco jako túra do liter, cesta do písmene. Někteří mají obrovské batohy a v nich rejdí vítr, někteří mají malíčky pinglík a v něm černou díru, nepředstavitelnou hustotu materiálu. Když jsem se jednou vracel autobusem z Vídně, při mezipřistání v Jihlavě jsem si zašel do bufetu na olezlý chlebiček, olezlý chlebiček je pro gurmány vrchol štěstí, a tam seděl Ivan Jirous, zmagořený na šrot - asi čekal na spoj do nějaké říše. O necelé tři hodiny později jsem po výstupu z metra v Holešovicích stál za růžolícím Karlem Sýsem, tvářil se lišácky, jel do Kobylis, a věděl, že za oknem padá muž. Za necelé tři hodiny jsem obešel polí pět. A doma jsem pak stonal. Andělé kašlali za kúry. Pustil jsem si Karla Plíhala, po jehož poslechu mám dosud stále vždycky husí kůži: *Skončil další fet, mládí patří světu*, musel jsem si ho pustit. V těch šesti slovech je obsaženo vše, co chcete, a hlavně, co nechcete. Je v nich pořád ještě víc, než je současná literatura vůbec schopna nabídnout. Ani

žádná špiritistická seance tomu nepomůže. Za týden se sice bude říkat místo Já si Vás koupím!, Já si vás naklonuji!, ale nikdo dnes pořádně neví, k čemu je nám literatura. Bojí se to definovat, bojí se přiznat, že každý hamburger hraje důležitější roli než abecedě kočka přede. Místo toho každé ráno pochlebujeme svým hormonům (testosteron & company), vyhledáváme rating duše a skandujeme, že více se nepodává nikdy samo sobě. Ale o tom ti psát vlastně nechci...

Pilot Čkalov se už nevejde do kokpitu. Je tam plno... plno marných slov... Když dostal Mikuláš Medek ateliér po malíři Janu Čumpelíkovi, po tomto titánském hledáči socialistické přítomnosti, zůstalo mu tam velké plátno, které nešlo vynést ani dveřmi, ani okny. A protože Medek měl účtu k dílu, ať už jakémukoliv, rozhodl se nakonec, že rozřeže plátno na kousky a ty rozešle jako pf. To je velké naplnění umění. Moje chyba byla, že jsem z tapet, které zůstaly po stěnách minulosti, nevyvezal průkazky ke kontrole stavu paměti. Neměl jsem účtu, měl jsem jen strach z cestiček tekoucího másla, co bydlí na hlavě. Je to patetické, já vím. Zase, po letech, otevírám knihu *Zimní spánek zvířat*. A závidím plachovi na obálce, který spí stočený do klubíčka; jeho klid, který je stanoven a nastaven zákony přírody, nebo jak se to dá nazvat, abych nikoho neurazil, ani ty věřící, ani ty nevěřící (vůbec nejde o přírodu, samolitr). Kostry panáků spící na polích a prázdna ramínka ze skříní vydaly se na pochod do středu občanské společnosti. A felčari a samosoudci mně přelepují boláky dalšími vrstvami rychloobvazů, místo abych zatnul zuby a nechal si vyčistit ty vědy ze standardních teplot, tlaků a rosných bodů. Na nic víc si už nedokážu vzpomenout... Možná ještě: už asi půl roku mě v metru revizoři nekontrolují. Že bych už měl v očích nastálo naistolován ten kradný pohled do Macochy? Ale o tom ti psát vlastně nechci... Pilot Čkalov se už nevejde do kokpitu. Je tam plno marných a marinyvaných a marnivých slov... / - - - / ...

není obsah vozu zveřejněn kontrolovateli. Nedá se tedy pro tuto chvíli zjistit, co vše je, mluví práskání potny od mléka, ukryto pod plátnem. Potny jsou nezbytná příkladem mlékařského vozu. Bílá plátna klenou jako chránící kopule nad potravinami. Na pravé straně je připevněna plechová tabulka s nápisem: C. k. velkostatek Slátno. Mlékařem tedy nemůže být nikdo jiný než státní juránek.

Poživinná listopadové odpoledne začíná se pomalu šířit sekvilidny, chladný a mihavý večer. Jednotvárné víno se hlítivé silnice. Končí kráčí svým stejnoměrným, odměřeným krokem. Váš drkotá po štrku. Po pravé straně objeví se stavení. Základní hospoda „U černého voza“, hlásá bonosé nápis ve litu. Končí se mechanicky uhnu se silnice na prostranství před hospodou a zastaví. Po sálčák. Juránek na kóžku posvívá skloněnou hlavu, zamřká očima, ghrátí se do nitra vozu, chvíli štrachá ve slámě mezi putnami vytáhně balíček, aleš pomalu s včítá a loudá se ke dveřím hospody. Záře petrolejové blakovsky proklouzne dveřmi a oční nárazníku končí, který mrazně zamřká očima.

... brý večer, zdraví Juránek a hlásí balíček na nálevní pult. Hostinský polníčnou sametovou, umalžnou čepičku s hedvábny štapocem, což má být odpověď na poudrav, mluvíce po balíčku a ptá se:

Několik množin z knihy „Vstanou noví bojovníci“

Babička měla syna a dvě dcery. Nejstarší žila mnoho let ve Vídni u přetel, od nichž se vdala. Druhá dcera žila pok na její mládko. Syn femesník též byl žil samostatným, a přičlenil se do městského domku. Babička bydlela v pohorské vesničce, na Slezských kopcích, žila spokojeně v malé chaloupce (ze starou Bělou) která byla její vrstevnice, a žil u rodičů v domku.

Nežila osamotnělá ve své chaloupce; všichni obyvatelé vesničky byli bratřími jí a sestrami, ona jim byla matkou, ráčnicí, bez ní se neskončil ani křesť, ani svaňba, ani pohřeb.

Tu nejednou přišel babičce list z Vídně od nejstarší dcery, v němž jí vědomosť dávala, že manžel její službu přijal u jedné kněžny, která má veliké panství v Čechách, a sice jen několik mil vzdálenosti od pohorské vesničky, kde babička bydlí. Tam že se nyní s rodinou odstěhuje, manžel pak vždy jen přes léto se tam bude, když i pam kněžna se tam zdržuje. Ku konci listu stálo vroucí prosba, aby babička k nim se odebrala navštívit a živobytí svoje u dcery a vnoučat strávila, kteří se již na ni těší. Babička se rozplakala; nevěděla, co má dělat! Srdce jí šlo k dceři a k vnoučátkům, jejich nezalela ještě, dávný zvyk poutal ji k malé chaloupce a k dobrým přátelům! Ale krev není voda, touha přemohla dávný zvyk, babička

Wiesław Adam Berger

Zemřel Wiesław Adam Berger

„Monsieur, promiňte mně ten papír a fix, kterým píšu. Jsem totiž napůl slepý (jdu na operaci), děkuji Vám za *Literaturu dnes*, omlouvám se za okaličenou mou češtinu - moc Vás zdravím. Váš Berger,“ stálo v dopise, jednom z posledních, které mi adresoval prozaik polského původu Wiesław Adam Berger, než mu kmotřička smrt vyrazila pero z ruky.

Dne 15. ledna 1998 zemřel jeden ze dvou „čistých“ prozaiků (tím druhým je Kazimierz Jaworski) ze Sdružení polských spisovatelů v České republice. W. A. Berger se narodil 6. června 1926 v Ostravě-Přívoze, ale za svou rodnou obec považoval Dolní Bludovice, kde jeho otec od roku 1927 učil na polské škole. Za protektorátu se vyučil elektrotechnikem, v roce 1944 byl nasazen na práce do Německa. Po osvobození americkou armádou zůstal nějaký čas v jejich řadách, dostal se s ní do Francie, kde pak studoval na gymnáziu ve Villard de Lans a později v Paříži, v roce 1946 se vrátil do Československa a pokračoval ve studiu na gymnáziu v Orlové. Jako bývalý voják US-army byl nucen v roce 1948 školu opustit. Až do důchodu pracoval jako elektrikář a osvětlovač v ostravském divadle. Psát začal už na gymnáziu, své povídky, fejetony a reportáže tiskl v polských i českých časopisech. Po roce 1968 byl na indexu u nás i v Polsku, kam nesměl vycestovat. Vydal soubory povídek (tituly jsou uvedeny v češtině): *Cvrčci v hlavě* (1979), *Smysly* (1981), *Jdu - Concorde* (1984), *Most nad Lučinou* (1987), *Okay* (1988), *Marienbad* (1995), *Z Barcelony do Mieszkwic* (1996), *Příliš pozdě* (1996). České překlady Bergerových próz (většinou z pera Ericha Sojky) vyšly v těšínském, ostravském a opavském tisku, a také ve Tvaru 51-52/1991, v edici Tvary (sv. 18/1996) pak vyšel soubor *Marienbad - Mariánské Lázně a jiné povídky*.

W. A. Bergera jsem poznal poprvé u stolu kavárny AVION, kterou v suterénu Těšínského divadla založila dramaturgyně Renata Putzlacherová spolu s Jaromírem Nohavicou. Vzniklo zde neuvěřitelně srdečné a přátelské prostředí, v němž se setkávali při nejrůznějších příležitostech umělci z České republiky a Polska. V paměti mi utkvěl zvláště křest Renatiny básnické sbírky *Markéta hledá mistra* a o Bergerově smyslu pro čest a spravedlnost svědčí mj. i to, že se knížky zastal na stránkách polskojazyčného těšínského měsíčníku *Zwrot* v polemice s kritikem, který autorce vytýkal opuštění regionální problematiky v tematické básni.

Těšínský spisovatel Władysław Sikora poukázal v Bergerově próze na neustálé směřování k poezii a rozbíjení romantických přežitků. S básní v próze se W. A. Berger zúčastnil posledního ročníku soutěže „O Ikarovo křídlo“. Smyslem této literární soutěže je mj. připomenout památku dvou polských letců Żwirka a Wigury, kteří tragicky zahynuli v roce 1932 na Těrlicku při přeletu z Varšavy na aviatickou soutěž v Brně. W. A. Berger neuspěl a bylo mu to evidentně líto. Z hlediska národnostního spadal do kategorie polských autorů, kde byla velká konkurence. Svou soutěžní „prózopoezii“ s názvem *Żwirko-wigurowisko* mi poslal s prosbou o překlad s doprovodným dopisem, z něhož bych rád ocitoval závěrečné věty (v překladu do češtiny): „Chtěl bych si s Vámi jednou šířeji promluvit o celém tom na-

šem neobyčejném světě. Sotva vidím na klávesnici psacího stroje - bohužel nevidím, co píšu, ačkoliv vím, co píšu. Jsem jako Beethoven, který dirigoval hluchý, já zase píšu jako slepý. S pozdravem Wiesław Adam Berger, raději jen Adam nebo Ad - Berg.“

S panem Bergerem si v kavárně AVION už nepohovořím. Milovanou Francii mu však bylo dopřáno ještě jednou spatřit na zájezdu do Lyonu, který pro naše polské spisovatele zorganizovala tamní Polonie v říjnu loňského roku.

LIBOR MARTINEK

Světlo (povídka o nepovídce)

Znamenitému příteli
Kazikovi Suchankovi

Nekončící žlutostříbrné pláže s pauzami skalnatých, bílých teras a plochých, sluncem zcela vybilých kamenů - a pak znovu zlatitý, sluncem do horka zahřátý písek. Rajský, liduprázdný břeh Oceánu... Celá léta jsem snil o něčem takovém a ten zážrak se stal...

Ten zážrak mi připomněl světloskvoucí divčinu, kterou jsem potkal před lety a která se do mne zamilovala jakousi prapodivnou láskou, podobnou téhleté scenerii tady, tomuhle slunci, tomuhle světlu. Bylo v tom něco velice vznešeného...

Ale to je historie...

Jednou jsem se zeptal svého důvěrného přítele pastora: Jaké barvy pleti je Pánbůh? Protože jsem si myslel, že černoši si ho představují po svém, běloši jako bělocha, indiáni jako rudocha, eskymáci...

Pastor odpověděl okamžitě:

„Bůh je světlo!“

Ačkoliv je světlo všude - ať teď jsem si Ho uvědomil a pociťuji Ho v celé plnosti.

Raccí pluli v křišťálově čistém vzduchu a usedali mi na ramena a na rozevřené dlaně. Bylo mi jako sv. Františkovi z Assisi. Musel jsem však v té chvíli mít nějaký ten drobet Světla, jak se to takovým jako já někdy stává.

Na druhé straně, směrem k pevnině, byla pláž, od obyčejného, i když dobrého, světa oddělena stínnými palmami - stromy jsem vždycky považoval za své bratry - s nádherným podrostem zelených křovitých zakrslých limb a borovic, které voněly pryskyřicí jako indická kadidla. Tohle všechno, co mne obklopovalo, bylo právě oním skvoucím Světlem, které mi pomohla si uvědomit pastora prosta slova.

Člověk musí zvítězit sám nad sebou, nad tělesnou chorobou a nad slabostí ducha: Musí věřit, že se mu podaří silou vůle najít v samém středu pouště, v nejintenzivnějším slunečním požáru pramen životodárné vody, ba že se může vyskytnout i oáza. Naděje umírá poslední - a zatím neumřela. Chci věřit, že tak to je i s naší literaturou na těšínském Zálší...

Moře se třpytivě koupe ve slunečním světle, obzor se ztrácí v obloze - hranice; je to ostatně jen fiktivní hranice, za níž jsou další fiktivní obzory - nekonečné množství obzorů našeho globu. Obzory se nořily do Oceánu, z něhož - což nevím docela určitě - vznikl v tom našem šťastném slzavém údolí život. Já bych byl spíš pro počátek s Adamem a Evou - bez jablka a hada, bez vyhnání z Ráje...

Nikdy nekončící vlnění - tady neplatí přesvědčení, že všechno má svůj konec - dotýká se mých kolen, pomalu se do něho nořím a stávám se částíčkou této závrtné

rajské scenerie... Nasáklý skrz naskrz žívnem moře, oblohy a slunce, uvažoval jsem, nemám-li tady zůstat. Avšak uvědomil jsem si, že některá z těch čistých, za nic nemožných vln bude pak muset s odporem vyhodit na zlatavý písek mé nafouklé a napůl shnilé ostatky a že teprve slunce - určitě taky s pocitem hnusu - zlikviduje, co k likvidaci ještě zbude, až nakonec vysuší mou kostru doběla... Příliš dlouhý proces, nemám právo obtěžovat tím tak poetickou přírodu - ačkoliv sluncem vysušené a vybilé kosti by mi velice vyhovovaly.

Vystoupil jsem z příbojem zpěněné tůně - měl jsem toho přece ještě hodně před sebou, a to Světlo bylo ještě pořád ve mně.

Kráčím tedy dál do neznáma, podél hájů divokých palem, které pro mne nebyly nikdy divoké, obklopen nenapodobitelnou pastorální hudbou cvrčků a symfoniemi cikád, cikády, to je horko a vůně borovic a limb - indická kadidla...

Pozvolna se vracím do „normálního světa“, i když scenerie je téměř stejná, ale už oživena lidmi, domky, lehkými jako píra, zahradami, plnými barev květů - ale pobřežní pláž se dále táhne do nekonečna.

V plážovém přílivu lidí, jsou vodou tak jako já, šťastní jakoby mým štěstím a Světlem, které je tady v š u d e. Všichni se usmívají na všechny - nemohu tomu uvěřit: v dnešní době? Takže přece jen Světlo.

Z bílé, kamenné pláže, poskládané z plochých kamenů, přecházím na zlatitou - je poledne, slunce visí v půli své cesty na nebeském nadhlavníku.

Potkávám do bronzova opáleného mladíka ve stejné čepici se štítkem, jako je ta moje, se stejnými tmavými brýlemi.

„Ciao, Brooku,“ osloví mě...

„Ciao,“ odpovím překvapeně. „Senior,“ říkám mu italsky, jak to jen dovedu, „máte dojem, že jsem opravdu Brook?“

„OK! Samozřejmě, poznal jsem vás...“

„Ale,“ bráním se...

„No, sir, byl jsem vaším asistentem, musím tedy vědět...“

„Hm...“ divím se, „to je opravdu zajímavé.“

„Jste skromný, sir Brook, a proto vás postihují takové psychické metafory, chcete zapomenout, a zvláště tady, v tom ráji, zapomenout na sebe. Vzbouřili se ve vás Shakespeaři, či spíše vy jste se vzbouřil proti nim.“

„Peter Brook? Zajímavé. Ale když myslíte, poslední dobou se nějak nevyznám sám v sobě. Jenže Brook je Angličan, ročník 1925, a někdy se mi zdá, že Shakespeare je on, kdežto já jsem ročník 26, pracoval jsem skoro padesát let v divadle, byl jsem skromně řečeno, reflektorem-světlem toho divadla, a chtěl nechtěl, musel jsem prožívat všechna představení, a to téměř stokrát: Hamleta, Othella, Noc svatojánskou a všechny ty šílené zavražděné nebo vraždící krále. Přemýšlel jsem o tom, v noci se mi o tom zdávalo: tolik prapodivných lidských nesmyslů: blázen Hamlet a ten už úplně šoupnutý Othello. Proto toho pána zas tak moc nezbožňuju, nemyslím tím samozřejmě mistra Brooka, ale Williama, čili Vilíka po našem (jakákoli podobnost je tady náhodná).“

„Jak jste to řekl? Vilíka?“

„Ano, Vilíka, ale tak se taky jmenoval německý císař.“

„To je skvěle řečeno, Vilík Shakespeare. OK! Pane Brooku, OK!“

„To je dobře, že jsem vám udělal kapku radost. Ostatně jeho a můj ročník, moc velký rozdíl v tom není, ovšem odborná úroveň pana Petera, já mu výborně rozumím, ale on je pro mě, Evropana pocházejícího z Bludovic, něco jako Mont Blanc režisérského, a nejen režisérského, umění. Zatím-

co moje malilinkatost sahá do úrovně Beskyd a do hloubky mé řeky Lučiny. Beskydy, abyste rozuměl, jsou takové Předalpi...“

„Vím, měli jsme zeměpis... a zapamatoval jsem si to.“

„Výborně. Slyšel jsem a viděl pana Brooka, bylo to nedávno, studoval s herci nejrůznější barvy pleti Mahábháratu. Viděl jsem ho jako, protože takový skutečně byl, skromného, moudrého a velmi klidného člověka, který mi potvrdil to, nač neustále myslím, že totiž takový jako on nepotřebují národnost, ba ani nějakého Vilíka Shakespeara, Peter ho samozřejmě báječně pochopil a skrze to pochopení se dostal přes shakespearovskou bariéru a dospěl ke svému světlu...“

„OK,“ zsalutoval, „monsieur nebo sir Brook. Vy i já, ale především vy, jsme volají Bhadavadgity. Ciao! Sbohem.“

Vydali jsme se každý svou cestou, ale naše cesty vedly stejně do téže KRAJINY.

Kráčejíce po naší zeměkouli, byt každý na jinou stranu, stejně se setkáme ve SVĚTLE - uslyšel jsem varhany a racky - v mé fantazii Trojúhelníku se z nich stali Andělé. Zapadající slunce zářilo rudě, podobně obrovskému semaforu: s t o p, tvůj čas ještě nenastal. Zvuk varhan a zvonů naplňoval mé ticho vysněné scenerie...

Adieu, sir Brook...

Mea culpa čili OK! (pravdivá povídka)

A stejně - musím to opakovat - se bojím dál. Strach a ostražitost, to je takový zvyk - protože, abych tak řekl, levice si teď sedá na pravici, ale levici přesto zůstala. A ti, kterým vyhovoval tamten režim, jsou opět OK, stali se z nich dokonce boháči, čili z antikapitalistů se stali kapitalisté. Tohle taky není OK. Anebo je?! Samozřejmě ne všichni. Poctivec zůstane poctivcem a je obyčejně dále chudý. Takový je zákon tohoto světa. Nenormálního, poblázněného světa.

Jestliže nás znovu přeřadnou ať už rudí nebo bílí carové - protože rozdíl mezi nimi není žádný - bude s námi konec. Ta jejich policie nebo milice - systém je stejný. Dokonce ani systém, jak pít kořalku, se u nich nemění a lágry a Sibír, jak byly, tak jsou. Čekají! Anebo „pod stěnkou a davaj“ - konec, jako ten Izaak Babel. Ačkoliv ruku na srdce, v mých letech zahynout rukama CCCP-SS-manů je ctí!

„Durak,“ povídá mi jeden takový škorbrt, „blbneš nebo co? Převlíkneš kabát a žiješ!!! Dokonce i psát ti dovolej. Já to znám.“

Vždycky jsem se bál, a dokonce i dnes se bojím přiznat se u nás v Ostravě, a dokonce i v Polsku, k tomu, že jsem byl tankistou a pak řidičem džípu pod znakem bílé hvězdy. Ba ani Antkovi, co bydlí nad Lučinou, jsem to neřekl. Čert nikdy nespí, a tím méně takové organizace jako UB-StB-KGB (B³). A Rusáci dále zvoní svými tankovými pásy a rozorávají cesty a pěšiny, i když vlečou za sebou něco jako košťata, aby zametli stopy. Tak to bylo, a možná dále je, v Česku. Kam se jen podějeme, jestliže jim nezačnou fungovat brzdy? A nebylo by to poprvé...

Sakramentský život. Války nepřestaly. Ale to je tak: generálové sedí s vysokými státními úředníky - i prezident se může vyskytnout - u stolů vyzdobených květinami a řečňují a popíjejí šampaňské - jako že „všechno je OK“ - ale vojáci dostanou rozkaz a aniž chtějí (chtějí si, kamaráde, nebo nechtějí) jdou, protože musí. Najdou se i takoví - zblbnutí propagandou - kteří uvěřili v nesmysl šovinismu, v jakousi „pravdu“, v jakési „ideály“ a vraždí. Hitleři jsou všude, nemluvě o Stalinech - tak nějak se pořád vracejí, třebaže v jiných podobách...

Svému tanku jsem dal jméno „PAN ŠERMAN“, přesně tak jsem to na něj napsal. „Pan Šerman“, bílou a červenou barvou. Amíci se mne ptali, proč „Šerman“ a proč bílou a červenou barvou?

Odpovídal jsem jim půl vážně, půl žertem: napsal jsem to po našem a je to symbol boje bílých s rudými. Tak já to vidím.

Adin Ljuca

Mistrovství Evropy, evakuace

OK!, smáli se černoši, cenili bílé zuby a podávali mi pravice s růžovými dlaněmi, ale taky levice, protože pravice zůstaly na bitevních polích. Sakramentský život, ale i bez ruky je možné být za spravedlnost, když si člověk zvykne, dovede střílet i levou rukou, myšleno bez narážek.

Stalo se, - utrhlo se ucho džbánů - že spadl hrom z jasného nebe a strefil se rovnou do našeho „Šermana“. Hajzl, jakýsi pohitlerovský „panzerfaust“. Tank začal hořet, ale našťásti tak, že se nám všem podařilo - což se stává zřídka - dostat se z té hořící železné rakve ven. Na vojně, dokonce i v první linii (a zvláště tady, mezi bambusy a vysokou trávou) může člověka potkat štěstí, které mu nabídne ještě trochu života. Chlapík s „panzerfaustem“ zahynul, nestal se vsáknout do trávy. Náš seržant, jen co vyskočil za nepředstavitelného klení z plamenů, stačil ho ještě za jeho zásluhy pokropit, a pak teprve svlékl smažící se koženou bundu, kterou měl strašně rád, protože mu padla jako ulitá. V tom tumlu bylo zbytečné o něčem uvažovat - tamten splnil svůj úkol, my taky. Měl možná doma ženu a děti, matku a sestru - jak dojemně bývá tohle na vojně, a zvláště v kině - my zrovna tak. Nám se to zato podařilo, jemu, i když ne tak docela, taky, ale mohl být spokojený s tím, že už nikdy nespáchá žádný hřích a nepoše už nikoho na onen svět. Aspoň ten jeden ne.

Rozběhl jsem se k plukovníkovi, který stál kousek dál pod palmami. Měl v džípu raněného řidiče, indiána, a nemohl se hnout z místa. Spěchal jsem k nim a cestou si zastřeloval do pouzder své kovbojské revolvery. Rád jsem si, dokonce i v takových okamžicích hrůzy, představoval, že jsem kovboj. Byla to ostatně i moje přezdívka od samého počátku mé americké kariéry, když mě Amíci zachránili před zastřelením. Ale to je jiný příběh. Akorát že mi tehdy dali, protože neměli pušky, dva obrovské revolvery.

Podal jsem plukovníkovi hlášení, co a jak. - „Zasranej křáp!“ zaklel nespolečensky, ale zato vojácky. „Je jankovitej jak osel!“

Skočil jsem za volant. Nešlo to samozřejmě všechno tak hladce, jak to píšu. Byli jsme ještě pořád v samém středu pekla pod palbou kulometů a v krupobití granátů. Ještě dneska se dívám, že žiju. Vzdor tomu, že jsem přivykl strachu, neopouštěl mě, a ke všemu ještě bez tanku, takže jsem se cítil jako holátko, jak Daniel v jámě Ilové.

Navázal jsem přetřené lanko od plynu tak, abych je měl po ruce u volantu, zatáhl jsem, zavyl to a džíp skočil jako splašený kůň. Řítili jsme se k polní nemocnici. Ještě štěstí, že jsem věděl, kde se ukryla. Krajina byla plná zátiší, jen je namalovat, a mezi nimi kmitali lidé, ošetřovatelky a ošetřovatelé. Tady bylo už jedno, kdo je našinec a kdo nepřítel. Hnal jsem se tím nepředstavitelným zmatkem jako rozumu zbavený, že to muselo být až směšné.

Třebaže ho to bolelo, usmíval se tomu, opřen o plukovníka, který mu na rání držel jakési bílé, zakrvácené prostěradlo, dokonce i indián.

Povedlo se. Stihli jsme to.

Protože neměl další tank, zařídil to plukovník tak, že jsem se stal jeho řidičem. Zvykl si na mě, spřátelili jsme se, takže místo „ser“ jsme se oslovovali křestními jmény - tak už to mezi frontovými vojáky bývá. A mně bylo líp, protože jsem byl na čerstvém vzduchu, i když v přílbě.

Bílý Orel mi dodneška píše dlouhé vyprávěny. Inu dva šedovlasí veteráni, menšinový „rudoch“ a stejně tak menšinový běloch. Ami-Euro originály. Rozjel bych se za ním, jenže je to drahota. A on je na tom taky tak. Ale bylo by to OK, projít se s ním po Bludovicích a po Ostravě, zajít do „Polského domu“. Byla by to senzace! A třeba se to ještě podaří? I uniformy by se ještě našly. Za totality jsem měl potíže - neboť kdo neměl? - a to nejen kvůli sobě. Divné, Ami-soldier plus dopisy z USA, psané indiánsky. A k dovršení všeho byl Bílý Orel prvotřídní saxofonista, což byl u nás tenkrát za Stalina velký hřích, ale protože to byl indián, tajní to jaksi tolerovali. Zas jsem měl štěstí: přežil jsem.

Přeložil ERICH SOJKA

Probíhá mistrovství Evropy ve fotbalu. Autobusy narvané ženami a dětmi ujíždějí kamzičími stezkami.

Dánsko zvítězilo nad Švédskem. Anglie s Irskem hrála nerozhodně. My jsme prohráli. Např. paní v devátém měsíci na sedadle předemnou

vytrvale zvracela, dvouletý chlapec v jejím náručí vytrvale vzlykal: ztratila muže.

Před mistrovstvím Evropy byla kritéria rozhodčích zpřísněna (kvůli ochraně hráčů) a je to OK.

Během prvního poločasu (jednoho z utkání), když padl první gól (stadionem se rozléhaly ovace), na můj dům padl první zápalný granát a rozdhavil vyhozenou atmosféru.

Do konce prvního poločasu (před posledním zapískáním rozhodčího) se mi daří utéct z města.

Jediné, co jsem si s sebou vzal, byly uši i hlava plné ovací. A myšlenka/otázka: kudy se valí tento autobus? Vstříc nějakému novému mistrovství Evropy? Římané říkají: všechny cesty vedou do Říma. Mí spolucestující vědí, že domů žádná cesta nevede.

OBRAZY Z CESTY

Vše míjelo bezbolestně a logicky jak krajiny v ospalém kupé: neočesané švestkové sady, telegrafní sloupy a jejich spadlé stíny, rozmazané obrysy znaků podél cesty.

Sedíš v červeném plyšovém křesle kupé, zatímco vlak roztíná krajinu na dvě naprosto cizí části.

Oknem kupé zleva i zprava míjejí krajiny před tvým zrakem rovnoměrně ukrajané telegrafními sloupy. Ještěs nikdy neviděl tak jako tehdy, rozespálý a vytržený ze snění, skrz to zamlžené, špinavé okno. Ač zneklidněný, mluvit o tom nedokážeš. Nervózně otáčíš hlavou: doleva-doprava, -doprava. Co si zapamatovat? Co udělat?

Zatáhnout za záchranou brzdu, zastavit vlak? Zadržet tu zrychlenou přeměnu obrazů v minulost, ten neúprosný sled. Jak znehybnět obraz?

Zúžit krajinu na pohled z okna hospody. Zvyknout si na bezpečí toho pohledu jako na stálé hosty - tak blízké, když ne svou krví, tak alespoň obsahem alkoholu v ní. Dívat se skrz brýle, vytvářet obrazy s neměnnou dioptrií. Víš ale, že vše je marné: čas nehybné kamery a němeého filmu je již nenávratně pryč: musíš si zvyknout a cosi vyslovit.

Zavíráš oči.

Nasloucháš: jednotvárné otáčení kol namotává tvé myšlenky. Spíš. Beze snů.

Víš, že město, z něhož přijíždíš, není Betlém. Víš, že ten třpyt v dálce nejsou vysněná věčná světla Mediny. Cestuješ, sám nevíš kam. Do dálky. Do budoucnosti. Do Osvětlení.

Vlak vjíždí do tunelu. Do paleolitu. Či čehosi podobného.

Cestujeme rychle jako z jednoho do dalšího pokračování stodílného limonádového seriálu. Ze svého bytu, ze svého domu: jednopokojovým, dvoupokojovým, pětiapůlkokojovým krokem. V rikše, v gondole, přes oceán, v baloně se znakem Červeného kříže: Cikáni jdou do nebe; v romobilu, stepí, na invalidním vozíku, po dvou, po třech, na červenou jako na zelenou, s rezervuáry plnými strachu, který se nespaluje jako ostatní paliva. Překračujeme rychlost. Neotáčíme se. Ocitáme se v novém díle: stručný obsah již známé.

Dokonalá kopie průměrného turistu (cestovní horečka, v kapse: klíče, zpáteční jízdenka, vlhké kapesníčky) s mořskou nemocí na širém moři střední Evropy. Strach maskovaný ospalostí, skrytý za očními víčky, za průhlednou záclonkou na okně kupé. Strach drobného pašeráka před celníky v odzbrojujícím bohatství krajiny zaznamenává množství detailů, jejichž stíh by, teoreticky, mohl poskytnout originální pohlednici.

Účel cesty? Turista. Vyvážíte alkohol? Ne. Drogy? Zbraně? A tak jsem propašoval sám sebe.

Odcházím pomalu, jakoby na procházku, a skládám kroky podobně jako dítě souká ze sebe špatně naučené lekce, koktající, dolující v paměti. Časem si odpočinu na některém z podtatých stínů telegrafních sloupů podél cesty. Pozoruji hlemýždě: jakkoli je daleká jeho cesta, vždy je doma.

Znaky podél cesty ztrácejí svůj význam: vypovídají o místech již neexistujících. Stahují se jako odliv. Nemám tolik času, abych mohl pospíchat. Existuje-li však příliv, vrátí mě zpět, a já se budu muset vydat opět na stejnou cestu.

Již jako chlapci se mi i ten nejobyčejnější výlet jevil jako půvabné dobrodružství cestování. V školní lavici: z nejbližších krajů nepřítomnosti vracel mě vyčítavý hlas učitelky. Odpoledne mě zavírali s domácími úkoly: od strohého pravopisu a prostých počítáckých úloh mě vysvobozoval létající koberec - pro ostatní obyčejná židle u pracovního stolu. Později: Sinbád Mořeplavec, Gulliverovy cesty, Jules Verne. Odcházel jsem stále dále, vracel se stále tíže. Pak Robinson Crusoe: život na pustém ostrově. V Samarkandu, Bagdadu, Istambulu, od Patagonie až po Severní pól, všude jsem byl. A ještě dále. Jediné Odysseus si přál návrat domů. A mě to táhlo dál, ještě dál.

(Ze sbírky básní *HIDŽRA*, nakladatelství Menora, Praha 1996)

Adin Ljuca (nar. 1966), bosenský básník, od roku 1992 žijící v Praze. V současné době pracuje v Slovanské knihovně. V názvu své sbírky *HIDŽRA* - Mohamedova pouť z Mekky do Mediny - autor parafrázuje svůj útek z válkou zachvácené Bosny do Prahy.

Přeložila ANA ADAMOVIČOVÁ



Občas je potřeba vystoupit z pohybu Zeměkoule (nebýt pecnem za pecí) a jít pěšky. Někam. Kamkoliv. Jít a dívat se. A být viděn. (Platí to obecně, platí to i při cestě městskými dopravními prostředky.) Náhodou jsem jel skrz Žižkov tramvají a náhodou to na mě přišlo. Inu - vystoupil jsem tedy na Žižkově. A jdu si takhle žižkovskými ulicemi a po Havlíčkově náměstí. Míjím základní školu a ze školy vybíhá asi pět romských pubescentů. Všichni válce položené na rtech a mimo školní budovu hned dávají oheň a kouř. (My jsme měli na gymnáziu zákaz do 150 metrů - i nekuřáci; na ZDS kouřili jen největší éra a propadlíci -

nic proti tomu.) Těmhle synkům je tak kolem deseti a hlavní slovo má samozřejmě ten nejmenší. S nenapodobitelnou romsko-žičkovskou češtinou říká: „Ta Slavíková, ta dneska zase řádila. Proti té je Igor Hnízdo úplnej jéžišek.“ A teď si vyberte: být znechucen mládeží že kouří, ještě k tomu přímo před školou, nebo být uspokojen alespoň z toho, že malí kuřáci znají filmovou postavu svěrákovského učitele a jsou ji schopni smysluplně použít ve své mluvě? Nebo raději nevystupovat, nechodit pěšky? A nedívat se? Ejhle člověk! I 521 240 minut začíná 21. století.

Knihy

Bolestně, citlivě

Román **Vladimíra Macury Guvernantka** (nakl. Mladá fronta, Praha 1997, 168 str.) je po *Informátorovi* (1992) a *Komandantovi* (1994) třetím dílem prozaické tetralogie *Ten, který bude*. Zdá se mi, že nad třemi zveřejněnými částmi je již možno uvažovat o celkovém zaměření projektu a jeho místě v kontextu české historické prózy. Nečekej tedy, čtenáři, obvyklou recenzí, spíše bude následovat pokus o zařazení s vytčením společných rysů i odlišností jednotlivých částí cyklu.

Macurovy romány zachycují českou obrozeneckou společnost v klíčovém momentu jejího vývoje, v desetiletí kolem roku 1848. Sousedují se na několik volně propojených lidských osudů, jež se utvářely ve stále ještě poměrně těsném kulturněhistorickém rámci pražské vlastenecké komunity, kde takřka každý znal každého. Až rodná přehlednost tohoto prostředí je pro autora velkou výhodou: umožňuje, aby spolu různé životní příběhy (a to i svými stylovými zvláštěstmi) *komunikovaly*, aby se zcela přirozeně dotýkaly jeden druhého, aby se v sobě navzájem deformovaně zrcadlily. Jeden z jejich půvabů přitom tkví v tom, jak umně, s jakou až zálibnou *hravostí* autor mísí skutečnost s fantazií, reálné postavy s fiktivními, drobná, dokumenty doložená fakta s předivem smyšlených dějových a psychologických motivací. Macura je uhranut *příběhem*, který má svou zápletku a pointu, svůj zdvih i pád, je umanutým vypravěčem a fabulátorem. Ale současně je jako doma v archivech, korespondenci, pamětech a vůbec jakýchkoli historických dokumentech. Ve spojení obou těchto vlastností má v české literatuře četné a velice rozdílné předchůdce - Josefem Svátkem nebo Zikmundem Wintrem počínaje a Vladimírem Neffem nebo Jiřím Štolou konče.

Ukotvení Macurových příběhů v množství reálných historických detailů není samostatné. Má napomoci ke zvěrohodnění jeho často provokativní optiky, k hladšímu čtenářskému přijetí způsobu, jímž autor nakládá se známými i méně známými postavami české minulosti. Ten způsob rozhodně nespočívá jen v užití čapkovské apokryfní metody a v takzvaném boření tradicemi posvěcených mýtů, což jsou postupy, které v české historické próze zobečnely již v šedesátých letech a dnes by nutně působily jako poněkud vyvanulé. Je založen spíše na koncepci života jako něčeho v samé podstatě dvojakého, bolestně a nepřekonatelně rozlomeného. Macuru přitahuje rozpor mezi životem aktuálně žitým a životem reflektovaným, literarizovaným, prošlým již filtrem záměrných i bezděčných stylizací. Jeho postavy se vesměs pohybují v poněkud umělém prostředí literatury a literátů, sdílejí se s ním o jeho masky, mýty a konvence, vnímají dění v sobě a kolem sebe tak trochu jako soubor textů, jako čísi bláznivé zápisky, komplikují si život vlastními fikcemi. A to, že se „umazali“ literaturou a jejími zrádnými substancemi - pravdou i zdáním pravdy, ctí i hrou na čest, velikostí i pokusem velikosti, slávou i stínem slávy atd. atd., nezůstává pro ně bez následků. Zpravídlá zakoušejí pocit, že nejsou strůjci svého osudu, že život jim odpírá svobodu činů a rozhodnutí, že jejich kroky jsou kýmsi nebo čímsi ovládnány a režirovány. Vždy je tu nějaký principál v zákulisí, nějaká jízlivá a sprostá Historie, nějaký nepochopitelný Bůh, zkrátka síla tím záluďnější, čím více byly postavy přesvědčeny o své vlastní schopnosti manipulovat s příběhy svými i cizími. Vždy jsou tu naděje, sny a snaha zpěčovat se osudu, ale vždy je tu také vystrážlivost a pocit šalebného podvodu, který na nás kdosi spáchal. Ideály a Lásky jsou pokaždé poskvřeny v objetí prodejných žen a zpochybněných vědoucímí úšklebky hraběte Thuna, toho věčného vítěze v loterii Dějin. A tak významná jména české historie vstupují do Macurových románů s množstvím svých reálných rysů a vlastno-

stí, zároveň ovšem také jako nositelé této autorské koncepce světa, jako figurky na šachovnici Macurovy autorské strategie.

Každá z částí cyklu má své zvláštní žánrové předznamenání: *Informátor* byl psán jako NOVELA a uveden hudebnickým termínem *Giocoso, ma non troppo* (= vesele, ale ne příliš), v *Komandantovi* autor užil stylového rejstříku ŽIVÝCH OBRAZŮ a ději udal tempo *Risoluto, con fuoco* (= rázně, ohnivě), *Guvernantka* se hlásí k žánru ELEGIE (= bolestně, citlivě). Nutno říci, že citovaná určení nejsou prázdným ornamentem: mají pro autora vskutku význam závažného stylotvorného principu, odlišují ladění jednotlivých dílů.

Titulní *guvernantkou* nového románu je Antonie Reissová (mezi vlastenci známá jako Bohuslava Rajská), druhá žena básníka Františka Ladislava Čelakovského, a tedy i opatrovatelka jeho dětí z prvního manželství. Antonie patří k ústředním postavám i v prvním dílu cyklu, v *Informátorovi*. Tam vystupovala jako žena poněkud záhadná, uzavřená do světa svých ideálních představ a odmítající dvoření hned několika mužů: slovenského básníka Hroboně, nepraktického snílka a tvůrce univerzálního vzdělávacího systému Amerlinga, a především smyšleného protagonisty díla - Johanna Manna. Žánrový rejstřík prvního dílu předepisoval zvýraznění fabulace a dějového ruchu: „zachována budíž vzrušivost, zachováno budíž napětí, ten parní pohon moderní NOVELY“. Antonie tu byla představena zvenčí, tak jak se jevila jiným, a zároveň měla roli ironicky pojaté *první hybatelky* děje: Mannovo milostné vzplanutí rozehrálo řetězec tragikomických příhod, jež z tohoto světoobčana, povzneseného nad přejatost českých vlastenců, učinily policejního konfidenta i hrdinu-barikádníka v jedné osobě. Jména Johanna Manna, Amerlinga, Hroboně i jiných se v *Guvernantce* objevují již jen v Antoniiných vzpomínkách; životní situace, v níž se Antonie nachází jako paní vatislavské domácnosti F. L. Čelakovského, je jejich prostřednictvím neustále konfrontována s dobou jejího panenského blouznění a životních možností, jež byly sňatkem nenávratně ztraceny.

Také titulní hrdina *Komandanta*, mladý Josef Václav Frič, se objevuje i v *Guvernantce*. Většinou zde sice nevystupuje přímo, nýbrž opět prostřednictvím retrospektiv, nicméně i to mu v organismu prózy zajišťuje významné postavení: je pro hrdinku symbolem lepšího a ideálnějšího mládí, uskutečňuje svým bouřliváckým životem to, o čem si Antonie sama troufala jen snít. Dodejme, že žánrové i hudební předznamenání *Komandanta* je opět do značné míry ironické. Macura je svým autorským naturelem puzen k tomu, aby i postavu J. V. Friče, která by jinému vyrostla v hrdinu bez bázně a hany, traktoval sice bez karikaturních zkreslení, ale přece jen ironicky, jako oběť jeho vlastního sklonu k divadelnímu patosu, jako člověka, který nežije v reálném světě, nýbrž ve světě své romantické „scénografie“.

Ani *Guvernantka* není prosta ironie a *záliby v mystifikaci*, ale oba tyto rysy jsou tentokrát citelně přitlumeny. Jisté to není dáno jen tím, že žánr ELEGIE je s ironií těžko slučitelný. Spíše se mi zdá, že sama autorova hravost se s postupujícím časem mění, paradoxně nabývá na vážnosti a závažnosti, zbavuje se známek povrchního hračičkaření. Jestliže ještě kunderovský „žertovný“ příběh *Informátora* byl se zjevnou zálibou konstruovaný a svou konstruovaností se přímo pyšnil a jestliže v *Komandantovi* si autor neodpustil alespoň efektní dějovou pointu, v příběhu *Guvernantky* se konstrukční prvky (spojené s historií mladého polského básníka Szykowského) stávají čímsi vedlejším a málo významným. Vedle autorova intelektu se však tentokrát mnohem více prosazuje i jeho emocionalita; životní poznání, jež je v próze obsaženo, není jen poznáním rozumovým, ale i poznáním srdce a prožitku.

Vlastní a podstatný příběh *Guvernantky* je příběhem manželství. Manželství mladé, krásné a inteligentní ženy, pokoušené Uměním a odsouzené k péči o rodinu, a stárnoucího, poněkud omrzělého, žárlivého a ego-

centrického muže, který se navzdory svému básnickému věhlasu i profesorskému postavení cítí společensky nedocenen. Na rozdíl od předchozích částí cyklu, kde jsme do vnitřního světa protagonistů mohli nahlížet převážně jen díky zprostředkujícímu médiu vypravěče, v *Guvernantce* autor užívá dvojí ich-formy: ve vyprávění se střídají obě hlavní postavy. Se změnou vypravěčské perspektivy a s tématem manželství vstupuje do prózy jako velmi výrazný prvek sféra lidské tělesnosti. Vzdálenost mezi ideálem a všednodenností se v ní realizuje jako rozpětí mezi vznešeným pojmem Básnictví a mikrokosmem kuchyně a ložnice. Horečky a stékající pot, pach nočních mís a vydýchaný vzduch, prostěradla potřísněná krví i semenem, to vše je všední den Básnickovy domácnosti. Protiklad biologického a duchovního v člověku je tu nahlížen trochu jako fraška a trochu jako tragédie; tělesnost sama pak je bytostně spřízněna s pomíjivostí. A prokletí pomíjivosti - to je významový úběžník prózy, která chce být ELEGIÍ svým tématem i duchem.

ELEGIE není myslitelná bez motivu smrti. A smrt je vládkyní výchozí i konečné stanice Macurova románu: na začátku stojí úmrtí první Čelakovského ženy Marie, na konci umírá Antonie a záhy po ní i sám Čelakovský. A mezi tím se smrt alespoň připomíná: Mariinými návštěvami v Antoniiných snech, nemocemi dětí i hrdinky samé, epidemií cholery a znamenímí povodní! Život je křehký a pomíjivý jako to lehoučké chmýří přemnoženého krtičníka, jež se snáší z nebe na hlavy Čelakovského rodiny hned na prvních stranách románu. K jedné je nespravedlivý a zlomyslný, k jiným bezdůvodně velkorysý. Ale co si může dovolit život, nemůže si dovolit spisovatel. A tak je pro mě známku Macurovy *epické spravedlnosti*, že s pronikavým pochopením, byť ne bez své typické ironie, podává vnitřní světy *obou* protagonistů, že rozumí nejen zmarňovaným touhám Antoniiným, nýbrž i zahořklé sebestřednosti Františka Ladislava. Výrazem této epické spravedlnosti je i to, že právě do jeho promluvy, do Čelakovského pomyslného dialogu s Bohem - *vládcem příběhů* vkládá věty, v nichž jako by byla podána sama trest Macurova lidského i spisovatelského tázání: „Co je to svět než nekonečný proud příběhů ženoucí se pustinou. Navlékáš nás do kostýmů, svlékáš nás z kostýmů, dáváš nám jména a bereš nám je, cosí tu sdělujeme, ale co sdělujeme a kdo to poslouchá a k čemu je to všechno nakonec dobré, čemu to slouží? Třeba je ten hukot našich příběhů s neveselými konci pro čísi ucho jen vzdáleným bžikotem mouchy v koruně stromu dávno vyhořelého lesa.“

BLAHOŠLAV DOKOUPIL

Osamělost přespolního běžce Josefíny Rykové

Samotu lze vnímat nejrůznějšími způsoby. Dva její mody však uzavírají často zvláštní smlouvu - samota umělecká a samota lidská.

Na počátku literárních osudů **Milady Součkové** zdánlivě nebyl k ani jednomu z těchto modů žádný důvod. Kolem dcery z vážené pražské patricijské rodiny inklinující k modernismu bylo na začátku její kariéry vždycky dost lidí a není ani zvláště těžké vidět ji ve třicátých letech v kontextu dobových uměleckých pohybů. Uzavírala tehdy i významná intelektuální přátelství - s Vančurou, Jakobsonem, Rykrem. Zvláště poslední dva byli její osudovou volbou. Zdeněk Rykr se stal jejím manželem a po jeho tragické smrti zůstala Součková až do konce života sama. Roman Součkovou jí byl odborným průvodcem a pomocníkem v těžkých letech exilu, kdy pod jeho dohledem vstupovala na akademickou půdu. Na amerických univerzitách strávila Milada Součková zbytek života a jen málokdo z jejího anglosaského prostředí tušil, že má před sebou spisovatelku řady významných románů a básnických sbírek. Ostatně, samotná exi-

lová enkláva vnímala Součkovou jako autorku exkluzivní četby „pro univerzity“.

Umělecky byla Součková výlučnou autorkou už od třicátých let. Nejprve lze sice vnímat její první práce (První písmena, Amor a Psyché) blízko avantgardy. Součková i díky svým přátelům rovněž inklinuje k strukturálním náhledům pražského lingvistického kroužku a experimentuje s jazykem a především s nejrůznějšími uměleckými diskurzí (Škola povídek, Žlutý soumrak). Už první práce prokázaly, že Součková nebude pouhou přečtenou a performace chytivou intelektuálkou donekonečna kombinující koláže z dobových experimentů. Nepochybným důkazem zcela původní energie a nemalé umělecké odvahy byla dvojice románů **Odkaz** a **Zakladatelé**, které jako další svazek pečlivě připravených spisů Milady Součkové pro vydání připravili a logicky do jediného svazku spojili K. Suda a R. Štencl.

Už v době jejich vydání si výjimečnosti obou knih všimli někteří kritici, například Václav Černý a nadějná začka Arne Nováka, později tragicky zemřelá Věra Lišková (na uspořádání jejího rozsahem skromného kritického díla se Milada Součková podílela spolu s Bohuslavem Havránkem).

Milada Součková v obou románech využila poměrně tradičního románového schématu zobrazujícího vzestup měšťanského rodu. Už jen obraz života „vyšší střední vrstvy“ byl u nás novum, protože do té doby se to v nejspíše nikomu nepodařilo. Vzpomeňme například neúspěchu románu Turbina Karla Matěje Čapka-Choda u francouzských čtenářů, kteří rozpoznali nedůvěryhodnost líčeného patricijského prostředí. Součková tedy v jistém smyslu měšťanský román konstituuje, ale zároveň ho i paroduje a dekonstruuje. U Součkové se radikálně proměňuje funkce vypravěče, který na rozdíl od klasických realistických románů není onnipotentní, ale krajně subjektivizovaný. Vypravěčská omnipotence klasického realistického diskurzu ustalovala objekty ve struktuře světa a vyhovovala tak měšťanské ideologii usilující rovněž o konstituci přehlednatelného světa zbaveného temných zákoutí (proto tolik ustálených rituálů a proto mají předměty v měšťanském salonu své přesně vymezené místo). Pozorující vědomí vypravěče v obou románech Milady Součkové reflektuje tento ustálený svět, ale nahlíží ho z nových úhlů, které dávají tušit, že zdánlivá metafyzická platnost zobrazovaného je v pohybu a že vše věčné se věčným pouze jeví. Proud vědomí jediného vypravěčského subjektu odhaluje znejistující skutečnost - zdánlivě nehybný svět založený na neměnných hodnotách je totiž konstituován jen díky množině jiných subjektivních představ a iluzí, díky bytostem žijícím v sebezapomnění. Čas, podobně jako v románech Virginie Woolfové, která nepochybně Součkovou inspirovala, se tu z významně jako fenomén odhalující iluzivnost lidských projektů. Už samo spojení názvů obou románů implikuje tuto časovost - „Odkaz“ ukazující k minulosti a „Zakladatelé“ orientující budoucnost. Mezi tím, co přichází z minulosti a co zakládá budoucí projekt, stojí zdánlivě věčná přítomnost, do níž se jednotlivé postavy zdají být ponořeny. Součkové se tímto spojením obrazu „měšťanské metafyziky nasvěcované prostřednictvím existenciální dynamiky vědomí“ daří živě evokovat svět odsouzený k pádu v okamžiku, kdy ještě o své neodvratné smrti neví, ačkoliv smrt se již všude ohlašuje.

Toto napětí mezi stálostí a pohybem k smrti se v románech však netýká pouze zobrazeného světa, ale zároveň také subjektu vypravěče. I zde má spojení obou názvů jistou významovou funkci. Subjekt prozkoumává rezidua vlastní paměti - vzpomínky na rodinu, příbuzné, evokace scén, nálad. Paměť je svým způsobem nehybná, obrazy jsou jednou provždy dané, ustálené ve své ukončenosti, avšak stávají se aktivní součástí vlastní existence subjektu, jsou konfrontovány s jeho aktuálním bytím. Paměť je odkazem i prvkem zakládajícím budoucnost. Díky tomu, že cokoliv z minulosti může nějakým způsobem zásadně zasáhnout do přítomného bytí, může ho osvětlit, projasnit permanentně vedený dialog s ne-

srozumitelným světem, je subjekt nucen zkoumat rezidua paměti velmi podrobně. Tato detailní popisnost jako by se snažila zachycovat i ty nejmenší entity kdysi žité přítomnosti, aby v podrobném popisu časoprostorových segmentů bylo nově osvětleno bytí. Už tady jako by postup Milady Součkové jistým způsobem anticipoval pozdější příbuznost její poetiky s některými snahami členů Skupiny 42. I pro ně bylo zachycení všedního plynutí rovněž jedním ze signifikantních momentů. Součková ostatně během svého exilu udržovala dlouholetý korespondenční vztah s Jindřichem Chalupckým, jak prokázaly některé publikace z posledních let.

Oba romány, Odkaz i Zakladatelé, mají v české literatuře dvacátého století klíčový význam. Na jedné straně jistým způsobem završují tradici klasického románu a ekvilibristicky využívají všech jeho fines, na druhé straně však zároveň zakládají tradici novou, která svět starého vyprávění rozkládá, aby na jeho dezintegraci předvedla vratkost lidského bytí. Zřetelně tady Součková ukazuje k druhé polovině dvacátého století, a to nejen svou blízkostí východiskům Skupiny 42. Bez její prózy by asi docela jinak vypadalo psaní takové Věry Linhartové, Daniely Hodrové či Sylvie Richterové.

Je velkou zásluhou Kristiána Sudy (hlavního editora spisů M. Součkové) či Karla Miloty (ten svůj talent pro významné zapomenuté potvrdil i svou novou edicí povídek Vladimíra Raffela), že se jim daří evokovat práce Milady Součkové v aktuálním kontextu. Ani jeden z nich není literární historik, zato jsou oba spisovatelé. I to svědčí o živosti představovaného díla. Umělecké niveau prózy čtyřicátých let výrazně přerůstající texty osamělé dámy s hlubokými očima skrývají stále bohaté dialogické potence.

PS: O copyright názvu recenze se chopitelně rovným dílem dělí Alan Sillitoe a Milada Součková.

VLADIMÍR PAPOUŠEK

Schematismus

Nakladatelství Hynek učinilo koncem loňského roku chvályhodnou věc: v edici NEON začalo vydávat prozaická díla mladých českých autorů. Jako 2. svazek (stejně číslo má však i kniha Jana Štolby Město za) zde vyšla próza **Milana Kočího Trokadero** (1997).

Kočí je nejen autor mladý (nar. 1964), ale i začínající, a jeho kniha je inzerována jako „v české literatuře naprosto neobvyklý pokus o postmoderní prózu“. Tato anotace ve mně spíše než zvědavost vzbudila obavu; a ta se naplnila. V Kočího textu se kumuluje množství postupů, jejichž účinek vyčerpala už próza dekadentní, meziválečná i próza 60. let. Navíc bez hlubšího smyslu a výraznějšího estetického účinku. Očekává-li čtenář proměnu vypravěče, dočká se, očekává-li střídání ich-formy a er-formy, dočká se také. K tomu se přidá uzavřenost prostoru: očitáme se v domě na podbíživém pařížském místě, jímž je Trocadero.

Text je plný klišé, frází a banalit: „Zažil jsem, co jsem mohl.“ (s. 97) „To tě ve škole nenaučili, ty drzá žábó? Co tě tam tedy vlastně učí?“ (s. 123) „Práce mu jde od ruky, je vidět, že ví, co dělá, a je radost se na něj dívat.“ (s. 290) „Měl jsem tehdy rovněž v práci tuhý týden a byl jsem poněkud unaven...“ (s. 313) „... ale po čtyřech hodinách jsem viděl, že neuvěřitelné se stalo skutkem a dostal jsem mat.“ (s. 314-15) Podobně se tu hrdina snaží strhnout vítězství na svou stranu (s. 315), dosahuje svého cíle (s. 317), jede neznámo kam (s. 320) atd.

Reč vypravěčů i postav je plná pleonasmů a tautologií: „Chceme vás s manželem pozvat dneska večer na večeři.“ (s. 327) Mnohé je sdělováno stále dokola: měl-li tento způsob naznačit například určitou stereotypnost života moderního člověka a jeho komunikace, pak nevím, proč to činí autor tak triviálně (jako na s. 20, kde stále znovu vysvětluje, které patro je poslední). Je-li zde stylizace vypravěče do tohoto triviálního typu (ale jak je primitivizující a samo-

účelný ve srovnání s Poláčkovým románem Bylo nás pět), pak znovu schází smysluplnost takového počínání, neboť je to trivialita sama svým cílem učiněná. Je-li to snad využití analytické popisnosti nového románu, pak je to jen opakování schémat víc než třicet let starých a účinek je jediný: nikoli budování svébytné poetiky, tvůrčí přístup, nýbrž mechanické - nadto značně těžkopádné - kombinování postupů již ozkoušených a zhusta též vyčerpaných. Autor užívá několik vycpávkových slov: koneckonců, po pravdě; opakuje v řeči postav i vypravěče sousloví „všivý brloh“ a podobně ještě „všivá televize“ nebo žurnalistická spojení typu „těžkopádně, ale energicky“ a „roztřeseně, ale statečně“. Říkám záměrně *autor*, neboť jde o slova, spojení a postupy, které procházejí celou knihou: tedy dialogy postav, ich- i er-formou vypravěčů, dokonce rovněž autorskými poznámkami, které uvozují rozhovory postav. Vše je na stejné úrovni, nic není rozlišeno. Substantiva a verba jsou tak oslabena, že nestojí většinou sama o sobě a za sebe, ale jsou stále rozvíjena (spíše potlačována) i několika adjektivy a adverbii: „správcová měla teď samozřejmě, pánovačný a nesmiřitelný výraz“ (s. 311); autor některá z nich stále opakuje: jedna postava „věčně vytrhne“ druhé z úst cigaretu (s. 161), černoška podle autorské poznámky „zaklepe věčně na dveře“ (s. 215). Jak se to dělá? Jak se *věčně* vytrhává cigareta někomu z úst? Jak se *věčně* klepe na dveře? A jak, jde-li o zvláštní předložkové vazby, „*noří se* s nestoudnou okázalostí na obnažená stehna...“ (s. 94)?

Jde skutečně často o žvanění a tlachání, které představuje komunikaci mezi lidmi („Mám rád podniky, jež míří až na konec věcí. Když se do něčeho pustím, nedělám kompromis.“ - s. 280), ale stejné žoviální žvanění je přítomno i v řeči vypravěče a v autorských poznámkách. Podobné označení způsobu rozhovorů, tedy žvanění, vkládá autor do úst jedné své postavě (černošce, s. 135 a 164). Patrně měla být tímto unavujícím a hyperbolizovaným způsobem ukázána vyprázdňenost slov v současnosti. Muselo tak být ale naplněno 330 stran?

Vše je předem předvídatelné a jasné, avšak vypravěči to ještě znovu vysvětlují. Nakonec se zužitkují takřka všechna schémata, jež se nabízejí: dojde na vyprávění snů, na metatextovost, na krev, vraždu, znásilnění. A hlavně: na sex. Čtenář se nemusí dlouho obávat, že o něj bude připraven. Jsou mu nabídnuta všechna klišé, která se sexem v moderní české próze souvisejí. Nebude to tedy mytizace lásky, její tajemno; ostatně všechna tajemství jsou v knize odvržena, pouze otevřenost výpovědi má být patrně nositelem estetického účinku. Bude to sex abnormální, zvrácený, morbidity, při němž stříká krev, uřežávají se bradavky a strkají se do úst (s. 177), rozřezávají se ženská těla (např. s. 106), lidé se válejí v lejněch a roztírají je po sobě (s. 178), tečou zde všechny možné výkaly, které se jako vrchol sexuálních orgií požívají (lejna - s. 193, narážka na s. 237).

Autor je tímto tématem uhranut. Začíná stále se vracejícím motivem stehen (zejména černošky, jež jsou „vysoká“ a „pevná“, posléze přechází na Estel, jejíž stehna jsou „pořádná“ a již je „vidět celá délka stehna“) a od tohoto leitmotivu postupuje k pasážím, které by mohly sloužit jako textový doprovod pornografických fotografií nebo filmů: „Chceš, abych tu na tebe vytylil ten svůj kanon? ... Poslyš, měl bych tě teď chytit a surově znásilnit, až by se ten tvůj blahosklonný ksichtík pokroutil bolestí.“ (s. 188) A jinde a jinde a jinde. A pořád dokola. Schází už jen incest. Chápu, že autor chce překvapovat, že chce poetizovat (zdánlivě) nepoetizovatelné, ale siláctví si plete se silou výpovědi. Vzniká tak hybrid fantaskní grotesky, nového románu a chvílemi dokonce - v počátku knihy - i jakéhosi života kolem nás. Hybrid meyrinkovský, kafkovský, hrabalovský, kunderovský, linhartovský (resp. sarrautovský, robbe-grilletovský), hybrid napájějící se i moderní americkou literaturou etc. Doplně co libo. Všechno už tu bylo. Vzory a jejich tvůrčí přístupy tu trčí jako ve školní kompozici snaživého žáčka. To však nepřináší nic nového a navíc dost nudí.

Jen toho Weinera, slibovaného na obalu knihy („weinerovsky laděný, grandiózní román-hra“), jsem tam nenašel. Spíše než neobvyklý pokus o postmoderní prózu jde, myslím, o naprosto obvyklý schematismus. Aneb: Otevřenost struktur versus uzavřenost schémat.

MICHAL BAUER

Jasná zpráva o konci života

Knihy vydávané vlastním nákladem jsou oproti běžným titulům hned od počátku minimálně v distribuční nevýhodě a dozvív se o nich zpravidla jen zlomek těch, které by mohly zaujmout. Je-li navíc takové dílo určeno spíše užšímu a podobně nalděnému okruhu čtenářů, je jeho nepatrný ohlas zpečetěn. Podobný osud hrozí i vloni na podzim vydané próze **Ve zmi lože své...** královéhradeckého autora **Jiřího Zadiny** (1932). Do roku 1968 pracoval jako učitel a novinář, potom byl dvacet let montážním dělníkem Kovotěsu. Po revoluci opět publicista. Nyní se věnuje pouze literární tvorbě.

Před čtyřmi lety vydal ve vlastní režii (zkušenost s týmž titulem má už ze samizdatu) svou první knihu Pastviny bláznů, napsanou mezi lety 1984 a 1988 - paradoxně druhý díl zatím nedokončené trilogie. Úvodním svazkem je až nyní vydaný titul *Ve zmi lože své...* (1978 - 1984). Ke změně posloupnosti autor mlčí, knihy lze ostatně číst i zcela samostatně. Obě jsou však součástí ich-formou psané autobiografické rodinné kroniky, v níž autor různé přechází od počátku tohoto století až do doby hluboké normalizace. Plánovaná třetí část by měla dosáhnout k novému století.

Próza první (ale v dějové chronologii vlastně až druhá) je výpovědí o neschopnosti stárnoucích a osamělých bratrů uskutečnit, mj. pro strach z odposlechu, zásadní rozhovor (původní název zněl Ztížená možnost dorozumění). Próza následující (a předchozí zároveň - to je postmoderna do důsledku) zpracovává podobně prostý, ale životně zásadní námět - dlouhou chorobu a úmrtí jejich otce. Odehrává se převážně v 70. letech a je rozdělena do dvou základních celků: úvodní začíná zprávou o úmrtí a je doveden k pohřbu, druhý se pak vrací zpět a na podstatně větší ploše zachycuje poslední tři roky otcova života.

V první části je otec mrtev - text charakterizuje příznačná strnulost. Věci, pohyby, myšlenky. Strohé a běžné dialogy lidí, kteří myslí na něco jiného. Stálé uvědomování si neuvěřitelného. Nakonec, trochu jako vysvozením z kruhu čekání, pohřeb. V části druhé přichází narativní přechod z času přítomného do minulosti. Otec ožívá ve vzpomínkách a zbývají mu zkracující se tři roky života se zhoršujícími se nemoce. Vyprávění je nyní plynulejší. Z otce přes všechny snahy pomalu vyprchává život a jakoby náhradou mohutní proud synovského líčení. Množí se a zvětšují časové skoky, zvyšuje se fragmentárnost textu, zkracují graficky oddělené vnitřní bloky textu. Čím trudnější je aktuální realita, tím procítěnější jsou exkurzy do vzpomínek a epizod známých i synovi samému jen z vyprávění, častější jsou retrospektivní komentáře, objevují se náznaky eseje.

Vzrůstá strach z budoucího. Už jedna neúspěšná operace, nevládné nemocnice, časté bezvědomí, ochrnutá paže... otci bude 79 let. Mysl vypravěče zaplavují nejobyčejnější, ale nezbytné úkony. Rostoucí přesvědčení o konci a únava zapřičiňují podvědomě vytěšňování. „Jistotu smrti doprovází *neurčitost* jejího »kdy«. [...] Před takovou určitostí pobyt spíše utíká. Každodenní obstarávání si neurčitostí jisté smrti určuje tím, že před ní vsouvá dohlédnutelné nezbytnosti a možnosti příštího všedního dne,“ napsal kdysi Martin Heidegger (Bytí a čas). A že zde nejde o vypravěče samotného? Heidegger také tvrdil, že právě zkušenost smrti bližního je nejlepší zdroj pochopení konce vlastního. Zadína zachycuje, jak s blízkostí smrti získává vše jiný rozměr, dřívější tabu ve vztahu rodič a dítě jsou zprvu s úzkostí a ostychem, pak všed-

ně překračována. Ve světové literatuře líčí podobné zkušenosti např. Simone de Beauvoir v próze věnované smrti své matky. K bezmocnému člověku náhle patří i to nejskrývanější: močení, stolice... Není to ale odpuzující, tabu, je to známka dosud bojujícího těla. Objevuje se prostor pro nalézání vyšších, duchovních hodnot, které smrt přesáhne. Otec umírá a tečkou poslední věty v knize se dostáváme před první písmeno věty první.

Na próze je znát, že vznikala několik let a že její úvod je přes publicistické zkušenosti autorovým prozaickým začátkem. Zmiňované rozrušňování a ožívování textu je možná podpořeno i narůstající jistotou psaní (v knize rukopisně následující se přidávají ještě např. zdůrazněný vnitřní monolog či někdy až příliš znatelně kafkovské motivy). Na rozdíl od autorky doslovu Aleny Zachové si nemyslím, že příběh téměř „idylického přístupu“ syna k otci bude čtenářsky poutavý a přitažlivý. Většina dnes ještě vůbec cosi čtoucích lidí by asi uvítala spíše podobně důkladnou otcovraždu úkladnou. Ale to je chyba doby a ne autora. Mluvil jsem o užším kruhu čtenářů - jsou to ti, které zajímá i obyčejný život, ctí rodinné vztahy a s nimi spojený sentiment, jsou schopni číst úsečně popisný i kontextově soudržný, ale fragmentovaný a stylově různější text a přijímají, že smrtí je nutno pohlednout do tváře.

MICHAL SCHINDLER

Hořící svíce naslouchajících poutníků

Seznamování se současnou francouzskou poezií probíhá líně, způsobem nehledačským, jen pokýváním na hodnoty ověřené. Ale je osudem doby, aby zaspala svého Rimbauda. Co vydáváme za současné, jsou básníci narození kolem r. 1925, a práce v nich zraje tato doba a její nevyhnutelná smrt sebe samou. A jejich „současnost“ roste nezávisle na nich, jejich životech a smrtích, jen jako vnitřní píseň jejich díla (ó, oříšku, nejsi nešťasten ve své skořápce!).

Philippe Jaccottet je básník, který si hledá svou cestu k současnosti, není si jistý terénem a azimuty, v rukou drží mapu, bez cest však, významných bodů, potoků a měst, všude okolo jen nápisy „Hic sunt leones“. A cestou k současnému, k sobě samému je jeho poezie (výbor z ní - **Myšlenky pod mraky a jiné básně** - vydal Torst 1997, přeložili Jiří Pelán a Jiří Pechar, edice Poesie, sv. 28).

Nástrojem, kterým rozkrývá mlhu kolem sebe, nástrojem, který jediný Jaccottetovi zbyl, je báseň. Pochybování nezničilo jedině: slovo, neboť bez něj nelze být, ono poutá, je základním kamenem reality zvané člověk. Slovo je to jediné, co zachraňuje pro člověka jeho já. A toto já není já o sobě, ale vždycky já a oni, vztah já a svět, i kdyby jím byl jen dým. Slovo je paměť na minulé chvíle, ono je osud a znamení. A slovo je gestem hledání jsooucího a budoucího.

Hlavní povinností a zároveň svobodou člověka pak je krajina, kterou si sám vyslovuje. Zem, v níž „řád hvězd chátrá nad vodami“, zem, která je „plná času zavěšena na vzletajícím pírků, jež stoupá stále zářivější“. „Pokřik ptáků pod klenbou mraků“ zní v zemi, která je „naší vlastní“. Jak podivuhodně přiléhavě souzní s Exupéryho „je suis responsable de ma rose“. Každý je před sebou odpovědný za svět, který si sám stvořil. A básník o to víc, neboť cítí, že jeho odpovědnost je větší - o věčnost slova, které tu krajinu tvoří a hledá. A přece je jeho odpovědnost jako kteréhokoli jiného člověka. Právě o to se však Jaccottet-básník pokouší: hlídat „hořící svíce... v pokojích zesnulých“, „odsouvat to, co nás dělí od prostého jasu“. A zůstat především sám u sebe, v sobě, protože už brzy „poutníci projdou poslední branou“.

Jaccottet je doma ve slovu, neboť ono je výrazem jeho odpovědnosti, jím se přihlašuje k sobě samému. Jeho výraz chce být

odpovědný, přes svá slova chce vidět sebe, modelovat svou existenci ve vztahu k okolnímu světu. Zvláštní je pozorovat Jaccottetovo úsilí o to, aby nebyl v tom všem sám. Jako by se neustále snažil ze sevření té existenciální chvíle vyklíčkovat, sblížit se s jiným subjektem, oslovit a společně sdílet své světy. Ani zesnulý tu není sám - slovem mu básník svítí na cestu. Ohmatávají se a hledají cesty ze skořápky ven, hledá se způsob, jak vylomit tu míř, to slovo, které uzavírá člověka do jeho světa, pryč od světů jiných lidí. Hledají se společná slova, společné významy, jsou zvána na setkání. Mluvit hlasem dne (to je také název významné studie Jeana Starobinského o Philippu Jaccottetovi), dne, kdy jsou věci i lidé vidět, kdy se dějí a shledávají, to je ústředním smyslem takové poetiky. „Naslouchej“: takový je primární motiv řady jeho básní, nejen oněch drobných básní vzniklých pod vlivem japonských haiku v 60. letech. A proto hovoří-li pak o procházení „poslední branou“, procházejí jí *poutníci*, oni, nikoli jen on, sám a osamělý.

Jaccottetova obraznost a básnický výraz není hybnou osou jeho básní. Sám by chtěl „mluvit bez obrazů, prostě jen“. Neholduje bohatosti, kypivosti a bujnosti. Hlíká si svůj stín, v němž se jeho poezii daří.

Výbor představuje průřez nejvýznamnějšími sbírkami Philippa Jaccotteta a po výboru z Yves Bonnefoye je druhou významnou knihou překladů současné francouzské poezie z posledních let. Škoda jen, že tyto počiny (jinak Počiny s velkým „P“) spíš uzavírají tvůrčí hledání a objevování 60. let, kdy se jak Bonnefoy, tak Jaccottet u nás poprvé objevili (oba ve Světové literatuře), a jde tak spíš o vyrovnání dluhu, který Čechy vůči těmto básníkům po dlouhá léta měly.

PETR TRNKA

Listování v semaforové současnosti

Sečteme-li všechny knížky, jejichž autorem je Jiří Suchý (ať již coby textař, básník, prozaik, dramatik či výtvarník), zjistíme, že ta nejnovější, sbírka písňových textů nazvaná *Ty, co už neznáte* (Praha, Primus 1997), je *pětatřicátá*. Číslo je to téměř neuvěřitelné, zvážíme-li, že větší část normalizačního dvacetiletí prožil Suchý v jakési podivné poloklatbě, která jej sice nezbavila možnosti hrát své divadlo, ale která mu překazila jakékoli jiné projekty včetně literárních. Po listopadu vyšel již tučet publikací, pod nimiž je Jiří Suchý podepsán, ovšem sbírka nových písňových textů, tedy výsledek aktivity, na níž si autor sám nejvíce zakládá, mezi nimi nebyla. Až tedy dnes.

Nejnovejší knížka představuje jakýsi průřez Suchého texty vzniklými během posledních dvaceti let - začínáme osobním vyznáním blázna Vincka *Já vím* z roku 1975 a končíme v semaforové současnosti u textů z představení *Mé srdce je Zimmer frei* (premiéra v dubnu 1997). Výběr obsahuje celkem 31 textů plus říkadla z nere realizované hry *Skleněné prkno*. A má-li být popis úplný, je nutno připomenout, že menší část zařazených textů už byla publikována v 80. letech v interních edicích Jonáš-klubu.

Dříve, než se začnete do prvního textu, nabízí vám autor své „malé přemejšlení o textech, které se zpívaly v Semaforu v době, kdy toto divadlo už přestalo být módním artiklem“. Celé úvodní slovo je bohužel poznamenáno autorovými již tradičními obavami z nedorozumění, které dobře znají pravidelní návštěvníci Semaforu, pokud čtou Suchého komentáře v programech k jednotlivým inscenacím. Z nějakého důvodu potřebuje autor svá díla obhajovat ještě dříve, než nad nimi divák, čtenář i kritik vůbec může začít uvažovat. V našem případě se Suchý dovolává svého věrného publika, stýská si nad tím, jak se mnohem dokonalejší texty nedokážou prosadit nad evergreeny typu *Lásky nebeské*, a světuje se se svým smutkem nad neochotou stále nadšených pamětníků žít i semaforovou současností. Přesně tito případní čtenáři jsou

ostatně osloveni přímo v názvu publikace: mé písňové texty jste kdysi znali a já vám nyní předkládám ty, které už (nikoli zatím nebo ještě!) neznáte. „A tak touto knížkou (...) vyhláším předem prohranou válku jednak pamětníkům a jednak vlastní minulosti.“

Čtenář našťastí nemusí s autorem sdílet jeho potřebu konfrontovat své dnes se svým včera a nemusí se zamýšlet nad tím, jestli byl dávný text *Máme rádi zvířata* vydařenější než nový popěvek *Kilimandžáro hop-sasa*. Na druhé straně těžko popírat, že u klasika Suchého proslulosti se určitá srovnání vnučují. Tedy: i nové a relativně nové Suchého texty s naprostou samozřejmostí ctí všechny nepsané zákony textařského řemesla, přičemž k řemeslu patří i občasné využití postupů dříve objevených, ale stále účinných. Verše jsou bezbranně něžné a za okamžik stydlivě vulgární, a pokud vůbec něčeho ubylo od časů, kdy Suchý českému písňovému textu kraloval, pak snad jen oněch příznačných hrátek s rýmy (*Říkadlům je už přeče jen dvacet let a již připomenuté Kilimandžáro je spíše výjimkou než pravidlem*). Převážná většina zařazených textů pochází ze semaforových představení a musí se přizpůsobit nejen autorovým estetickým ideálům, ale také určitému příběhovému rámci (tento pojem zdá se mi v případě posledních semaforových inscenací asi nejpřesnější): to jsou ovšem limity, se kterými Suchého čtenáři a posluchači automaticky počítají. Se svým údělem žijícího klasika se Suchý zkrátka vyrovnává mnohem lépe v písňových textech než v oněch často nadbytečných „doprovodných slovech“. Ostatně všechny nepokryté sebereflexivní verše (*Já vím, Znáš tolik písní, Já věděl jsem, že se to stane*) působí mnohem přesvědčivěji a srozumitelněji než explicitní pojmenování téhož ve zmíněných autorových komentářích.

Budeme-li v souvislosti se Suchého texty používat slovo rutina, nemusíme mu rozumět nutně pejorativně.

MICHAL PŘIBÁŇ

Poezie krajiny

Básnická sbírka *Jaromíra Zelenky Objektivity* je tenoučká knížka, kterou v roce 1997 vydalo nakladatelství Triáda. Pod lehkou zelenkavým obalem se skrývá necelých čtyřicet stran básní z let 1994-1997. Autor si básnický debut odbyl v samizdatu a v roce 1994 vydal výbor z tvorby, ale teprve nyní předstupuje před čtenáře s regulérní sbírkou.

Zelenka byl v Odeonu pořadatelem výboru z díla Bohuslava Reynka a na jeho poezii je do jisté míry znát její vliv. Netýká se to ani tak samotného obsahu básní, jako spíš jejich formy a výrazu. Nejsou zde rozkošatělé metafory a ani není důvod, proč by zde měly být, ale za kultivovaným Zelenkovým projevem přeče jenom cítíme stálou přítomnost kontextu biblického jazyka a vnímání. Je to skutečnost, která vyvěrá z básníka. Pro jeho poetiku však není určující. Její přednosti je nutno hledat jinde.

Především je to Zelenkova schopnost zachycení nálady, či ještě lépe náladu krajiny. Nejedná se však o zachycení krátkodobých impresí, ale o zobrazení dlouhodobějších stavů. Jako by knihou prorůstala tenká linka, která má kořeny někde v poezii Sovově a Horově. Zelenkovo sepětí s krajinou je i jinak vkomponováno do samotné struktury sbírky, neboť jednotlivé básně mají ve svém záhlaví jména obcí. A pak je tu ještě báseň poslední. Ta je celá utvořena z názvu obce a jako jediná z celé sbírky vznikala ne v jednom okamžiku jako básně ostatní, ale právě v rozmezí let vzniku sbírky a je záznamem autora pohybu v čase. Můžeme si klást otázku, do jaké míry je tento konkrétní text básní z jazykového hlediska a zda by mimo sbírku měl opodstatnění, ale naše konkrétní zkušenost nám říká, že zde básní zůstává. Pokud můžeme o nějaké poezii pozitivně prohlásit, že je spjata a svázána s krajinou, pak je to právě tato poezie. Toto tvrzení by se dalo podložit řadou citátů, ale uvedme aspoň závěr jedné z básní: *Věřím v les a v louku a v noc, ve které ros-*

te obilí a jeden útržek: Miluji hněd, obrácenou hlínu. Právě tato víra, kterou třeba nemusíme sdílet, je ve sbírce stále přítomna a tvoří jeden z opěrných bodů textu.

Jiným rysem Zelenkovy poezie, taktéž odkazujícím ke generaci Sovově, jsou poměrně dlouhé a pravidelné verše. Vizualně zaplňují celý prostor strany a leckdy sklouzávají až k prozaickému rázu. Ale kupodivu tato skutečnost zůstává kladem textu.

Jednou z předností této sbírky je zcela jistě ukázněnost autora, jenž dokázal zkomponovat a předložit vyvážené dílo s osobitým výrazem, které sice neohromí ani explozí metafor, ani efektem vypočítaným na okamžik. Ale snad právě proto by se mohlo jednat o poezii, která si své čtenáře najde i po čase.

PAVEL KOTRLA

Bílá antologie

Nemnoho našich literárních časopisů se věnuje soustavnému mapování cizojazyčného literárního kontextu a pokud právě dostatečně nevládneme danou řečí, byť řečí našich sousedů, může nám snadno uniknout mnoho podstatného, co v současnosti na druhé straně hranic v literatuře vzniká. Plnilo-li tuto úlohu svého času olomoucké *Scriptum*, pak se dnes aktivita v tomto směru přesunula na stránky Welesu, kde tvoří lidé nezatižení dosud ani politickými nepsanými pravidly, ani zpráchnivělým literárním akademismem. Právě díky spolupráci Welesu a brněnského Hosta vyšla antologie současné polské poezie *Bílé propasti*. Spíše než literárně hloubavé rozborů zasloužili by si její autoři velké poděkování, protože publikací tohoto typu nevychází u nás po revoluci mnoho. A i když o polské kultuře leccos víme - většinou jsou to však informace povrchní a zprostředkované - její současná podoba reflektovaná skrze literaturu působí dojmem značně objevným.

Třináct básníků narozených v šedesátých letech představuje generaci ve způsobu prožívání dějinných společenských, politických a snad i individuálních událostí v mnohém odlišnou od té, která se objevila v 80. a 90. letech u nás. Jak připomínají autoři v doslovu, polský literární kontext se jeví přehledněji stratifikovaný, vzájemné názorové polohy jsou zde více viditelné a předem dané, stejně jako potřeba individuálně se vůči nim vymezit, distancovat se, vyhranovat. Srovnáme-li tuto skutečnost s českým prostředím, pak budeme poněkud obtížně hledat například nové návaznosti na undergroundovou tvorbu, kontinuita mezi 80. a 90. lety je zde méně viditelná, namísto toho jsme svědky radikálního zlomu, po kterém se dílem splácení staré dluhy umlčovaným autorům, dílem vzniká básnická tvorba úplně nová. To ovšem neznamená, že by se neobjevovala příbuzná témata a společné životní pocity; u Mariusze Grzebalského mne napadá možné srovnání s Bohdanem Chlábem v usilovném mapování prostoru s přesnou pointou vyabstrahovanou ze změní věcí, slov a gest. U dalších autorů využívajících civilní polohy při dojetu s všední realitou mně přichází na mysl Petr Hruška - a srovnávací možnosti těchto různých poetik tím zdaleka nejsou vyčerpány. Je tu jistá duchovní blízkost určitých prožitků, ale také z výrazně individualita a také znatelné kosmopolitní směřování oproti české tradiciální uzavřenosti. Nemůžeme si však činit nárok na znalost současné polské poezie jako celku jen po přečtení této antologie, jde spíše o první (alespoň pro mnohé) kontakt s něčím blízkým, a přeče jiným, prchavým, což ještě znáobuje neanalyzovatelný zážitek ze samotné poezie.

Knihla je však nejen příspěvkem ke znovuobjevování cizí pevniny se spoustou bílých míst, ale také zajímavou ukázkou současné překladatelské tvorby. Je společným dílem jak zkušených osobností, tak i autorů z generace relativně nejmladší a také v přístupu k textu nejsvoobodnější. Není náhodou, že v čele překladatelského týmu (Renata Putzlacher-Buchtová, Libor Martinek, Miroslav Zelinský) se ocitl Bogdan Trojak, který v sobě spojuje básníka s vytříbeným

citem pro bohatost a jinakost metafory, redaktora s regionálním zázemím přímo v průsečíku geografických, etnografických, mytologických a jiných proudů a rovněž překladatele se všeobecným přehledem právě v polské literatuře. Právě znalost prostředí a rodová svázanost s místem a krajem je to, na čem staví Weles a co se jeví jako velmi vhodný přístup k něčemu, co vyrůstá ze stejných kořenů a co se ve skutečnosti nalézá právě zde, v nás samotných. Každý, kdo se osobně setkal na několika večerech s polskými básníky a jejich překladateli, ať už to bylo v Praze či v Olomouci, jistě poznal nejlépe, že jsou to příjemní lidé, s nimiž je krásné posedět a popít - a o to přeče jde.

PETR CEKOTA

Nevšední deníky Alberta Camuse

Zápisníky I (1935 - 1942), první díl deníků, které si Albert Camus psal od roku 1935 až do své smrti roku 1960, jsou knihou, která mnohé čtenáře, zejména pak ty, které svým neodolatelným kouzlem přitahuje osobnost tohoto francouzského romanopisce a esejisty, možná poněkud překvapí.

Deníková a memoárová literatura se dnes těší obzvláštní pozornosti - stačí se podívat do výkladu kteréhokoliv z našich knihkupectví a první, co člověka zaujme, je neuvěřitelný počet pamětí a deníků, které přitahují davy literaturychtivých čtenářů. Těžko s naprostou určitostí říci, proč tomu tak je, proč zrovna deníky a paměti (často krát psané lidmi, o nichž čtenáři poprvé v životě slyší až z obálky knihy) okupují tak prominentní místo a do zadních polic knihkupectví odsouvají to, co je přeče „jenom fikce“ (a to už vůbec nemluvíme o poezii). Možná, a to se jeví nejpravděpodobnějším, čtenáře na těchto denících přitahuje jakási, byť častokrát falešná, zdání autentičnosti, které jim románová tvorba poskytnout nemůže.

Zápisníky (přeložila Vlasta Dufková, vydala Mladá fronta) Alberta Camuse se od většiny deníkové literatury podstatně liší - ostatně to je ten důvod, proč se domnívám, že mnohé čtenáře kniha poněkud překvapí. Vždyť kdo jiný než Camus by měl vrchovatou měrou uspokojit touhu milovníka „autentické literatury“, Camus, jehož přítomnost coby člověka tak silně cítíme za každým jeho dílem? Avšak v jeho deníkových zápiscích nic „autentického“ ve smyslu intimních zpodobnění nenajdeme - Camus se ani slovem nezmiňuje o svých dvou sňatcích, o vstupu do komunistické strany a pozdějším rozchodu s ní, o organizování Divadla práce a později Týmového divadla, stejně tak bychom na stránkách deníků marně hledali nějaký dramatický příběh o vyrovnávání se s existencialistickou filosofii. Ne, pro nic z toho není v denících francouzského spisovatele místo. Přesto jsou však deníky mnohem autentičtější, než by byly jakékoliv intimní zpodobnění - jsou totiž „autentické“ v tom smyslu, že zůstávají věrně literatuře - literatuře, jejímž hnacím motorem zůstává imaginace. Camusovy deníky totiž jsou spíše jakési pracovní sešitky - spisovatel si do nich ukládá výpisky z knih, které četl, vlastní aforismy, krátké, často lyrické, črty, v nichž fascinující způsobem hledá situace, momenty, které budou tvořit základ budoucích románů, „vedro na přistavních hrázích - příšerné, zničující, bere dech. Pach dehtu v mocných závanech, který škrábe v krku. Zánik a pachutí smrti. Tohle je právě ovzduší tragédie, a ne noc, jak se tvrdí.“ *Zápisníky* tedy místo aby přinášely podrobnosti o osobním životě, jsou svědectvím o životě literárním, záznamem úporného autorského hledání, dalo by se snad říci, že jsou pravým opakem autobiografie, že se jedná o text, který chce bytostně být anti-autobiografický - a v tomto duchu ostatně také vyznívá většina aforismů, které se v knize objevují.

Deníků spisovatelů a umělců často bývá zneužíváno - ten či onen aspekt jejich díla se „odbude“ poukazem k nějakému autobiografickému faktu. Camusovi toto nebez-

pečí, alespoň pokud by jediným zdrojem informací byly jeho deníky, rozhodně nehrozí. Deníky jako by čtenářovu pozornost obracely zpět k tomu, co jediné za ní stojí, čteme-li literaturu, to jest text samotný. A to je, myslím si, docela sympatické. To, co nám Camus ve svých zápiscích sdělí, z něj patrně neučiní většího spisovatele, spíše jen zdůrazní, co již zmínili někteří kritici, že totiž byl spíše nadaným epigonem. Avšak také z něj neučiní menšího člověka, což se některým spisovatelům díky jejich deníkům také již přihodilo.

LADISLAV NAGY

Co je literatura?

První díl portrétů českých spisovatelů ve světle vzpomínek, dopisů a dalších materiálů, který sestavil **Vladimír Nezkusil (Takovi byli I, A-L)**, je pokusem hodným pozornosti. Prostřednictvím několika ukávek, vybraných z různých pamětí a korespondencí, je tu představeno pětadvacet autorů od roku 1800 do druhé světové války; volba textů usilovala o relativní objektivnost i o postižení toho, co je pro dané spisovatele a jejich dílo příznačné. Jednotlivé tvůrce portrétuje V. Nezkusil případ od případu tak, jak byli rozdílní, jinak si dopisovali a odlišně se odrazili i ve vzpomínkách. Bohatá literatura, z níž přitom vychází, umožňuje komplexní pohled, který je mnohdy citlivý a užitečný (J. Arbes, F. Gellner a řada dalších), tu a tam však přece jenom ne zcela důsledný (u O. Březiny kupříkladu chybějí dva základní prameny, které se pro daný účel nabízely: vzpomínky E. Lakomé a zejména korespondence se S. Bouškou). Kniha je pojata jako alternativní čítanka a učebnice zároveň, nalezne však, ve svém rozsahu a zaměření ojedinelá, i širší uplatnění.

Dalo se předpokládat, že pořadatel podřídí výběr ukávek vyhraněnému, přesnému záměru; třeba i tak, aby reflektoval naléhavé problémy literární vědy a vyučovací praxe (problém *autora*; vlivem řady učebnic nebo televizních testů oslabované vědomí souvislostí). V. Nezkusil však pod hlavičkou jména spojuje věci až frapantně rozdílné: provede čtenáře po neprávem zapomenutých kapitolách českých literárních dějin (k nimž ovšem mohl, např. v podobě rozsáhlejších komentářů, připojit více podnětů k zamyšlení), rozšíří mu pohled na jednotlivé osobnosti, nutně v něm však vzbudí zmatek: co „bylo takové“ a čím je to pro mne důležité? Čtenáře zaujmou zajímavá literárněhistorická fakta (J. Arbes, P. Bezruč), slavné paměti a vůbec texty, které přesahují do krásné literatury (K. Světlá, E. Krásnohorská, E. E. Kisch), podívá se však, jakým směrem má jeho rozumění literatury rozšířit zpráva o pohybu K. Havlíčka (V. Nezkusil navíc ani slovem nezmiňuje, co z Havlíčka bylo pro jeho dobu živé a že hlavní spisovatelova díla vyšla až posmrtně, po pohřbu) nebo líčení soukromého života B. Benešové (antologie podobného druhu by měla jednostranně předsudky k některým spisovatelům spíše bořit než oživovat).

Nezkusilova kniha zpřístupňuje důležité texty a jako inspirativní pomůcku ji lze vřele doporučit; přesto by podobnému projektu prospěla větší konciznost, vycházející už z jednoznačného pohledu. Antologie si klade za cíl přiblížit spisovatele, a obohatit tak četbu jejich děl. Vztah textu a jeho tvůrce je v ní však často patrný jen slabě, zastíňují jej některé ne zcela jednoznačné nebo příliš osobní vzpomínky (K. Neumannová o tom, jak si V. Dyk hrál s jejími dětmi). Jiště by postačilo soustředit ukázky ke konkrétním dílům a problémům (v antologii *Takovi byli* je v tomto směru příkladná pasáž o K. M. Čapku-Chodovi a jeho vztahu k pravdivosti prostředí). Na druhé straně by se dal uplatnit i další směr, který V. Nezkusil láká: *zachycení literárního dění* jako něčeho dynamického, stále nehotového, rozdílného v záměrech jeho tvůrců a ve skutečnosti (J. Arbes). Výběr materiálů a - tentokrát už opravdu nezbytné - komentáře by kladly vyšší nároky, nicméně i tato ces-

ta se po antologii *Takovi byli* jeví jako otevřená.

V mottu ke své knize cituje V. Nezkusil Halasova slova o tom, „jak někdy anekdota či nějaké vyprávění ze života toho či onoho básníka osvětlilo (...) ho více než všelijaká duchaplná povídání“, a v jejich duchu shroutažduje množství inspirativního materiálu. František Halas si mohl dovolit nerozlišovat nebo se tu i tam - jako každý z nás - přidržet nějakého mýtu; antologii sestavené literárním badatelem by však prospěla větší kritičnost a jednotnější koncepce.

DALIBOR DOBIÁŠ

Když umřít, tak v Jeruzalémě

„K rozhovorům mě přivedlo ticho živých, ke kterému partneri mých knih byli minulým režimem odsouzeni,“ napsal v poznámce k poslední ze svých knih Karel Hvižďala, a jako by přitom současně naznačil, že poté, co příkaz mlčet přestal existovat, došlo také v tomto žánru k proměně. Roztrhl se pytel s žádanými edicemi rozhovorů s populárními osobnostmi, nejčastěji s herci a zpěváky, jejichž autorům se v poloze fiktivních interview zalíbilo, neboť se ukázalo, že tato forma nabízí řadu výhod. Je možno s lehkostí přeletovat od tématu k tématu, jen za pomoci oslího můstku otázek zvědavého redaktora, nic se nemusí vysvětlovat ani dořícet, bez úvodu lze rovnýma nohama vstoupit in medias res a stejně tak rychle se odporoučet. Fikce, že jde o mluvený projev, omlouvá volné přiřazování vět a použití stylu obecné, ba i pokleslejší češtiny.

Je třeba říci, že naproti tomu rozhovor **Karla Hvižďaly a Viktora Vondry** s pražským rabínem Efraimem Karolem Sidonem, který pod názvem **Když umřít, tak v Jeruzalémě** vydalo nakladatelství Mladá fronta, poukazuje spíše k dialogu jakožto žánru literatury filozofické a esejistické, jehož poslání není vyzvídat, ale hledat a interpretovat. V prvním plánu se rozhovor pohybuje v rovině autobiografické, ale dotazovaný se přes informace o rodičích, dětství a mládí v padesátých letech, o prvních autorských pokusech, o studiu, manželství a emigraci přenesl s maximální, až vyhýbavou stručností, zatímco citíme, že v hlubší rovině, v podtextu všechny vnější faktické události neustále vztahuje k jedinému základu, neustále je interpretuje v relaci k zásadnímu zlomu - ke své konverzi k židovství. A posléze pochopíme, že právě tento moment je ústředním bodem celé Sidonovy výpovědi, jehož optikou je třeba pohlížet na všechno, co zde říká, včetně názorů, které možná mnoho čtenářů bude číst s rozpaky a možná je nebude chtít přijmout. Ale tím je tento rozhovor podnětější.

Rabín Sidon přiznává, že cesta k pravověrnému židovství pro něj nebyla jednoduchá. Studium Talmudu zde v Evropě, na univerzitě v Heidelbergu, založené na tak zvané vědecké bázi, bylo jen předstoupněm, který sice znamenal dobrou orientaci v židovské problematice, ale hlubší poznání podstaty židovství přinesla teprve rabínská studia v Jeruzalémě; teprve tam se jako budoucí rabín musel přinutit *dotáhnout svou ortodoxii nadoraz*. Pro současného intelektuála, jehož myšlení je založeno na descartovském pochybování, znamená hledání víry principiální zásah do podstaty vlastní bytosti. Podle Sidona nesmí intelektuál v tomto případě vzhlížet ke svému intelektu jako k božstvu. *Základním poznáním intelektuála by mělo být objevení mezi jeho lidské subjektivitou... základní premisou věřícího Žida je vědomí, že Stvořitele může pochopit jen potud, pokud ví, že jej pochopit vůbec nemůže*. Zatímco v křesťanství se o víře hovoří často jako o daru, v Sidonově výkladu je víra v židovství dílem poznání. S tím ovšem souvisí příkaz intelektuální poctivosti.

Po tomto vysvětlení chápeme, proč se rabín staví odmítavě k současnému zvýšenému zájmu o judaismus: *Jan Neruda měl jako kluk židovského oblíbení, a jak to sám uveřejnil v jednom ze svých antisemit-*

ských článků, měl ho velice rád a neustále ho objímal a líbal. Dlouho si však nevšiml, že židovskému chlapečkovi jsou projevy jeho lásky nepřijemné. Až jednou si všiml jeho šklebu a byl tím tak raněn, že za to až nadsmrti nenáviděl všechny Židy. Raději tedy žádné libání a žádný antisemitismus, to je horoucí přání všech Židů. Židovská obec, jakkoli nepočetná, nestojí o nově přichozí členy, jejichž zájem by byl jen povrchní, kteří by nebyli schopni dodržovat přísné zákony života zbožného Žida. Ti, kdo se zajímají o židovskou problematiku, zde mají příležitost získat přímo od pražského rabína základní informace o židovské tradici, o příkazech týkajících se manželství, rituálního stravování, sabatu, poučení o židovských svátcích a rituálu očistění, o bohoslužbách, o názoru na postavení ženy atd. Mnohé z těchto příkazů souvisí s tisíciletou židovskou tradicí a zdají se v moderním světě zbytečné. Mají tedy pravdu reformní směry judaismu, které tradiční odlišnost židovského světa omezují? Proč by požadavky doby měly být moudřejší než Boží příkaz a tisíciletá tradice? odpovídá Karol Sidon. Ostatně v reakci na reformní judaismus, jako důsledek obavy, že tato cesta, stejně nebezpečná jako šoa, vede posléze k totální duchovní, ba i fyzické asimilaci Židů, vznikla v minulém století ortodoxie.

Konverze, hledání boha, pojetí víry a s tím související otázky etické - to je jedno hledisko charakterizující Sidonovy odpovědi. To druhé je citlivější. Je to problém antisemitismu, formulovaný Sidonem se sebevědomou otevřeností. *Antisemitismus patří k západní, chcete-li křesťanské kultuře a je v evropské společnosti neustále latentně přítomen... Židé nejsou v konfliktu s ostatními národy, ale jiné národy jsou v permanentním konfliktu s Židy... Sáhnout si na osobní i na dějinnou pravdu je hodně nepřijemné... Proto je národ, který Bůh vybral, aby pravdu na tomto světě udržoval a neustále připomínal, často za cenu obrovského strádání, proto je ten národ s dlouhou pamětí vědomě a nevědomky nenáviděn*. Stejně jako je pro nás lichotivé, že za Přemyslovců, za Rudolfa II. a v době první republiky byly Čechy pro Židy zde žijící skutečnou vlastí, „zemí Kenaan“, je pro nás nepřijemné přiznat fakt antisemitismu Jana Nerudy nebo Karla Havlíčka. Jsme schopni to vzít na vědomí jen s mnoha výhradami a hypotetickými omluvami. Poválečná doba pochopila, že „být antisemitou“ je společensky nežádoucí, neúnosné. Nejsme tedy schopni být tolerantní jen v duchu logiky tolerančního patentu: Židy je možno strpět, pokud se vzdají své odlišnosti? Ale na druhé straně z odpovědi Karola Sidona se zdá, že Židé, zejména ti žijící v Izraeli obklopeni arabským světem, také nejsou vždy nakloněni volání po otevřenosti, porozumění, dialogu... *K dohodám výhodným pro ty druhé a k porozumění těm druhým jsme odsouzeni po celé své dějiny*.

Velká pokora, ale také hrdost, obojí lze u Sidona najít a obojí patrně souvisí s otázkou jedinou: Co vytváří v době po holocaustu a v době existence židovského státu podstatu židovské identity? Náboženství? Národ? Je skutečně pro Židy žijící v diaspoře asimilace (a tedy reformní judaismus) nebezpečím srovnatelným s holocaustem? Je třeba odvozovat přesvědčení, že *Izrael je národem vyvoleným*, právě z toho? Sidonovy postoje nutí čtenáře k přemýšlení a odzbrojují svou neobyčejnou poctivostí. Je za nimi nesmírná zodpovědnost duchovního pastýře, který cítí jako svůj největší úkol obnovit život pražské židovské komunity, obce poměřované slavnou minulostí.

MILENA MASÁKOVÁ

Časopis

Weles 3/97

Čeři-li se poměrně stojaté vody českého literárního úmoří něčím útěšlivě znepokojivým, děje se tak v nenápadné obci ne-

daleko Českého Těšína a onen jevový úkaz nese jméno Welles. Má dokonce svůj cílový zdroj v popisném čísle 144 obce trochu tajemného názvu Vendryně a u pramene všeho dění dlí několikačlenná pánská eskadra v čele s básníkem Bogdanem Trojakem. Patřila ostatně k nejlépejší debatérským uskupením na loňském setkání básníků na Bítovce, žel - díky neprozíravé struktuře programu - víceméně kuloárovým. Referovali jsme v Tvaru o tomto zvláštním nadregionálním kulturním úkazu již několikrát i s ukázkami, stane se tak i v případě posledního čísla - 3/97. I ono vyvolává potřebu diskuse a přímo si o ni i volá zejména vloženou Jihovýchodní poštou (Podzim 1997), jakousi svéráznou obdobou KP RR, leč vydávanou pro změnu ve velesovském duchu v obci také ne právě neznámější a zejmé i počtem obyvatel srovnatelné s Vendryní. Leží na druhém pólu země moravské a slove Věsky; tam možno najít v čp. 135 jejího editora Zdeňka Mítáčka. Recenzují se tu nemilodrdné nejen generačně srovnatelné počiny literární, ale i díla autorů zavedených, podívané televizní i filmové, jakož i počiny výtvarné.

Grafický i reprodukční estetický řád Welesu je dílem souzvuку otce a syna, Jana a Bogdana Trojakových, a platí jako jedna z nejcennějších deviz magazínu. Cyklus tuctu dřevořezů pětadvacetiletého Petra Čermáčka tvoří samostatný „příběh“ téměř sedmdesáti stran čísla a byl rozmyslně vkomponován mezi příspěvky nejružnějšího ladění, pokaždé vkusně a metaforicky. Bylo už vícekrát konstatováno, že literární časopisy, pokud nechtějí upadnout do šablonovitého stereotypu rubrik, hlídek a recenzních odstavců, musí přijít především s vlastním tématem, neodvozeným a svébytně inspirujícím, které se prolne - vertikálně i horizontálně - do každého z příspěvků. Welles je z tohoto hlediska na první pohled čitelný jako koherentní generační uskupení, které si v česko-moravsko-slezském kontextu zjednává své místo především vynalézavým hledáním ohnisek zájmu, což je přímo ukázkově patrné v recenzovaném čísle: i žijící klasikové (Ivan Slavík a Karel Křepelka příkladně) jsou tu představováni velesovskou optikou nově. Slavíkovo básnické sondy ozřejmují i jeho stále ještě nedocenené překladatelské poklady, jejichž soubor Lampa útěchy měl by už dávno figurovat jako alternativní čítanka světové poezie. A stejně tak doslova srší z listů třetího Welesu náboje koncentrované hned v několika jímkách nejmladší představované věkové vrstvy. Za vrchol taktu a literárněvědné ukotvenosti považují šestistránkový výbor z poezie patnáctileté nevidomé básničky Pavly Šuranské, původem z jihomoravských Březolup, nyní studující Konzervatoř Jana Deyla v Praze. Tři roky (!) jejího básnického vývoje jsou neopakovatelně stigmatizovány dotyky s poezií Ortenovou, Divišovou a následně Jirousovou. Šuranská aspiruje v tomto mladistvém věku na jedno z čelných míst soudobého generačního básnického výrazu a je na čase, abychom - možná právě prostřednictvím Welesu - brzo uvítali její první básnickou sbírku. Sondy do bengálské a australské poezie patří již tak trochu k objevitelským kouzlům Welesu (v čísle předchozím to byli mladí slovinští a finští autoři), nově přeložený Dylan Tomas v simultánní anglo-české verzi Kapradinového vrchu je dalším valérem čarování s inspirativními rekvizitami nám tak zdánlivě odlehých, ale jak vidno právě proto čímsi příbuzných domén ducha... Za nejpodnětější materiál 3. čísla považují poutnickou studii (putování je jedním z metatémat Welusu) Pavla Maděry o Všenorech, obci pražského suburbia, kde se jen o pár let minuli dva geni-ové světové ražby - Marina Cvetajevová a Vladimír Holan.

Čtete Welles, tam to všechno je, chce se zvolat závěrem. Je věru proč této paroly - literární časopisy, jejichž čísla se klopotně vrší týden po týdnu nebo v delších intervalech, potřebují čas od času odzdravnou konkurenci. Vendryňsko-věská jí opravdu je!

MIREK KOVÁŘÍK

V překladech se Románové novinky od dosavadního standardu populární edice výrazně odlišovaly především klasikou, již tluočili přední tvůrci. Například Čepův Ostrov pokladů (RN č. 2) nesporně dosahoval jiných slovesných úrovní než překlad téhož Stevensonova románu od K. Hanky, jenž vyšel roku 1936 v Rodokapsu (č. 51); z kmenových překladatelů Románů do kapsy se v Románových novinkách uplatnila jen Milada Lesná-Krausová. Z literatury devatenáctého století si Románové novinky vybíraly texty, jež svou syžetovou nebo tematickou stavbou mohly předjímat některé typy populární beletrie (Gogolova Tarase Bulbu lze jistě číst i jako - volně řečeno - „krvavý román“). Výlety k autorům jako Puškin či Balzac mohly v tomto duchu znamenat návrat do bytšího ráje literatury, dosud ještě neposkvrněného - jak se věřilo v jisté výchovné linii literární kritiky - hermetickým rozkladem na exkluzivní umění a zhoubný brak. Moderní typ uměleckého komentáře k populárnímu žánru zastupovalo Čechovovo Drama na lovu, román vybudovaný na vzbuzování a zklamávání čtenářských očekávání detektivky.

Od Garyho Zosii vyzvědačky nicméně redakce již nikdy nesáhla po textu tak všestranně riskantním. Lze dokonce konstatovat, že se Románové novinky postupem času nejdříve uchylovaly k běžným polohám populární edice, jakou představoval Rodokaps. Přesto zůstal program Románových novinek „seifertovského“ období programem mostu, na němž se setkává populární literatura s literaturou kanonickou, mostu, který je prostředkem pozvolného znovusjednocení čtenářské rodiny české literatury a její občanské výchovy. Socialistické hledisko, částečně uplatňované při volbě západních autorů (Upton Sinclair: No pasaran! Neprojdou!, RN č. 7), doprovázela na stránkách edice zřetelná preference klasického, a nikoli sovětského Ruska. Zároveň Románové novinky ještě docela nerezignovaly na roli původního Rodokapsu: zrcadlit aktuální dění v západní populární literatuře. Svě čtyřicetileté číslo, román Helen Eustisové Vrahem proti své vůli, doporučovaly „milovníkům napínavých detektivních románů dobré literární úrovně“ poukazem k jeho čerstvé popularitě v zemi původu - jako „nejúspěšnější anglickou detektivku minulého roku“.

S počátkem roku 1949 se vedení Románových novinek změnilo: z tiráže zmizeli Seifert, Eisner, Feldstein i Řezáčová a jejich místo zaujala jediná osoba - satirik Karel Bradáč. Formát sešitu byl zmenšen na polovinu. Ostatní typografické příznaky někdejšího Rodokapsu zůstaly zachovány (dvousloupečný tisk, sešitová vazba, rubriky, anotace), stejně jako patnáctidenní periodicita. Čtenářům bylo „zkapesnění“ edice vyloženo jednoznačně jako další pohyb na škále kniha nepravá-pravá - vzhled Románových novinek musel být uveden do souladu s jejich skutečně literárním obsahem. V nové velikosti a pod novým vedením se Románové novinky od „seifertovské“ etapy symbolicky odpoutaly: začaly s číslováním znovu od jedničky.

Obnovenému startu Románových novinek pod Bradáčovým vedením předcházelo nastolení plného stranického dohledu nad nakladatelskou produkcí, k němuž došlo na podzim 1948. Koncem září lektorská rada ÚV KSČ, dosud řídící jen vydávání marx-leninské literatury a nakladatelství Svoboda, konstatovala, že „strana nemá dosud v rukou kontrolu knižního trhu“ a že „vycházejí publikace přímo škodlivé“. S ministrem Kopeckým proto kulturně propagační komise ústředního výboru dohodla svůj vstup do kompetencí publikačního odboru ministerstva informací. Cílem v organizační rovině byl přechod k modelu Národní ediční rady, zakotvenému v připraveném nakladatelském zákoně. Cílem obsahovým bylo docílení ideologické homogenity věcné i beletristické literatury, „očista nakladatelské činnosti a knižního trhu od veškeré reakční, protistátní a protisovětské literatury a odstranění knižního braku vůbec“ [SÚA, fond ÚV KSČ - Generální sekretariát, sv. 191, arch. jedn. 1211]. Citovaná instrukce svědčí pro posun v pojetí zhoubné četby; brak už není na prvním místě konkretizován jako text populární literatury, ale jako text ideologicko-politicky nepřijatelný. Diskurs literárního braku, vždy působící jako operátor hranice literárního prostoru, je mocensky přebíráván, obor zapovězených textů se rozšiřuje a proměňuje. K výměně strážní musí dojít také v institucích, které diskurs praktikují. Dosavadní povolovací praxe ministerstva informací byla proto shledána příliš benevolentní - pokud

sledovala nějaká hlediska, pak nikoli ideologická. Při zátahu v tiskárnách byla rozmetána sazba 256 rozpracovaných titulů; Bohumil Novák, „člověk v podstatě zcela cizí straně“, který „nejen že nebránil vydávání reakční a brakové literatury, ale přímo protěžoval politicky reakční literatury a nakladatelství, zkracoval přiděly Svobody a v masovém měřítku propouštěl protisovětskou kontrarevoluční literaturu“, byl vyloučen z KSČ a ve funkci nahrazen Jiřinou Haasovou.

V listopadu 1948 lektorská rada ÚV KSČ projednala situaci tří velkých nakladatelství, Orbisu, Melantrichu a Práce, přičemž v Orbisu zjistila závady až „zločinné“ povahy. Těsně před dokončením zde musela být zastavena výroba šestnácti publikací, mezi nimi sborníku ze sjezdu mladých spisovatelů na Dobříši, „dvou Freudových knih o psychoanalýze“ (ve skutečnosti šlo o práce Anny Freudové) atd. „Chyby“ nakladatelství Práce, které za lektorskou radu vytkl Valtru Feldsteinovi Pavel Reiman, byly zatím (aféry kolem Hirschfeldových Základů organizace vý-

ROMÁNOVÉ NOVINKY

v lidských myslích, co se spravit dá.“ Janovo „správkařské“ odhodlání evidentně znamenalo především vůli *rekonstruovat* svět domova rozvrácený válkou, jinými slovy - opravit, ozdravit *starý* svět.

Pocit velkého úkolu, který stojí před nastupující generací, se vnutil také Jiřímu Mayerovi do epilogu románu s mluvčím titulem Krvavý úsvit (RN č. 19). Fabule této venkovské tragédie, v níž srážka „helvítský“ tvrdošíjný lpění na odkazu předků s kapitalistickou touhou po hospodářské efektivnosti vede k dvojí smrti, chalupníka i velkostatkáře, připomněla, že redakce Románových novinek ví i o těch svých čtenářích, kte-

vědčík ovšem netuší, jak blízko svého cíle Němci jsou. Jako první se jim dostane na stopu český inženýr David, snad socialista, rozhodně však muž globálního protivelmocenského myšlení, svého času vyslýchaný americkou bezpečností pro pacifistické spády [><]. Právě David, bývalý vězeň číslo 44112 [><] nacistického nukleárního střediska exploataujícího nejlepší mozky obsazené Evropy, objevuje newyorské sídlo nacistů. Formálně je to sanatorium skryté uprostřed bažin, s hlídkovou baštou opuštěné krčmy, v jaké může člověk zmizet ze světa i za bílého dne. Za pomoci starého španělského lovce králíků prochází David v nočních tmách blaty a v gotickém labyrintu [><] sanatoria prošípaného technikou budoucnosti objevuje své bývalé mučitele z lágru. Příjezd kontrarozvědčíka s oddílem newyorské policie mu sice pomůže z bezvýhodného postavení v podzemní kobce, ale hlavního nacistického génia zla už opět americkým orgánům předává sám, s revolverem v ruce. Český David porazil německého Goliáše [><], a tak není divu, že mu šéf kontrarozvědky nabízí vstup do amerických speciálních služeb. Na to mu inženýr David odpovídá památnou větou, jež na samém závěru románu otevírá dveře dalšímu, tenkrát ještě budoucímu „žánru“: „... já mám dost Ameriky, kapitáne, nás všechny čeká doma jiná práce...“

Explose není pro nás zajímavá jen motivem nesouhlasu s „Amerikou“, byť přímo do beletristických textů pronikal v „seifertovském“ období vzácně. Davidův nesouhlas byl v románu formulován na bázi širokého civilizačního rozdílu mezi Evropou, která preferuje solidaritu, a Amerikou, kde všemu vládné konkurence, vyhánějící žebračky na ulici; šlo tedy o kontrast liberální a sociálně demokratické, nikoli výhradně komunistické ideologie. Zajímavější text prostoupila populární topika nacionalismu. Český vědec nechce například vyvíjet superzbraň, protože je na rozdíl od vědce amerického cestivky kulturní osobností a dohlíží možné následky takových objevů. Jak se stal takovou osobností? Zatímco Američané vyčerpávají svou energii na samé praktické činnosti, Čech jí hodně vynakládá na své duchovní sebezodkonání - čte knihy. Badatelský potenciál českého vědce dosahuje takových rozměrů, že k němu určitý druh respektu pociťují i Němci: „...ten byl býval rozluštěl všechny problémy, s kterými jsme si my nevěděli rady. Kdyby byl chtěl.“ Ze přítom inženýr David zosobňuje národ, lze vyčíst - jako to při prvním setkání učinil kontrarozvědčík Forester - už z jeho tváře, kam se mu vepsalo odvěké potykání holubičím kmene s antipodem v sousedství: „David byl vysoký, dobře stavěný a v obličejí se mu zračila odvahy a průbojnost. Měl poněkud měkké, slovanské rysy, ale vedle nich zde bylo mnoho tvrdých rysů, které si přinesl z boje o život v Německu.“

Protiněmecké zacílení textu bylo pravidlem nejen v Explosi, ale prakticky ve všech látkových odpovídajících sešitech Románových novinek „seifertovského“ období. Německý národ tu byl líčen jako patologický syn Evropy, jehož genetické pužení k jednotě ve zlu je silnější než jakákoli politická a třídní stratifikace. Podle Kirchbergerova románu Muži u vysilačky (RN č. 20) „Němec nemá politickou příslušnost“, „německý komunista i sociální demokrat je především nacista“, „v jádru je to strašně zbabělý národ. Vítězí-li, je brutální. Je-li poražen, pak škemrá o slitování a o tak zvanou spravedlnost.“ S nástupem „bradáčovské“ éry se traktování německého komplexu změnilo. Romány Jana Petersena (Případ Baumann a ostatní..., RN č. 11, Naše ulice, RN č. 50) nejenom vrátilo do populární edice spisovatele německého jazyka (kteří v Rodokapsu vycházeli poměrně často), ale také postavy dobrých Němců, nyní účastníků protinacistického odboje. Světový konflikt se napříští na stránkách Románových novinek neměl odehrávat mezi Němci a Čechy, respektive mezi Němci a Slovany, mezi Němci a všemi ostatními spojeneckými národy, ale mezi reakčními a pokrokovými složkami uvnitř každého národa.

Pokračování příště

Úromor

Operace nahrazení: vyloučení naruby

PAVEL JANÁČEK

roby a Kirchbergerových reportáží v týdeníku Květen se měly odehrát až v průběhu roku 1949) pojmenovány jen poušálně, jako následek „kádrových potíží“, plynoucích zřejmě z toho, že nakladatelství má „v moci reformistické křídlo soc. dem“. „Bude nutno pomoci jim dělat naklad. program.“ [SÚA, fond ÚV KSČ - Ústřední kulturně propagační komise, arch. jedn. 567.] V připravované soustavě asi dvaceti monopolně specializovaných nakladatelství dostala Práce za úkol vydávání „veškeré literatury populární [zde = naučné a instruktážní, pozn. aut.], která je dnes důležitá na závoděch pro převýchovu kádrů pro úkoly pětiletky“, „beletrie orientované na potřeby dělnických kádrů“ a „rekreační literatury pro dělnické masy (ochot. hry, pomůcky pro hospodyně, kuchařky, šachy, filat. odd.).“

Rámcový program tedy zachoval prostor pro populární edici typu Románových novinek. Stejně jako veškerá nakladatelská produkce, i ona musela ještě méně než dříve připomínat „brak“ (to by samo o sobě byl dostatečný důvod pro odklon od velkého formátu románového sešitu). Hlavní důraz byl ovšem kladen na „ideovou náplň“; každá kniha měla být především „součástí budovatelského úsilí“. Takto formulovanému kritériu nemohly Románové novinky dostat pouhým vnějškovým přiblížením knize. Nemalá část románů, které tu v „seifertovském“ období vyšly, byla nečasová - odvíjela se v univerzálním žánrovém chronotopu. Zbytek byl prochnut ideou antifašistického zápasu široké lidové fronty evropských národů, nesenou na vzedmuté vlně *nacionalismu (vlastenectví) a germanofobie*. Tam, kde román vycházel ze současné domácí reality, sice *budovatelské odhodlání* často vyjadřoval, zpravidla však jen jako by dodatečně, doslova v posledních větách; integroval je do své syžetové výstavby jako perspektivu, nikoli skutečnost.

Tak například děj dobrodružného románu z domácího odboje Muž s bílou holí (RN č. 23) od známého soudnickáře Ivana Suka byl doveden až k prvním okamžikům po osvobození. Hrdina Jan, parašutista z Anglie, zprvu fungoval na pražských ulicích - maskován za slepce - jako ilegální přepážka, dokud nebyl nucen zbavit se dotěrného gestapáka pomocí kordu ukrytého v bílé holi a odebrat se i se svou milou Zuzankou na venkov. Zde se jako čeledín u dobrého českého hospodáře a zároveň člen partyzánského paradesantního oddílu dočká až Květnového povstání a prvního ruského tanku. Když se pak zotaví z těžkého zranění utrpěného v závěrečném souboji s německým vojákem, seznamuje své blízké s krédem pro nejbližší dny a roky: „Teď nezbude než dělat. Chtěl bych být stavitelem. Bude nutno mnoho stavět. Ale jsem jen typograf. Budu sázet písmenko k písmenku, abych spravil aspoň

ří v nabídce populární beletrie preferují sentimentální ozvěny někdejší realistické vesnické povídky (pozvolně taktice a dalším koncepčním otázkám „kulturní převýchovy“ konzervativního venkovského čtenáře věnoval redaktor edice Valtr Feldstein jeden ze svých porevolučních programových článků [Lidová kultura 1945, č. 10]). Nesmiřitelné třetí plochy starého světa jsou v románu překonány láskou chalupníkovy dcery Helenky a statkářova syna Vladimíra. Ten shodou okolností vystudoval to, po čem v téže chvíli toužil Sukův partyzán Jan: stavitelství. Epilog zastihuje mladý pár již v pouštní scénarii prvního působitě čerstvého civilního inženýra. „Projíždíme cípem země na rozhraní mocných států,“ adresuje Vladimír přes Helenku čtenáři. „Asijské Rusko, Turecká říše a země perského šacha podávají si tu ruce k velké budovatelské práci. A zde, v tom novém, slibném světdíle, Heleno, zde započnu svoji práci. Pro nás oba a pro naše děti.“

Odhodlání budovat dostalo tedy v Mayera již nezřetelné obrysy *konstrukce* čehosi *nového*. Stále však šlo o útvar pouze inženýrský, dílo techniky bez zřetele k jeho možným aspektům sociálním. *Starý* svět, reprezentovaný hroby otců a truchlícími matkami, opouští Vladimír s Helenkou způsobem motivovaným povýtké epiky - po kolejších orientálního expusu. Svoji utopii (opět ryze sukromou: pro nás a pro naše děti) promítají nikoli na mapu domova, ale do bílého místa na globu, kde lze jen stavět, aniž by bylo nutno napřed bořit. Základní polohou *budovatelské* výzvy Románových novinek byl tedy v „seifertovské“ etapě program poválečné obnovy, do něhož teprve náznakem pronikaly motivy pozdějšího utopického chiliasmu. Až Jindra, hrdina Kopových Zlatokopů, chvatně zredigovaných pro poslední číslo „seifertovské“ éry, jede na Liberecko „dobyvat ne zlato a bohatství, ale něco víc: nový život“.

Výjimečně různorodý konglomerát žánrových a ideologických elementů (některé přechody vyznačujeme [><]) představovala Explose pseudonymního Z. Franka (RN č. 38). S postavou prostého policejního pochůzkáře vstupujeme do románu jako do detektivky z anglického venkovského prostředí, kde význam klíčové indicie nese jakákoli odchylka od každodenního stereotypu. I zde okno rozsvícené v nepatřičný čas ohlašuje vraždu, avšak pokus detektivů rozřešit ji v tom duchu, v němž byla objevena, selhává: vrahem není zahradník a motivem nebyl manželský trojúhelník. Obrat do vyšetřování přichází s agentem jiného žánru. Kontrarozvědčík [><] amerických laboratoří „atomického“ výzkumu má podezření, že se kolem fantastického objevu, cílených smrtících paprsků [><], stahují síť nacistických špiónů, kteří by si objev rádi odvezli do své centrály v hlubokých alpských jeskyních [><]. Kontraroz-