TVAR

6
1998

LITERÁRNÍ OBTÝDENÍK

19. března 14 Kč

Romanticky založení Ukrajinci se zaujetím naslouchají legendám o slavných Kozácích a sledují vesmírnou pouť svého kosmonauta, v zahraničně-politických otázkách však zůstávají realisty.

Lidové noviny

Publicista Richard Weiner o válce za války

Martin Gaži

První světová válka, dodnes některými historiky nazývaná Velkou (snad proto, že její rozbušky dosud nebyly z evropské miny úspěšně demontovány), se nevedla výhradně s kvérem a polní lopatkou v ruce. Do hlav evropských intelektuálů se roznesla podstatně dříve, než v Sarajevu zaštěkalo sedm neblaze proslulých ran a její zbytky se v nich udržely dodnes. O tom, že 20. století bylo jedinou velkou hříčkou temných sil, hříčkou s jistou mírou pojmového zkreslení nazývanou „válka“, a o tom, že tato válka byla provázena nebývale uhrančivou dimenzí literární, se již hovořilo sdostatek (namátkou odkažme na pražského Jana Patočku či berlínského Hanse D. Zimmermanna). Pokusme se proto sestoupit blíže k pramenům a na konkrétních příkladech vyňatých z publicistických textů básníka Richarda Weinera, sepsaných v letech 1915-1918, ozřejmit postoje, myšlenky a duchovní fixace jednoho z předních českých intelektuálů té doby.

Psát do novin o válce v době, kdy se její hluchot rozječel na všech evropských stranách a kdy se úřední cenzoři na témata pro prestiž státu choulostivá vrhali jako dravci na křepelky, nebylo vůbec snadné. Zvlášť psal-li o nich člověk, jenž dávno pozbyl patriotické sympatie k c. a k. monarchii (pro potvrzení stačí nahlédnout do Weinerovy rodinné korespondence z let 1912-1913). V dopise z počátku března 1916 si na vracení článků, označených rukou šéfredaktora LN Arnošta Heinricha jakožto *„konfiskábl“*, Weiner rezignovaně postěžoval své dočasné ochránkyni Růženě Svobodové: *„Kdybyste znala to, co jsem psal do L*[idových] *n*[ovin] *z Paříže, porozuměla byste, že novináři jako já je dnes nesmírně těžko psáti do českého deníku.“* Nefňukal však, svalovat vinu na okolí se mu zjevně příčilo: *„Musil jsem mu [A. Heinrichovi] dáti za pravdu. - Takový jsem tedy nešika.“* Slova se musela vážit na lékárnických vahách, rozmýšlet, zda narazí, a narazila-li (článek pak byl vybílen prázdnými místy), brát si z toho náležitá poučení. Nestanovená norma, hranice tisknutelnosti, přitom byla pohyblivá a nevypočitatelná. Je pravda, že zbělalé kusy stránek autorovi na pověsti neubíraly (někdy snad i rozšiřovaly nimbus jeho zásadovosti), bezpochyby však znesmyslňovaly jeho práci a ohrožovaly nejen jeho samého, ale i pracovní okolí. Nehledě na to, že tiskovina, jeho „vinou“ zředěná, odrazovala koupěchtivé čtenáře.

Funkci víceméně stálého pařížského dopisovatele, kterou pro Lidové noviny Weiner vykonával až do poloviny července 1914, v dalších čtyřech letech z pochopitelných důvodů zastávat nemohl. Nejen proto, že byl odvelen na srbskou frontu a v lednu 1915 tam psychicky zkolaboval (což mu zajistilo návrat do Čech), ale především z toho důvodu, že Francie byla nepřátelskou mocností a hranice byly uzavřeny. Na konci léta 1915 se proto pokusil navázat na přetrženou nit vlastní publicistické sebeprezentace články, reagujícími na kulturní život Prahy. 3. 9. 1915 uveřejnil v Lidových novinách recenzi souhrnné výstavy českých výtvarníků, která se tehdy konala v Obecním domě. Vůdčí myšlenkou textu bylo srovnání nadějí, jimiž se česká inteligence konejšila před vypuknutím a na počátku válečného konfliktu, s bilancí, kterou bylo možno sečíst po více než roce pohnutých událostí. Konstatoval, že na počátku konfliktu se k válce upnula celá řada českých intelektuálů *„fascinovaných sliby zmužnění, vybavení energie, oprostění, demokratizace a suď bůh kterých to ještě válečných darů“*, kteří v ní chtěli vidět *„zdravý důkaz biologie lidstva“*, očistnou bouři zahánějící vydýchané tvůrčí dusno a urychlující bujení nové a zdravější myšlenkové vegetace. Ve zkratce analyzoval emocionálně přepjatou atmosféru nudy, toužebného očekávání konce starého času a úlevného kvitování válečné proměny, jehož příchuť možno nalézt v pracích F. V. Krejčího, F. X. Šaldy či v nadšeném rukování některých českých literátů, kupř. Miloše Martena. (Na okraj podotkněme, že přepólovaná jüngerovština poznamenala myšlení M. Maeterlincka či P. Teilharda de Chardin i na druhé straně fronty.) Weiner se posléze dobral závěru, že v průběhu patnáctého roku válečný entuziasmus zrozpačitěl. Přitom se zdráhal argumentovat na ideologickém základě, pouze sesbíral doklady o stávajícím kulturním stavu. Vyjmenoval zaniklé či zastavené časopisy (Volné směry, Umělecký měsíčník, Dílo, Scéna, Česká kultura, Pokroková revue) a konstatoval kulturní úpadek. K uchování narušené kulturní kontinuity nacházel pouze defenzivní prostředky: pasivní rezistenci vyjádřenou slovesy *„nedůvěřovat“* a *„nezapomínat“*. Na rozdíl kupř. od stanoviska Viktora Dyka, který o několik měsíců později (v lednu 1916) do svého Lumíra psal o nutnosti *„rehabilitovat“* duchovní hodnoty, které došly újmy nejen za války, ale už i v době předválečné, a pokud by návrat nebyl možný, mravní i kulturní hodnoty znovu *„najít a stanovit“*.

Takto silných slov si Weiner užít netroufal; nikoliv snad ze strachu před kritikou či cenzurou, prostě v něco obdobného tehdy nevěřil. Prohlašoval-li přesvědčený nacionalista Dyk s ostentativností jemu vlastní, že národního ani individuálního ducha *„nelze zabíti“*, Židočech Weiner v to pouze doufal. Udržet hlavu v rozumném chladu mu to nepomohlo. V článku o stavu českého divadelnictví (Lidové noviny z 19. 9. 1915), značně pošramoceném cenzurními zásahy, konstatoval podstatné *„zúžení intenzity“* všeho veřejného života. *„Naše trpělivost je děsně zkoušena. Žijeme ve velkém dramatě, jsme postiženi nejtragičtějšími konflikty, jakých lze sobě představit, každý z nás zanechává v těchto dnech kus svého života, kus svého srdce.“* Dá se pod těmi zjitřele patetickými slovy nahmatat konkrétnější myšlenka či cit?

• • •

Abychom pochopili Weinerův přístup k nárazům umění do doby z kloubů vymknuté, zkusme se zaměřit na jeho hodnocení literatury, jíž bývá předsouván přívlastek válečná. Lyriku Dykovu, Křičkovu a Šrámkovu považoval za *„mužnou a pravdivou“* (Lidové noviny z 6. 9. 1916, Venkov z 22. 3. a 23. 10. 1917). Básně příbuzně expíseckého Fráni Šrámka mu zřejmě vyhovovaly nejplněji. Není divu: ranější Weinerova tvorba vykazuje ve srovnání s některými básněmi Šrámkova Splavu (kupř. Zrádce, Černé dny, Nejnebezpečnější soupeř) překvapivé shody. Vojáka v poli Weiner nes-

(Pokračování na straně 4)

OBSAH:

Květoslav Chvatík
Dvakrát kriticky o postmoderně

Božena Správcová
o Petru Hrbáčovi

Rozhovory s Jiřím Svobodou a s Jiřím Staňkem

Josef Boček
nad románem „Die Fassade“ Libuše Moníkové

D. Baránková
Nový mýtus?

Zasuté obrazy Josefa Alše-Lyžce

Milan Exner
Kudy vchází poezie

Jan Frolík
Haiku, Čtyřverší

Jiří Staněk

Mechanické orgasmy

Jíl the clash.
Žlutá řeka se tváří -
řekněme - jako dokonalost
sama císař v hedvábném rouchu
nalije štipku vody na tuš
v nefritném chladu jsou
vyřezaní draci.
Pomocí slov. Jinak svět
neudělám. Jinak se
neudělám, světe!

Hácha Mácha

Lodivod Hácha Mácha
naviguje chmelařskou bárku
země své jediné matky
hrobu-kolébky mu dané
a pluje Labem na jehož
hladině kadeře tařic
z čedičných srázů se shlíží
začátek konce se blíží
oslaven popliváním
vymlčen písní zapomenutou

jaká vzájemná
podoba bratrských srdcí!

9 770862 657001

Mimo TVAR

...značně svérázná nahrávka, již v těchto dnech vydala firma Multisonic. Při její výrobě spojili své síly zpěvačka Helena Vondráčková a psychiatr, literát (častý přispěvatel pozdně normalizačního Kmene) a příležitostný vševěd Jan Cimický. Jejich společné dílo se jmenuje Paříž, má láska a nejde o jen tak obyčejnou zábavu. (...) Psychiatr, zdá se, podlehl literátovi, a tak se z pásky nedozvídáme nic o tom, že bychom si měli lehnout na záda, uvolnit se, nechat ztěžknout svoje nohy a vyvolat pocit chladného čela, jak bývá při podobných příležitostech zvykem. Namísto toho jsme zavaleni jakýmisi slovními obrazy z francouzské metropole, psanými tu veršem volným, tu zase vázaným. Po chvíli začne ta slovní vata být nápadně povědomá. Ano, přesně takovou spisbu na nás v sedmdesátých a osmdesátých letech chrlili oficiální básníci, když zase jednou dostali devizový příslib (v tomto ohledu vynikal třeba Petr Skarlant). Posluchač tedy musí strávit povinné penzum tisíckrát převařených metafor, jež za mnoho nestály ani v okamžiku svého zrodu. Míhají se jimi památné stavby, kavárničky, tuláci, šansoniéři, studenti z Latinské čtvrti, kteří si nesou „tašku na přednášku“, chlapeček, který si „cucá palec a přikusuje k tomu rohlík“ (někdy si to zkuste, pane doktore).

Ondřej Štindl: Jeníček a Helenka - průvodci po hlavním městě Harmonie, Lidové noviny 6. března 1998, s. 13.

Přinášíme program zbývajících přednášek cyklu o literatuře a kultuře středověku Speculum medii aevi. Konají se vždy (s uvedenou výjimkou) ve čtvrtek v posluchárně č. 300 v hlavní budově FF UK (Palachovo náměstí), začátek v 16.30.

19. 3. J. Kolár: Jak také mluví literatura
26. 3. J. Nechutová: Literatura jako ancilla theologiae?
2. 4. M. Kopecký: Tradice a její žánrová modifikace
7. 4. (úterý, místnost č. 18, 14.10 hod.) E. Petrů: Středověká literatura jako interpretační problém
16. 4. P. Spunar: Středověké rukopisy jako živé prameny inspirace
23. 4. A. Vidmanová: Nejstarší česká „beletrie“ a její latinské kořeny
30. 4. V. Konzal: Církevněslovanská literatura - slepá ulička na prahu rozvoje české kultury?
7. 5. V. Bok: Německá a česká literatura 13. a 14. století

Josef Štefan Kubín tu je

Dřevěnou animovatelnou figurku nazvali Jičíňáci Jivínský Štefan a už druhý rok ji udělili za pozoruhodný kulturní počin roku. Vzpomínce na starého pána, žertéře a moudrého člověka dodali tak konkrétní podobu a jeho odkazu moderní užitečnou náplň. Kéž by se tento Štefan dožil vysokého věku, podobně jako pohádkář, kuřák JŠK, který umřel rok po stovce.

Jivínský Štefan je dílem občanské iniciativy a původně byl míněn víc jako vtip než vážně. Ale život tomu chtěl, aby se stal stále víc a víc prestižní záležitostí, laureáti si ocenění tuze váží a všichni zúčastnění udílení dosti prožívají. Za uplynulý rok se sešlo jedenatřicet nominací a pořadatelé je museli rozdělit do dvou kategorií - za rok 97 a za dlouhodobé zásluhy. Navrhovat se smí kdokoli, hlavní podmínkou je, aby událost proběhla na jičínském okrese. Pěkné bylo, že se sešly návrhy opravdu i z okrajů regionu a také že obsáhly mnoho oborů lidského konání - od Jiřího Červenky za sbírku Paměť okamžiku po pana Fryšného z vesničky Libošovice, který organizuje velmi navštěvované přednášky a besedy se zajímavými lidmi. Tak se podařilo splnit hlavní cíl štefanovské myšlenky - upozornit na pozoruhodné a zajímavé lidi a jejich často nezištné a přitom tolik potřebné konání.

Druhým cílem je dát lidi, kteří se touto činností zabývají, dohromady. I to se 25. února při vyhlašování v Jičíně povedlo. Do památníku setkání napsali vydavatelé vlastivědného časopisu Pod Zvičinou, manželé Tomíčkovi: „Smekáme klobouk před všemi, kteří se tu sešli, kteří nemyslí jen na sebe, ale dokáží kolem sebe šířit krásu, štěstí a pohodu.“

Držitelé Jivínského Štefana za rok 1997 i za dlouholetou činnost:

Dr. Eva Bílková, dr. Lenka Šoltysová za uspořádání vědecké konference Valdštejnská lodžie a komponovaná barokní krajina okolí Jičína. Konference upozornila na unikátní komplex, který nám svět závidí.

Ivo Chocholáč a přátelé z Nové Paky za uspořádání festivalu Muzika Paka a za vydávání knih v edici Pekelná pakárna.

Jan Macák se skupinou Větráci z Kopidlna za propagaci bluegrassové muziky, za pětadvacetileté pořádání festivalu Banjo Jamboree Kopidlno.

BOHUMÍR PROCHÁZKA

Ivo Vodseďálek ve Frontě

Básník Ivo Vodseďálek (nar. 1931) vystavuje své výtvarné práce v galerii Fronta v Praze (Spálená ulice). Dne 12. 3. u příležitosti vernisáže uspořádal autor besedu. Na ní vysvětlil, že svou výstavu nazval *Smutná kráva* podle básně A. E. Mužíka, autora konce minulého století. Právě tato báseň je podle Vodseďálka nejen blízká „zoufalství konce tisíciletí“, ale zrací se v ní i jistá banalita. A Vodseďálek banalitu hodnotí jako významnou veličinu, která je hodná umělcovy pozornosti. Autor dále zdůraznil, že své práce nazývá *lepenými obrazy*, a nikoliv koláženi. Za koláž totiž považuje dílo, které pracuje s náhodou, zatímco on své obrazy dlouze a racionálně promýšlí. S tím jistě souvisí i pocit odpovědnosti, ze kterého se Vodseďálek při besedě vyznal. Výstava potrvá do 29. 3. **uoaa**

Odpověď TVARu

V rozhovoru, který nesl název „Ještě nejsem tak blbej, abych mohl být slavnej“, řekl J. H. Krchovský, že pokud vidí někoho třikrát v televizi, odepíše ho jako „mediálního čuráka“. Protože Tvar Krchovského viděl v televizi více než třikrát, zeptal se ho ve svém č. 3/1998: *Jde o promyšlené sebezhnanobování, nebo jenom chcete být slavnej? Anebo že by vám v té vaší rakvi už bylo těsno?*

• • •

Ano, jde o promyšlené sebezhanobování. Slavnej ani moc být nechci (- znám dost odstrašujících příkladů); stačí mi, že jsem blbej. A v mé rakvi (- Vašimi slovy) mi skutečně už bylo těsno.

S přátelským pozdravem

J. H. KRCHOVSKÝ

P. S. Vy ale máte starosti... - Nemrzí Vás, náhodou, že nejste slavní? Ne-li, pak se ptám já Vás: Co pro to, abyste nebyli slavní, děláte?

• • •

Nemrzí, my už slavní jsme. TVAR

Oprava TVARu

Každý čtenář, který jen trochu sleduje domácí politickou scénu, pochopí, že musím uvést na pravou míru tvrzení obsažené ve sloupku Vladimíra Novotného HardTvar (46) v Tvaru 1998, č. 5, s. 9. Aniž bych se chtěl jakkoli plést do sporu kritikusů Novotného a Putny o mravní, politický a literární význam titulu PhDr., jsem nucen nepřipustit, že mi tento titul patří a že bych se jím byl kdy veřejně i neveřejně honosil. Jeho občasné spojení s mým jménem v úřední korespondenci spadá na vrub zdvořilostním zvyklostem v oblasti, kde se pohybuji. Formálně vzato, byť tuto skutečnost s postupem času chápu čím dál méně i já sám, mi přísluší titul inženýra ekonomie. Nejraději jsem oslovován jménem.

PAVEL JANÁČEK

Napsali o TVARu

Řekneme, že TVAR je „estetický“, když je schopen dosáhnout obrazu, tj. jednotného výsledku, který shrnuje a stírá všechny jednotlivé vjemy, z nichž jsou TVAR*y* vytvořeny (slova, barvy, zvuky, seskupené podle svých stylů), a nahrazuje je vnitřní představou, emotivním obrazem. (...) Paradox umění spočívá v tomto: TVAR-ové nebo *estetické* vnímání jako takové vyúsťuje v obraz a obraz je tedy umělecký, pokud je obsažen v TVARu a přece obraz se poznává právě podle své možnosti mimoestetických úniků, tj. podle své *poetické* schopnosti prodloužit se do snů, krystalizovat se v kultuře, žít v našem morálním životě. (...) Ničím se nemůže vysvětlit, že určité stylistické TVAR*y* dosáhnou nebo nedosáhnou estetického sjednocení. Ve skutečnosti to kritikové nedokazují, ale sugerují to různými klasickými postupy přesvědčování, zejména však tím, že vydávají své svědectví za záruku. Potvrzují, že obraz uchopili, přesně říkají, který obraz, a tvrdí, že tento obraz emotivně pocítili a že se octli v přítomnosti právě této hodnoty. Za kritérium organizace TVAR*ů* slouží tento obraz, tato hodnota takto identifikovaná. A to vsugerovává kritik, který rozšiřuje mezi publikem intuici určité estetické jednoty podle určitého významu a určité hodnoty. Myslíme zde zejména na současné umění.

Guido Morpurgo-Tagliabue: Současná estetika. Přeložili Miloš Jůzl a Zdena Plošková. Praha, Odeon 1985, s. 366-368.

Tipy TVARu

• Tajemství Viléma Storitze od Julese Verna se dočkává inscenace v dramatické úpravě a režii Arnošta Goldflama (pražské Divadlo v Dlouhé, premiéra 21. března v 19 hod.).

• Pražský klub Roxy zve na „transrituální performanci“ Gruppy Sever (Moskva) slovy, podle nichž Káťa Ryžkovová a Saša Lugin „jako by následovali dráhu Stefana George nebo Gottfrieda Benna“ - „dnes se ve ‚výmarském Rusku‘ nejlepší avantgardní umělci obrátili k Tradici“ (12. duben). **ppjp**

AKADEMIE

Korespondenční literárněvědná akademie

Tvar se rozhodl zpopularizovat některé stěžejní poznatky literárněvědné bohemistiky zábavnou formou celoročního kvízu. Počínaje číslem 4 přinášíme na této nebo vedlejší straně vždy jednu otázku; správné rozluštění vychází pokaždé až v dalším čísle. Každý, kdo v průběhu kvízu pošle odpověď na nejnověji otištěnou otázku, je automaticky přijat za studenta korespondenční akademie Tvaru. Jeho úkolem je zodpovědět co nejvíce z otázek, které budou následovat. Odpověď může mít strohou podobu (příklad: „Na otázku č. 7 odpovídám a).“). Ten student, který odpověď rozvede úvahovou formou, může počítat s odpovědí-písemnou konzultací odborného lektora akademie, a to přirozeně i tehdy, bude-li se mýlit. Kvíz má soutěžní charakter, premianti akademie budou slavnostně vyhlášeni v posledním čísle ročníku 1998. Vítězem se stane ten, kdo bude mít nejvíce správných odpovědí (vyplatí se tedy vstoupit do soutěže co nejdříve, a ne první odpověď stále odkládat a odkládat). Každý student, který odpoví alespoň jednou a trefí se, dostane na závěr oficiální certifikát o absolutoriu akademie, opatřený razítkem Tvaru. Na vítěze čekají hodnotné ceny, např. velmi hybní Pegasové.

3. Měl Felix Téver pohlavní styk s vnukem Josefa Jungmanna?

a) Ano.
b) Ne.
c) Sotva.

Své odpovědi zasílejte poštou nebo faxem na adresu redakce, Tvar, Na Florenci 3, 112 86 Praha 1, fax 02/2823535. Akceptována bude pouze zásilka podaná či odeslaná nejpozději v den, který předchází datu 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.

A jak je tomu s odpovědí na naši druhou otázku?

Ptali jsme se, který básník použil rým „duchů“ - „chuchuchu“, mohli jste vybírat ze tří možností:

a) Josef Jaroslav Kalina
b) Šebestián Hněvkovský
c) Karel Havlíček Borovský

Použil ho Kalina, a to ve své populární „národní baladě“ Kšaft, publikované jako písňový tisk poprvé 1842. Na důkaz si ocitujme příslušnou partii:

Tu bába hned přivolána,
všelikerá co kouzla zná,
i stříly zažehnávati
jme se ducha zaklínati.

„Siré oči! pod obočí!
Siné oudy! boží soudy -
zaklínám vás, po první ráz,
po třetí ráz, boží příkaz!“

„Siré oči, zamkněte se!
Siné oudy, pomkněte se!
Pokoj ti, nebohý duchu!
Jdi a nechoď víc! chuchuchu!“

Kšaft vyšel též v posmrtném souboru Básnické spisy z pozůstalosti J. Jaroslava Kaliny (Praha 1852), my citujeme z třetí edice Kalinova básnického díla, připravené a komentované Fr. Frýdeckým (Kšaft a a ostatní básně, Praha 1916), přesněji z její kopie v digitálním tezauru České elektronické knihovny. V úvodu se editor Frýdecký rozepsal o Kšaftu i o okolnostech jeho první publikace takto: „Kšaft jest z nejznámějších, ale nikoli nejzralejších Kalinových balad. O vzniku a účinku jeho koluje řada legend, jež shodují se ve fantastickém náhonu sensačních podrobností. Fabule jeho jest primitivní, forma neumělá i na samého Kalinu; ale okolnost, že vyšel jako lidový tržní výrobek po groši kupný, s označením melodie („Zpívá se jako: ‚Co tam děláš za tou vodou?‘“), získala mu znamenité popularity: mravní tendence a didaktická pointa došla netušené obliby v nejširších vrstvách pražského lidu, hokyň na trhu, učedníků, studentů i inteligence.“

Resumujme: Po bok všech jmenovaných sociálních kategorií, zvláště té poslední, se má právo počítat ten ze studentů naší literárněvědné akademie, který zvolil odpověď, jež se tentokrát přímo nabízela - a).

Na závěr vás chceme informovat o novinkách a doprovodných akcích, které k naší korespondenční akademii připravujeme. Předně je třeba podotknout, že příliv vašich odpovědí po celých čtrnáct dní od zveřejnění první otázky neslábl. Poslední započítaný hlas přišel na korespondenčním lístku s poštovním datem 5. března. Přestože tak byl překročen limit stanovený v našich pravidlech, odpověď jsme akceptovali, neboť pozitivně víme, že ve Starém Městě není Tvar v den vydání k dispozici. Šance ostatních studentů získat na konci roku hodnotné ceny pro vítěze kvízu nejsou navíc touto nad rámec pravidel přijatou odpovědí dotčeny, neboť šlo o pokus chybný. To nás přivádí k dalšímu bodu organizační agendy. Milý Lukáši F. z Morávky, Vaše přání, abychom Vám samohyb přislíbený výherci neprodleně dodali na domácí adresu, nemůžeme splnit. Jednak jde o prémii pro nejlepšího studenta *celoročního* běhu akademie, jednak jste na první otázku odpověděl mylně, takže pokud Váš zájem o samohyb potrvá, máte co dohánět. Věříme, že se nevzdáte, a přejeme Vám úspěch. Masový zájem o kvíz nás dále vede k úvahám, jak přehledně a zároveň literárně hodnotně soutěživého ducha čtenářů Tvaru vyjádřit a povzbudit. Uvažujeme sledovat soutěžní aspekt naší akademie pomocí obdoby ligových tabulek, jak je znáte ze sportovních stránek v tisku. Pokud tedy váš zájem neopadne, mohli byste se čas od času zde v rubrice naší akademie setkat s přehlednou tabulkou, zachycující aktuální stav na špici našeho studijního peletonu. Posuny v této tabulce bychom rádi také komentovali slovem. Chceme tak jednak navázat na zakladatelský počin básníků z okruhu magazínu pro pohodičku Kvašňák. Ti si na počátku devadesátých let geniálně povšimli, že sportovní reportáž je nejliterárnější formou literatury (divák magazínů Gól a Penalta má onen styl v uchu - a la „Bomber si přiložil na hlavu kopírák, ale i tentokrát jeho hlavička jen Pánubohu vysoko na nebesích zvěstovala, že známý básník míčů v ohni má už své nejlepší verše za sebou...“) a zavedli parodii těchto slohových útvarů jako jeden ze sloupů českého literárního postmodernismu. Druhým cílem je ukázat cestu té drtivé většině šéfredaktorů našeho denního a obrázkového tisku, kteří v skrytu duše sní o chvílích, kdy už se kulturní rubriky nebudou od sportovních lišit vůbec v ničem. Na závěr ještě jedno nej: nejmladší studentce naší Akademie není ještě sedmnáct let, její odpověď na otázku 1 byla navzdory tomu brilantní, včetně kritiky dosavadní literatury předmětu. Gratulujeme!

Грань — meze — hranice

Otevřený a dlouhodobý badatelský program Грань - meze - hranice (GMH) představili ve čtvrtek 12. března na FF UK v Praze jeho iniciátoři z řad pražských rusistů. Posláním projektu je asistovat při poznávání „pozoruhodných jevů spojených s působením obyvatel Ruska v Čechách a na Moravě a obyvatel Čech a Moravy v Rusku“, „průniků, střetů, prolínání, konfrontací, okupací, infiltrování, kontaktů či splývání, k nimž došlo ve vztahu obyvatel dvou státních útvarů, ve vztahu dvou kultur, dvou společností“ v průběhu dvacátého století. Formální struktura iniciativy je volná, nevzniká proto, aby poskytla pracovní náplň jakékoli akademické instituci, není - jak podotýkají protagonisté - určena k „získávání peněz, vydávání sborníků ani organizaci konferencí“. Definuje se jako servis pro zájemce z řad studentů, doktorandů a odborníků různých vědeckých specializací. Těm nabízí průběžně obnovovaný a doplňovaný soupis témat, která ve vztahu k působení ruské emigrace v Československu a dalších typů rusko-českého stýkání doposud nebyla zpracována. Témata mohou posloužit jako inspirace pro ročníkové, diplomové, disertační práce i pro všechny další záznamy badatelského výkonu. Projekt dále nabídne detailní konzultace s odborníky, kteří se jednotlivým oblastem dlouhodobě věnují (v poradním sboru zatím figurují H. Klímová, P. Vacek, M. Zadražilová, L. Běloševská, V. Bystrov, A. Kopřivová, T. Glanc). Vedle bezplatného faktografického, informačního servisu chce projekt otevřít metodologickou diskusi nejen o minulých ideologických klišé, ale i o tradičních, zavedených pojmech a schématech. V současné době plní roli hlavního odborného garanta projektu Austrálie Kopřivová, koordinátorem je Tomáš Glanc, generální tajemnicí Markéta Pokorná. Počítají přitom se soustavou institucí ochotných projevit k účastníkům projektu obzvláštní vstřícnost (zatím Ústav východoevropských studií FF UK, Slovanská knihovna, Památník národního písemnictví, Slovanský ústav, Masarykův ústav, Státní ústřední archiv, respektive Archiv ministerstva vnitra, Archiv ministerstva zahraničních věcí, Výbor Oni byli první). S výzvou ke spolupráci se organizátoři obracejí ke všem domácím univerzitám stejně jako ke všem zahraničním pracovištím podobného záběru.

Kontaktní adresa: Tomáš Glanc, Dr., Ústav východoevropských studií, FF UK, nám. Jana Palacha 2, 110 00 Praha 1, tel. 02/21619265, fax 2328405, e-mail: glanc@praha1.ff.cuni.cz.

vrš

TOMÁŠ GLANC: VÝZNAMY, O NĚŽ JDE

Ruské slovo **грань** a jeho částečný český ekvivalent **hranice** nabízejí pět důležitých významů.

1 Hranice mezi státy či územími, stejně jako abstraktní hranice ve smyslu meze či dělící čáry, představuje sama o sobě fascinující jev. Je to místo-nemísto, pole setkání i rozchodů, výzva k přátelství nebo ke konfliktu. Hranice představuje princip slučující i oddělující, sbližující i oddalující, sama není ničím, jen rozdílem, diferencí - a proto může být obsazena či uskutečněna jakkoli. Nabízí se oběma stranám, které dělí i spojuje, teprve ony ji naplňují.

2 Hranice ve smyslu geografickém i jako abstraktní předěl souvisí s významem slova **грань**, který se do češtiny překládá jako hrana. Zajímají nás jevy na hraně mezi českým a ruským, povaha, vliv a případně i původ dostředivých a odstředivých sil, které na této hraně působí. Zajímají nás nejrůznější podoby vyhraněnosti této hrany mezi vlastním a cizím, mezi silami osvojení a odcizení.

3 Грань ve třetím významu, jenž považujeme za podstatný, znamená fasetu, plošku - například ve smyslu mineralogickém. Klademe otázku: není zkoumání cizího ve vlastním a vlastního v cizím pokusem vyhledat či odhalit zapomenuté anebo docela neznámé fasety, plošky, bez nichž by celek mohutného krystalu kultury či společenského organismu nebyl celý, nebyl myslitelný?

4 Čtvrtý význam platí jen v češtině: hranice je u nás homonymní a kromě dělení území může také hořet. Bývají na ní upalováni kacíři. Nám nejde jen o konkrétní heretiky, ať už v jakémkoliv smyslu, kterými se projekt samozřejmě jen hemží, ale i o širším způsobem chápanou souvislost mezi rolí cizince, cizáka - a kacíře. Kacíř je ten, kdo **jinak** věří v Boha. A cizinectví je přece především právě **jinakost**.

5 Pátý význam, či spíš konkrétní užití slova **грань** je sice marginální, přesto však snad stojí za zmínku. Грани se jmenoval ruský časopis vycházející od roku 1946 v cizině, v zahraničí. Na jeho stránkách se stýkaly oblasti pro náš projekt určující: kultura, politika, vojenství, sociologie, náboženství, historie.

Nabídkový list tematických okruhů

(stav k 12. březnu 1998)

DĚJINY, DĚJEPISECTVÍ A OBLAST VOJENSKÁ

Legionáři - aspekt vojenský a historický

Antonij Florovskij - pražský ruský dějepisec, Ruská historická společnost, její členové

Perzekuce legionářů po roce 1945 (příběhy ruských manželek českých legionářů)

Zajatecké tábory v Rusku za 1. světové války, texty českých zajatců (Berta Železný aj.)

Dobrovolnická armáda (Galipolské sdružení, Vševojskový svaz)

Armádní generál Sergej Vojcechovskij

PÍSEMNICTVÍ A JINÁ UMĚLECKÁ ČINNOST, PŘEKLADY, FILOLOGIE

Legionářská literatura

Ruští výtvarníci v Čechách a na Moravě (Grigorij Musatov, Michail Romberg, Dmitrij Bělocvetov a jiní)

Východočeská galerie Náchod a Karáskova galerie Praha - sbírky ruského umění

Ikony v českých galeriích a jejich původ

Ruská filologie v Praze - Jakobson, Čyževskij, Karcevskij (Tyňanov, Isačenko, Kopeckij)

České překlady „masové“, „komerční“ ruské literatury - Lejkin, Čarská, Ottova ruská knihovna aj.

Překladatelský tandem Václav König - Naděžda M. Papoušková

Obraz ruské emigrace v české literatuře

Obraz Ruska v české literatuře před 1. světovou válkou

Ruští hudebníci (a ruská baletní škola) v meziválečném Československu.

Ruští herci v českém němém filmu

Ruské divadelní skupiny v Čechách a na Moravě

POLITIKA A DIPLOMACIE

Karel Kramář a jeho vztah k Rusku

Jaroslav Papoušek, diplomatická dráha (a časopis Центральная Европа)

Česká diplomacie v Moskvě 1918-1948

Václav Girsa a dějiny Československé mise v Rusku, Česká družina

Od ruské mise k sovětskému velvyslanectví

Diplomatická kariéra Vladimira Rafalského

Politické aspekty zániku Ruské akce

ETNOGRAFIE, VZDĚLÁVÁNÍ, INSTITUCE, KULTUROLOGIE

Ruští učitelé na českých a německých vysokých školách v Čechách a na Moravě

Rusové v české slavistice

Diplomové a disertační práce Rusů v Čechách a na Moravě

Ruská etnografie v Československu - Petrov, Bogatyrev

Ruští lékaři v Čechách a na Moravě (časopis Русский врач)

Hroby Rusů v Čechách a na Moravě

Ruské kostely a náboženský život v Čechách a na Moravě

Ruská nakladatelská činnost v Čechách a na Moravě (Пламя, Кремль)

Organizace Rusko-česká jednota

Naděžda Melniková-Papoušková (folkloristika, častušky, činnost recenzní)

Ruský šach v Čechách a na Moravě - Katětov, Podgorný

Čeští učitelé u volyňských krajanů 1918 - 1938 (Jiří Bezděk a jiní)

Kde dostanete TVAR

PRAHA
Tvar už ve čtvrtek !
Academia, Národní 7
Fišer, Kaprova 10
Fortuna, Ostrovní
Jan Kanzelsberger, Národní 11
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, Kapucínské nám. 11
Barvič-Novotný, Česká 13
Knihkupectví P a Š, Palackého 66
Ženíšek, Květinářská 1

ČESKÁ TŘEBOVÁ
Paseka, Hýblova 51

ČESKÉ BUDĚJOVICE
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 Kadleců«, 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

SEDLEC - PRČICE, VOTICE, SEDLČANY
Knihkupectví A. Podzimek

TŘEBOŇ
Carpio, nám. T. G. M. 93

VSETÍN
Malina, Dolní nám. 347

ŽĎÁR NAD SÁZAVOU
Buček, vlakové nádraží

...a na novinových stáncích PNS, Mediaprint-Kapa a ostatních distributorů

Tvar distribuují firmy A.L.L. Production, Transpress, Mediaprint-Kapa, RAM, PNS a redakce. Objednávky do zahraničí přijímá redakce.

SLOVENSKÉ DROBNICE (27)

Nestáva sa často, aby piesňový recitál vyvolal taký záujem a nadšenie u poslucháčov, aký v Dome umelcov pripravil Sergej Kopčák svojou interpretáciou dvadsiatich piesní a romancí Sergeja Rachmaninova. Jeden vo svete považovaný za najlepších súčasných basistov, ktorého hlas je predurčený pre veľké operné postavy slovanského repertoáru, ukázal pri Rachmaninovových piesňach drsnosť i nehu. Z gramofónových nahrávok sú často tieto krehké skladby známe v intepretáciách, ako keby išlo o operné árie. Tohoto sa skúsený Kopčák vyvaroval a každú skladbu predstavil ako samostatný klenot. Od pianisim v elegických skladbách, ako bola Smrť čížika na Žukovského text, až po nádherne znelé fortá v dramatickom Osude na Apuchtinov text ukázal širokú škálu, ktorou jeho zrelý hlas disponuje. Tohoročný päťdesiatnik je na vrchole svojich umeleckých síl a nie je nadsázkou, že svojim hlasom i zjavom je prirovnávaný k legendárnemu Šaľjapinovi. Spoľahlivý Marián Lapšanský pri klavíri bol rovnocenným partnerom tohto krásneho a veľmi vyváženého večera. Koncert bol nahraný pre ULTRAPHON a má sa v jeseni objaviť na predajných pultoch.

V divadelnom sále paláca Adria prebehol tretí ročník festivalu Slovenské divadlo v Prahe. Pôvodne určený novembrový termín, keď sa nadväzovalo na obdobnú prezentáciu českých súborov v Bratislave, bol z dvoch dôvodov presunutý na február. Ťažko sa hľadali sponzorské príspevky po letných záplavách a zároveň sa čakalo na otvorenie rekonštruovaného divadelného sálu paláca Adria na Národní třídě. Festival zorganizovali Divadlo Bez zábradlí, hlavné mesto Praha a Telecom za podpory ďalších sponzorov. Dramaturgicky program pripravili Martin Porubjak, Roman Polák a Marián Zednikovič, ktorí nemali ľahkú úlohu vybrať to najzaujímavejšie, čo v uplynulej sezóne v jednotlivých slovenských divadlách zaujalo a čo ešte v Prahe nevideli, lebo vlani v Ypsilonke prebehol týždeň Divadla Astorka-Korzo 90 a Štúdio S si už niekoľko rokov vymieňa inscenácie s Divadlom Bez zábradlí. Malá scéna SND, Radošinci a Štúdio S mali v rámci festivalu dokonca po dve predstavenia.

Malá scéna SND sa predstavila s Mrožkovým Tangom, hrou, ktorá bola v repertoári Malej scény práve pred tridsiatimi rokmi. Režisér Štefan Korenči vedomý si groteskności textu, prečítal ho nanajvýš aktuálne - po všetkých diskusiách víťazí hrubá sila. Príjemne prekvapil Robert Roth v postave oneskoreného romantika Artúra. V Prahe sme ho pred pol rokom videli v titulnej úlohe Jaryho Tatka Ubu. Najväčší záujem bol o hru Kumšt Yasminy Reza s hviezdnym obsadením: Milan Lasica, Milan Kňažko a Marián Labuda. Ani politická angažovanosť posledných ôsmych rokov neubrala Milanovi Kňažkovi na umeleckej presvedčivosti. Spolu so svojimi partnermi vytvorili predstavenie, na aké sa nezabúda. Zhodou okolností od januára má túto hru v repertoári aj Divadlo Bez zábradlí. V pražskej inscenácii účinkujú O. Brousek ml., Z. Žák a J. Hrušínský. Divadlo STOKA uviedlo Eo ipso, žánrové obrázky podfarbené kvartetovou hudbou, čo bol výborný nápad. V hľadisku boli najmä mladí ľudia, ktorých predstavenie podľa prijatia oslovilo. Mňa odrádzal častý vulgarizmus. Divadlo A. Bagara z Nitry sa predstavilo Lorcovou Plánkou, azda svojou najlepšou inscenáciou za posledné roky. Už kvôli skvelej Eve Pavlíkovej, v postave Plánky túžiacej po naplnení v materstve, a krutom a neistom Juanovi v stvárnení Ivana Vojteka to stálo za videnie. A to nehovorím o nápaditej choreografii na výbornú Mankovického hudbu. Marián Pecko pripravil predstavenie, v ktorom dosiahol jednotu prejavu a výrazu hlavných postáv, zborov i epizód, ktorému sa nedá nič vytknúť. Aj publikum to tak ocenilo. Radošinci majú v Prahe svoju vernú návštevnícku obec, predstavili sa Štepkovou hrou Tata. Divadlo SNP sa uviedlo komédiou Francisa Vebera Večer vtákov. Po vlaňajšom ...príď kráľovstvo Tvoje... a predvlaňajšom Skone Paľa Ročku ukázali, že aj v inscenovaní komédie sú doma. V réžii Petra Gábora pripravili predstavenie, v ktorom upútali najmä Martin Horňák a František Výrastko, ale i ďalší predstavitelia ženských a mužských rolí sa zaslúžili o úspech. Astorka Korzo 90 namiesto očakávaného Ostrovského lesa uviedli Čechovovho Uja Váňu, ktorý sa tiež stretol s vrelým prijatím obecenstva. Týždeň Slovenského divadla v Prahe, vypredané predstavenia potvrdili stálý záujem o slovenské divadelné súbory, režijné poňatia a herecké umenie.

VOJTECH ČELKO

Publicista Richard Weiner o válce za války

Martin Gaži

(Pokračování ze strany 1)

krývaně obdivoval. *„Nelze si představiti odevzdanějšího člověka,“* poznamenal na adresu lyrického subjektu těchto veršů a myslel to jako hlubokou poklonu; *„pevná odevzdanost osudu“* mu totiž splývala s jednou z nejvyšších ctností. Svědčí o tom i bombastem trochu poznamenaná gratulace k osmdesátinám jeho učitele, básníka Adolfa Heyduka. Její radikálně proměněný rukopis - nemocí jakoby zdětinštělý - dosvědčuje, že byla psána v době, kdy se Weiner vyrovnával s bezprostředními následky nervového kolapsu: *„Dožil jste se, že vidíte lid tichý a pevně důvěřivý, jenž věří za těžkých dob v budoucnost tak silně, jako je jeho důstojná pýcha z toho, co již prožil a přežil*.“ Ideál, na nějž se stále snažil poukazovat, lze sumarizovat do pevného rozkročení, rovnovážného, vzdorného rozhodně, ale tiše. Tento pasivně rezistentní vzdor přenesl i na český národní kolektivum.

Proto snad překvapí, narazíme-li na Weinerovu nadšenou recenzi Jelínkova překladu románu Henri Barbusse Oheň (vyšel v omezeném nákladu na podzim 1917, recenze v Lidových novinách 20. 12. 1917). Šrámkovu křehkost, ostatně podobně jako zpytavost povídek samotného Weinera, lze s naturalistickou popisností a křečovitě vzpurným duchem francouzského pokrokáře usouvztažnit jen velmi těžko. Barbusse vnitřní odevzdanosti rozhodně nežehnal. Weiner si ale do jeho díla vložil zkušenost a vizi vlastní.

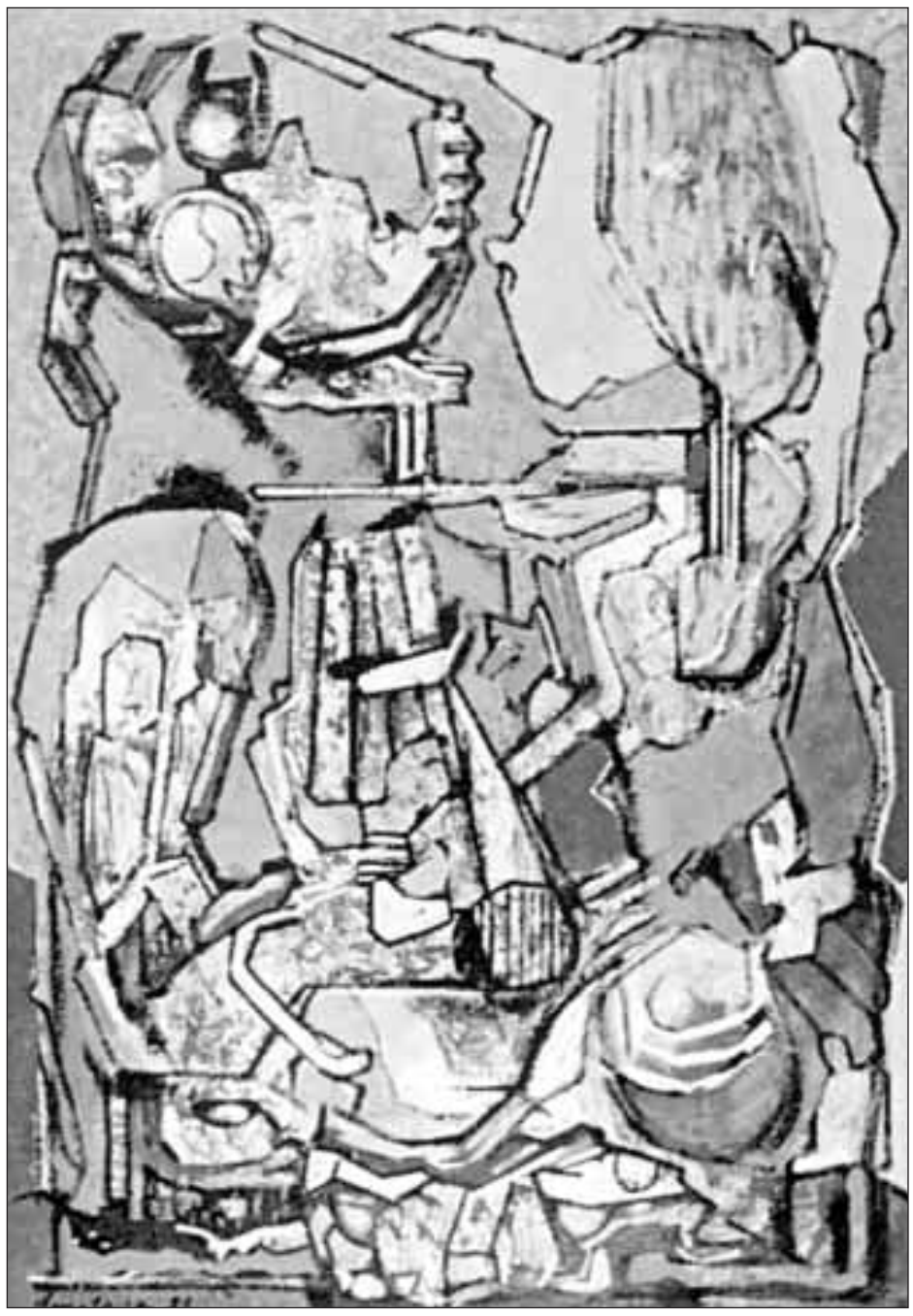
Tenkrát v tom byl i nebyl sám. F. X. Šalda mnohem později (v závěru barbussovského nekrologu) poznamenal, že čeští čtenáři za války v Ohni četli hlavně to, *„co vyčíst chtěli“*, což by se s tím, co jsme konstatovali, mohlo shodovat. Šalda přitom ale myslel spíše na povrchnější tvář tohoto českého sebečtení: na vyhledávání náznaků možnosti dohodového válečného vítězství. Tato dobově determinovaná frankofilie, nadšená ze sebemenšího otupení cenzorské bdělosti, se ve Weinerově interpretaci objevila také, a v dávkách nijak mikrotonážních: *„Čteš jakoby nekonečnou melodii o ušlechtilé rase, která čertví proč to vždycky za všechny musí vypít,* [...] *a která zkrásnění světa splácí nepředstavitelným zpustošením své lepé země. Jak málo se v ní mluví o Francii, a přece cítíš, že knihou autor zbožnil svou vlast.“* Barbussův román ale ve Weinerově nitru oživil ještě něco hlubšího, jeho vlastní frontovou zkušenost. Lépe řečeno: básník přestal vnímat předěl mezi zkušeností čtenáře a bývalého vojáka. *„Kniha, která zůstane ve vzpomínce jako nesmazatelná horečnatá vize jakéhosi přízračného klubka z deště, bláta, hladu, fyzického vyčerpání, polosnu, polobdění* [uvědomme si, že - jak přesvědčivě vystihl již J. Chalupecký - ‚polosen‘ a ‚polobdění‘ jsou konstanty charakteristické především pro Weinerovu vlastní básnickou tvorbu!], *explozí, bombardování, mrtvol, pitvor, úzkosti, hrůzy, umírání (a v tomto klubku vše hmotné jaksi strašidelně zduchovnělo a vše z řádu duchového obludně zhmotnělo), přec jen tato kniha, těžká jako mokrá hlína hrobu, napěchovaná naturalistickými detaily až groteskně příšernými, na povrchu cosi jako šupinatý ještěr a uvnitř jakoby vyboulený zrak hrůzy, jež civí na sebe samu* [opět: jak příznačné pro povídky Weinerova Šklebu!]*, přece je tato kniha mnohem více než nepřetržitým děsem, jímž jest, překonává čtoucího tragickou velikostí nejnádhernějšího hrdinství a velikostí nejryzejšího lidství, jež přes kletbu už přísahá a žehná* [další z typicky weinerovských atributů].“ Oheň tehdy obsáhleji recenzoval i Šalda. Srovnáme-li ony dva přístupy, lze si všimnout jedné příznačné rozdílnosti. Obě recenze se sice shodly v základním vyznění, že totiž francouzský romanopisec nezůstal u plytkého popisu hrůz, nýbrž románem nad válečnou realitou demonstroval přesah; ovšem zatímco Šalda vyzdvihl především Barbussovu *„dalekozrakou ideu“* (ve vzteku na prorežimní *„zprušáčtění“* Richarda Dehmela ji postavil do ostrého kontrastu ke krátkozrakosti německých válečných horlitelů) a nad jeho údajnou básnickou obrazností spíše v rozpacích přešlapoval, Weiner Oheň četl především jako velkou prozaickou báseň. Barbussova ideologického heslaření si Weiner povšiml - a budiž jedním dechem dodáno, že jím byl znechucen podstatně silněji než Šalda - až po válce (např. Lidové noviny ze 7. 8. 1919).

• • •

S Šaldou úzce souvisejí i další Weinerovy publicistické projevy. Přestože v prvém válečném roce Šalda zaujímal stanovisko souhrnně charakterizovatelné titulem básně, již otiskl v říjnu 1914 („Chvála agonu“), což dosvědčují i ohlasy na Šaldovu neotištěnou přednášku proslovenou 1. 2. 1915, v průběhu druhého válečného roku Šalda názor radikálně obměnil. Stylizoval se do role zapřisáhlého antimilitaristy a o válečné inspiraci nechtěl ani slyšet. Argumentoval takto: v době, kdy se mužný boj scvrkl na zákopy, šrapnely, dusivé plyny a nedozírné haldy zohavených mrtvol, je jediným důstojným a spravedlivým řešením *„mrzkost“* zvanou válka ignorovat. Pár stovek či tisíc kilometrů od front to šlo docela snadno, tedy alespoň teoreticky. Pustil se proto do polemiky s F. V. Krejčím, tehdy nejviditelnějším obhájcem válečných pozitiv, co do typu myšlení srovnatelným např. s německým Thomasem Mannem. Diskuse se dotýkala zdánlivě prosté otázky: Je nutno (případně možno) v průběhu války o válce (tedy s využitím válečných zkušeností) též tvořit? Spor postupně zkategoričněl a rozšířil se na obecný problém vymezení materie, do níž se básník smí či musí nořit, aby se básníkem stal či jím zůstal. Vzhledem k tomu, že Weiner jako prvý český prozatér vydal tiskem soubor próz „o vojně“ (Lítice, F. Borový 1916), byl do něho nutně vtažen.

Krejčí využil vydání Lític k dalšímu expozé o nutnosti válku reflektovat co nejšířeji (v Právu lidu z 1. 10. 1916). Weiner jej za to počastoval nemálo ironickou odpovědí (Lidové noviny z 10. 10. 1916). Názory sociálněmokratického kritika i jeho vcelku vstřícnou recenzi vlastní knihy komentoval v zákrytu za značkou rd, což mu umožnilo hovořit o sobě samém jako o třetí osobě, tj. ve stylizovaném nadhledu. Snad pro úctu k Šaldově autoritě, snad z tvůrcovského masochismu, k němuž neměl nikdy daleko, snad v rámci jakéhosi obranného mechanismu dal ani ne měsíc po vydání válečných povídek zapravdu Šaldovu písemně nikdy nezveřejněnému odsudku své knihy. *„Co se mne týče, dávám spíše zapravdu velikému českému básníkovi, jenž se pohoršil nad Weinerovou knihou, řka, že by se naši autoři měli vůbec vyhýbati válečným námětům. - V této výtce je přemnoho oprávněnosti. Vyznávám to bez obalu, třebas mi byl autor Lític osobně dosti blízký*. [...] *Myslím, že vše válečné, co u nás vyšlo a co za války ještě vyjde - byť umělecky bylo sebepoctivější - není a nebude leč jakýmsi provizóriem a k tomu ještě tak zajiknutým, že na něm budoucnost bude míti ažaž co opravovat a doplňovat.“*

O rok později již byl Weiner ve vztazích k frakcím pražské literární inteligence mnohem zkušenější. Podstoupil spor s Šaldovou skupinkou o redaktorství a koncepci časopisu Kmen a jeho literární kritiky v Lidových novinách a Venkovu si vydobyly kus autority. V druhé půli prosince 1917, kdy diskuse o válce v písemnictví nabrala nejostřejší obrátky, odmítl jak Krejčího *„vydupávání“* válečné literatury *„za každou cenu“*, tak Šaldův *„striktní zákaz, z čeho se umělecky tvořiti smí a z čeho nikoliv“*. Obě východiska považoval za *„materialistická“,* neboť se - dle jeho mínění - dovolávala pouhé *„kvantity“* válečných jevů a válečného utrpení. *„Není zcela jasno, co p. dr. Šalda míní svými dojmy válečnými. Myslím však, že s naivní představou někoho, kdo v tom nebyl, má na mysli hmotně hrubý děs z umírání.“* (Lidové noviny z 20.12. 1917) Touto větou vytáhl proti svému vzoru velmi těžký kalibr. Krejčího válečný román Vlákna ve vichru a divadelní hru Jaroslava Hilberta Okna v bouři nasoukal s Šaldovou argumentací do jednoho pytle a nadepsal jej neprůstřelným - a nutno doznat, že pod pás vedeným - argumentem: *„Nikdo z nich* [...] *nestál před strašlivou nutností, aby se duševně probíjel válečným dějem - tam.“*



Jan Smetana, „Dialog“, 1918, © Eminent

Pokud některý spisovatel psal o válečném bojišti a Weiner ho - coby recenzent - počastoval přívlastkem *„civilista“,* buďme ujištěni, že toto slovo - ve své podstatě neutrální - vyslovoval s hlubokým opovržením. Ostrý odsudek sbírky Z vojne od Ondřeje Přikryla, s jehož otištěním měl mj. značné potíže, postavil na tvrzení, že autor *„války z vlastní zkušenosti nezná a znáti nemůže, neboť pak by byly jeho jeho veršíky dopadly docela jinak“*. Vyčetl mu ignorantskou eliminaci nadosobnosti ve vojenském životě a vykreslil jej jako toho, kdo *„sedí doma u kamen, dívaje se, jak lidé šlapou v psotě“*. (Venkov z 22. 3. 1917) Obvinění z nedostatečné kompetence k psaní o válce nalezneme již v Lidových novinách ze 7. listopadu 1916. Weiner (pod pseudonymem Poutník) zde upozornil na poslední číslo mnichovského týdeníku Die Jugend. Pochválil je za *„zdravého, poctivého, přímého vojenského ducha“*, ovšem s jednou podstatnou výjimkou: převážnou část recenze věnoval příkrému odsudku povídky E. von Uhdeho, pojednávající o nemužném fňukání ve francouzském zajateckém táboře. Tón repliky svědčí o tak vysokém stupni Weinerovy rozlícenosti, že nemohla být zapříčiněna pouze zřejmou sympatií k Francii a Francouzům. *„E. von Uhde dojista je civilista a není-li jím, tedy jistě nikdy nebyl na frontě tváří v tvář nepříteli. Proč píší takoví lidé o válce, proč se jim dovoluje psát o osobních dojmech z bojišť?“* Uhdeovu krátkou prózu s názvem Der Franzosensaal odsoudil z hlediska toho, jenž frontu *„viděl a zažil“*; argumentaci nestavěl na estetickém rozboru, nýbrž jednak na odsouzení jejího vyznění ideového a jednak - to se zvláštním důrazem - na jejím zpronevěření válečné „realitě“, „pravdě“. Vadilo mu, že obdobná *„nízce sentimentální“* dílka čtenářům nenápadně sugerují *„pohrdání, nevážnost a, což nejhorší jest, falešnou lítost k udatným bojovníkům“*. Roztrpčení mělo původ etický. *„Spojiti boj za Francii se zapovězeným laskáním, smrt s miliskováním a povinnost s kratochvílí - pane von Uhde, který voják by Vás za to neměl v opovržení?“* Osobně dotčený Weiner válečnou realitu zobjektivizoval. Argumentoval velmi prostě: „nám“ se nic obdobného Uhdeovu textu v poli nestalo, a proto ani stát nemohlo. Uhde „nás vojáky“ urazil.

Samotářský Weiner se v tomto obžalobném odsudku postavil za názor, který byl jakémukoliv ustraněnému samotářství na hony vzdálen. Z velmi osobních příčin (pokud se shodneme na tom, že „velmi osobními“ příčinami nazveme ony stavy lidské duše, jež jsou velmi citlivy k nešetrnému dotyku ze strany vnějšího světa) se mu příčilo vyslovovat soudy jen za sebe, hovořil proto „ve jménu“. Frontovou zkušenost si vystavil na štít jako trofej. Objektivizoval ji až neweinerovsky přirozeně. Hovořil za tu část lidstva, jíž se cítil být integrálním, nezpochybnitelným členem: za vojáky s přímou válečnou zkušeností. A to i přesto, že ji neunesl déle než půl roku.

Přesto? Právě proto! Protože sám trpěl, automaticky předpokládal, že na to má právo. Jako drobnou ilustraci klimatu osobní „zasloužilosti“, jemuž Weiner ve válečných letech podlehl, si připomeňme malicherností na hony čpící situaci, kterou zažil v Paříži na samém jejich sklonku; při slavnostní vojen-

ské přehlídce na počest německé kapitulace. Weiner tehdy usedl do jedné z mnoha připravených skládacích židliček. Přímo před něho se však usadily dámy s obrovskými klobouky, a to tak nešťastně, že mu zakryly výhled. Snažil se je přesvědčit, aby monstrózní pokrývky hlavy sňaly, a přitom - jsme u toho, proč o této minipatálii vůbec hovoříme - argumentoval faktem, že on ve válce *„přišel o rozum“*, a proto má na dobrý výhled nárok. O tom, že mu vlastní slova nepřipadala nijak absurdní, svědčí prostá skutečnost: vše podrobně vylíčil v jednom z fejetonů Třásniček.

Kdy jindy se Weinerovi podařilo hovořit o niternějších skutečnostech, aniž by byl z jeho slov cítit ztuchlý van osudové nepřináležitosti? Uvědomme si, že pro tohoto židovského Čecha, sídlícího většinu života s rakouským (později československým) pasem v zahraničí, nikdy nebyla národní i jiná společenská identita samozřejmou daností. Sebetázání na téma „Kam patřím?“, „Kde je moje místo?“ jej po celý život znepokojovala a v žádném případě pro něho nebyla jednoznačná tak, jak předpokládá dosavadní weinerologická literatura (kupř. doslov Jarmily Mourkové v torstovských Spisech I.). Válečnou atmosférou se nechal vybudit k pocitu reprezentativnosti vlastního osudu. Paralelně s tím zažíval ještě víc: v letech pražského pobytu, za nímž vězela vnější válečná příčina, se přiblížil ostatní české inteligenci tak jak nikdy předtím ani potom. I to přispělo značnou měrou k Weinerovu sebevědomí, totiž lehčímu sebevymezování. A co nejvíc: válka Weinerovi na čas přinesla ustálení v odpovědích na bodavé etnicko-národnostně-rasové otazníky. Utvrdil se ve svém češství, totiž přestal se cítit pouhým zčeštělým židem. Ne na dlouho, ale přece.

• • •

Z toho, co jsem napsal, by mohl vzniknout dojem, že snad Weinerovi bylo za války lépe než jindy. To samozřejmě není pravda. Jako by se tehdy rozdvojil. Ve stejné době, kdy jedno já psalo jektavě tryznivé povídky posléze zařazené do souboru Škleb, bylo druhé schopno poslat do světa slova, která svědčí o nebývalé vnitřní pevnosti. Pevnosti skrze a zároveň navzdory relativizující skepsi. *„Ona pravda, skrze niž lidé trvají, skrze niž a pro niž žijí a kotví, ta - ne, není jedna jediná. A přece* [...] *kolikráte jen, jda s člověkem tím a oním - a všelijak a hluboce odporovali ti lidé mně i sobě navzájem - pocítil jsem za hovoru, jak já a druh se stáváme jádrem světa, dobře chráněným přede všemi protivenstvími a pokušeními, zatímco okolní svět odstupuje od nás, stávaje se naší fólií!* [...] *Životní pravdou není vyznání víry; životní pravdou jest její vnitřní spolehlivost a pevnost.“* (Lidové noviny z 17. 4. 1918) Na první pohled by se snad mohlo zdát, že to jsou slova čapkovská. Nenechme se mýlit. Weinerovo pojetí „spolehlivosti“ a „pevnosti“ totiž netkvělo v každodenně lidském humůsku. Obě mravní konstanty vnímal jako ne-lidské, a proto pevné. Pevné proto, že nikoliv nenalezitelné, nýbrž nehledatelné, tedy jsoucí. Fólie sice izolovala od světa, tím víc mu však ozřejmovala stálost energiedárných paprsků. Jedna z mála pravd, která v kontextu zázemí platila stejně jako na bojišti.

Stav válečného zázemí mu ale optimismu nepřidával. Čím déle válečný tikot trval, tím zhoubněji se mu jevil jeho dopad na kulturu v tom nejširším slova smyslu. Na jaře 1918 znovu - a tentokrát ještě vyhraněněji - konstatoval, že, byl-li v prvých válečných údobích někdo, kdo v boji viděl kulturní vzpruhu, již ho není. *„Ano, válka trvá přespříliš dlouho. Tak dlouho, že morální náprava světa, již mohlo přinésti toto zlo, kdyby bylo rozumně trvalo, nejen se ruší, nýbrž obrací se v pravý svůj opak - ve frivolnost, v povrchnost, v lajdáctví, v zkaženost ještě větší, nebývalou.“* (Lidové noviny z 12. 4. 1918) Za dobově symptomatické považoval především zkaženosti negující onu velkou konstantu, již možno nazvat řádem či - chcete-li - hodnotovým koncensem s absolutnem. *„Tučnou položkou v zesurovění světa“* se stala ztráta *„schopnosti hodnotiti úspěch po jeho absolutní stránce“*. (Lidové noviny z 26. 6. 1918) Rozbředlá relativita, z níž tolik vysahal již zmíněný Karel Čapek a vzdal jí tolikrát trochu posmutnělý, ale přece dík; relativita pravdy, dobra, úspěchu, Weinerem - oproti jeho generačnímu druhu - vztekle lomcovala. Důvod? Začala znovu vyvolávat přízraky vydědění a osamělosti, na něž se mu jinak dařilo zapomínat.

Myšlenka na izolační „fólii“ se Weinerovi v posledních dvou letech války vracela stále znovu. Mohla-li individuu i národu krátkodobě prospět, tím nenapravitelněji je mohla poškodit, stala-li se trvalým stavem. Weiner nebyl v českých zemích sám ani první, kterého něco podobného trápilo, např. uprostřed druhé válečné zimy prostřednictvím Weinerovi blízkého časopisu Lumír pouvažoval nad odříznutím české literatury od literatur ostatního kulturního světa Arne Novák. V proměněných podmínkách se navazovalo na argumenty vyřčené již v době předválečné, čase pouhých teorií. Spor o perspektivy volného pohybu umění (Carl Vinnen versus Der blauer Reiter) v Německu probíhal již od roku 1911.

Na konci zimy sedmnáctého roku se Weiner na stránkách Lidových novin a Kmene pustil do křížku s V. V. Štechem, přičemž zčásti polemizoval i s charakteristikami *„národního umění“*, které tehdy zastával F. Peroutka. Reagoval tak na *„velebné teorie“* autonomně národního umění, zrozeného z pseudolidově vitální radosti a vzrostlého pouze ze sebe sama. Ne že by si nevážil česky svojských obrázků Mikoláše Aleše, pouze se ohrazoval proti záměrnému zplošťování všeho, co s podobnou poetikou neladilo. Weinerovy námitky vyčesávaly národovecký kožich, válečnou úzkostí řádně zhoustlý, proti srsti. Jeho postoj by se dal shrnout takto: *„Průvan otevřených oken ... nemůže nikdy býti na úkor českosti díla“*, jedná-li se opravdu o dílo *„člověka tvořícího“* (Kmen 1, 1917, č. 2). Peroutkovu uvažování vytkl naduté přezírání dosavadního českého umění. Důraz položil na podmínku, již Peroutka mohl jen těžko pojmout, po katolicku řečeno: na svéhlavý van Ducha svatého. *„Problém národního umění nelze rozřešiti diskusí, nýbrž milostí: tím, že se nám dostane opět velkých umělců.“* (Lidové noviny z 18. 1. 1917) Hrozivou otázkou pro Weinera zůstávalo, zda se Duch nebude nevětrané české zatuchliny štítit.

Aleš Lamr, „Hra I“, 1974, © Eminent

O něco později si na téma české kulturní izolace dokonce dovolil žurnalistický žertík. Poté, co se na konci ledna 1918 konaly v Praze a Brně oslavy narozenin „vzneseného spojence“, německého císaře Viléma II., zaslal pod jménem Pelegrinus do Lidových novin reakci na vlastní články, jež - pro změnu - podepisoval pseudonymem Poutník. V textu záměrně co nejslizčím způsobem plival na všecku neněmeckou kulturu. *„Národ náš rozhodl se konečně, aby zvolil za kulturní své pozadí kulturu německou. Neboť je zajisté nabíledni, že v Evropě jest to především duch německý, který osvědčil se v této těžké zkoušce postihnuvší Evropu jako nevyčerpatelná studnice vší ušlechtilé snahy, základ pevného bytí národů* [...], *základna nerozborné organizace, která dovede čeliti všem čertům a nebojí se, podle památných slov Bismarckových, leda Boha.“* Rusko v této parodii na velkohubá topoi německého žurnalismu prohlašoval za barbarský stát, jenž bude *„spláchnut revolucí ujařmeného lidu“*, ruskou literaturu za slabošskou, nemožně idealistickou, asiatskou, škodivě internacionální, anarchistickou, chorobnou a perverzní. Umění francouzské za prázdně estétské a syrovátkové; anglické za hrubě utilitární; bergsonismus za plytký; kubismus a futurismus chorobný; literární modernu claudelovskou, romainsovskou či tu à la Merežkovskij nazval jedem. Poutníkovi, tedy sobě samému, vyčinil za to, že by chtěl do onoho zápachu lehkovážně vybourávat okna a větrat. V závěru článku trochu úsměvně, však naoko smrtelně vážně, navrhl, jak se oněch zvráceností zbavit: stejně jako se drogově závislí musí léčit snižováním dávek návykové látky, tak i český národ, pevně rozhodnutý pro německé zdraví, však stále ještě závislý na „nepřátelských“ jedech, si musí od nich odvykat poznenáhlu. *„Ředitelé divadel nechť prohledají archivy, dirigenti vezměte staré partitury, oprašte, kinematografičtí oper*[átoři], *staré filmy, máte-li je - a předvádějte ‚západníkům‘ paralelně dnešek zdravý a chorobný včerejšek - uvidíme kdo s koho!“* Na závěr, spoléhaje na cenzorskou tupost, svůj pravý záměr prozradil otevřeně: *„Doufám, vážený redaktore, že popřejete místa projevu člověka, jenž prošel také kusem světa, osvojil si názory poněkud odchylné od názorů Poutníkových, ač vlastně bylo by snad lépe říci, že se neliší od něho tolik názorem jako metodou.“* (Rkp. článku „Dále touto cestou!“ se zachoval ve Weinerově pozůstalosti.)

„Válka ucpala průduchy naší kvasírny,“ konstatoval po zhlédnutí pražských výtvarných výstav na podzim 1918. Ve změněných podmínkách už nad tím tolik nelítostnil. Čtyřletá izolační nekonečnost skončila, abnormalita byla překonána, ohraničena, a proto zpřehledněna. Už neděsila, a tak si Weiner uvědomil, že francouzsky vybavená „kvasírna“ sice před válkou české výtvarné kultuře vydatně pomáhala, ovšem především v její kolektivní modulaci. Pak nastal zlom a *„mladinka byla v nejkritičtější chvíli ponechána sama sobě“*. Plankton se zadusil a silným jedincům (podle Weinerova mínění především dva Janové, Zrzavý a Konůpek) tlak klauzury naopak pomohl. Nebyli rozptylováni formálními výboji ani módařskými kotrmelci, neměnili rukopis každý půlrok, neroztahovali se do šíře, nýbrž pracovali dle sebe a do sebe (Lidové noviny z 10. 12. 1918). To ostatně platilo i o uměleckých aktivitách Weinerových.

Až se budou dějinám 20. století znovu hledat příměry, na obraz kvasírny se střídavě otevřenými a uzavřenými průduchy by se nemělo zapomenout. Vyjadřuje víc, než by se na letmý pohled mohlo zdát.

Soft TVAR (39)

Tváří v tvář zpupné nekulturní aroganci spousta chvályhodných a bohulibých knižních projektů neměla skoro žádnou naději, že někdy přijdou na svět, třebas jen ve skromném hávu. Pokud se to nicméně podařilo, dalo se hovořit o malých zázracích, zpravidla ovšem se přihodivších bez veškeré aureoly. Stále častěji se totiž stává, že o vydání rozmanitých pozoruhodných titulů či publikací nepadne v našem přemedializovaném světě, lebedícím si při velké informační žranici, skutečně ani zmínka.

Do role takových skromných panenek v koutě se tudíž nezaslouženě dostaly i leckteré zajímavé tituly z edice Národní knihovnička, kterou coby „lidovou knihovnu“ našich časů nyní přiměřeným tempem vydává nakladatelství Bystrov a synové. Nebýt jí, stěží by se na našem knižním trhu objevily reedice znamenité Dykovy románové satiry Tajemná dobrodružství Alexeje Iványče Kozulinova anebo zapomenuté Klicperovy novely První mlejn v Praze. Podobné uznání si však zaslouží i dva nejnovější svazečky Národní knihovničky, kupříkladu spisek Josefa L. Kořenského (1847-1938) Rostlinstvo v národních písních, pověstech, bájích a obyčejích. Tato úvaha vyšla poprvé roku 1878 (v edici Sbírka spisův poučných a zábavných pro naši milou mládež). Nejen čtenáře Macurovy Guvernantky zaujme, že černobílé reprodukce „malovaných tabulí“ jsou předkládány „s výkladem Dr. Lad. Čelakovského“. Textů Kořenského se nám zde lze dočíst vpravdě rozmilých! O barvínku se praví, že je „významnou Slovanstvu rostlinou“ a že „nevadnoucí jeho zeleň je obrazem trvalosti stavu manželského, a ten blankytný, neměnný jeho kvítek zárukou je nehynoucí věrnosti a stálosti“. Zato vstavač (buď obecný, anebo též přismudlý) byl prý „u starých Germánů zasvěcen bohyni Friggě, která na své pouti pannám a mládencům ho udílela“.

Když před několika lety vydala Paseka v uspořádání Vladimíra Boreckého velký výbor z textů Jakuba Hrona Metánovského (1840-1921), sklidila velké uznání. O to víc je škoda, že teď z nepochopitelných důvodů zavládlo veliké ticho nad další knížkou tohoto „libomudruna a zpytáka“, totiž nad rozšířeným vydáním jeho textu Skutky lidské čili Špatnoty žijby a konby lidské (s neméně srozumitelným podtitulem Nová jacháda). Z titulu nevyplývá dosti jasně, že se v něm mluví i o skutcích, které konány v duchu lidském: těm dán autorem název „přístojnost“. Hron se vrací i k dávné minulosti, z níž dochází až k „novověku a nynějšku 1907“; místo estetický užívá slova čujatánský. Blíží se jaro, takže se potěšme z autorova příkladu přístojnoty obcovatelsky zdravitelské. To matka praví nevěstě o ženichovi: „Máš-li ho ráda, tak ho šetři a jestli mu někdy dárek dáš, ať vše čisté, neporušené, aby on, tvůj choť byl vychován zdráv a tě později vždy těšil.“ Autorův závěr zní: „Obcovatelka zdravivá byla dbalá i šetorná ve všem a ženich vděčen.“ Stejně lahodných poučení najdeme v Hronových Skutcích lidských opravdu bezpočet...

VLADIMÍR NOVOTNÝ

Emil Orlik, „Portrét dámy“, 1920, © Eminent

„Žijte nebezpečně“

aneb dvakrát kriticky o postmoderně

Květoslav Chvatík

Zimovo pojetí postmoderny, jak je reprezentuje jeho kniha - **Peter V. Zima: Moderne / Postmoderne - Gesellschaft, Philosophie, Literatur**, Tübingen und Basel 1997 - a jak bylo připraveno již v jeho předchozích pracích, spočívá na několika jednoduchých základních tezích. Tyto teze se opakují v celé knize, umožňují její přehledné členění, avšak přes množství reflektovaného materiálu zanechávají dojem určitého apriorního sociologického konstruktu. Na to lze ovšem právem namítnout, že charakter jeho knihy odpovídá naprosto povaze tématu. Zima chápe postmodernu jako určitý pojmový konstrukt, jehož obsah a hranice určuje hledisko autora, zejména jeho vztah k pojmům moderny, případně modernismu, avantgardy a tradicionalismu. Znamená to, že pojmu „postmoderna“ ve společnosti, umění a literatuře nic neodpovídá, že je pouhou slovní hrou? Zima nejde tak daleko jako radikální konstruktivismus; v alternativě, v níž termíny „moderna“ a „postmoderna“ (oba termíny jsou na sebe úzce vázány) označují epochu, ideologii, styl nebo problematiku, dává jednoznačně přednost poslední možnosti. Termín postmoderna může být smysluplně užíván jen jako označení určité problematiky v soudobé společnosti, architektuře, umění a literatuře, která se vymezuje především svým vztahem k předchozí problematice moderny - odtud i ono příznačné „post-“.

Tím ovšem potíže s postmodernou nekončí, ale teprve začínají, neboť problematika moderny se natolik teoreticky vyhranila, že se ustálila jako označení určité epochy a v některých případech i stylu a ideologie (často však vnitřně kontroverzních). Obtíže spočívají v tom, že označení epochy moderny v literatuře a v umění se časově a obsahově nekryje s vývojem moderní společnosti a filosofie. Pro obecnou historiografii i pro dějepis filosofie zahajuje modernu osvícenství s jeho vírou v moc lidského rozumu, v racionální ovladatelnost přírody pomocí vědy a techniky, s vírou ve velký příběh lidských dějin jako vzestupného procesu pokroku a růstu lidské svobody. Stačí připomenout francouzské encyklopedisty a velkého systematika vzestupu lidského ducha ke splynutí s božstvím Hegela. V druhé půli 19. století vrcholí toto pojetí v Comteově pozitivismu a v Marxově pokusu analyzovat metodami racionálního determinismu i strukturu moderní společnosti.

Epocha moderního umění, inspirovaná Baudelairem, francouzskými impresionisty a Nietzschem a reprezentovaná výrazně například symbolistní generací devadesátých let a expresionistickou generací před- a poválečnou, je vlastně kritikou filosofické a sociologické moderny. Ohlašuje první pochyby o víře v nezvratnost pokroku, v sílu a moc lidského rozumu, v jednoznačnost vědecké pravdy. Vyhlašuje autonomii umění, nezávislost umělce na společnosti a morálce, objevuje sílu lidského podvědomí a mnohovrstevnost lidského subjektu.

Zima přijímá pro tuto epochu a problematiku umění a literatury, která je vlastně hlubokou kritikou moderny sociologické a filosofické (v německé jazykové oblasti byla inspirována filosofem „přehodnocení všech hodnot“ Nietzschem a zakladatelem psychoanalýzy Freudem), označení „modernismus“ (někdy mluví také o „pozdní moderně“ a má na mysli autory, pro něž se v jiném kontextu vžilo označení „klasická moderna“). Avantgardy kolem první světové války - expresionismus, futurismus, surrealismus a konstruktivismus - s jejich úsilím o překonání estetismu a s jejich společenským radikalismem chápe jako určitou radikalizaci principů modernismu a jako úžeji vymezená kolektivní hnutí uvnitř modernismu, jenž je spíše individualistické a ve vztahu ke společenským utopiím zdrženlivé a skeptické povahy.

Hlavní představitelé literárního modernismu jako Proust a T. S. Eliot, Musil a Broch, ale i filosofové kritické teorie - Th. W. Adorno například - (k jejichž podnětům se Zima hlásí a spojuje je se strukturní sémiotikou a dialogickou teorií literatury) drží dosud centrální pojmy moderny, jako jsou autonomie individua a subjektu, pravdy a rozlišování dobra a zla, krásy a ošklivosti, i když současně odhalují jejich ohroženost, obtížnou dosažitelnost a vnitřní rozpornost. - Řečeno aforisticky s Adornem, hlásí se k dědictví evropské metafyziky v okamžiku jejího pádu, neboť *„život bez pravdy je nemožný“*, jak si poznamenal Franz Kafka.

Přechod od moderny k postmoderně nastává v okamžiku, kdy krize evropské metafyziky je radikalizována francouzskými poststrukturalisty, inspirovanými Nietzschem, v její radikální odmítnutí. Na místo univerzálně uznávaných norem rozumu, pravdy, dobra a krásy nastupuje množství relativně planých, vzájemně kolidujících a vzájemně nesrovnatelných, o úspěch dravě soupeřících dílčích diskurzů. Jestliže pro Kanta a Hegela ve filosofii a pro Goetha, Balzaka, Tolstého a Dostojevského v literatuře platilo, že lidské myšlení může rozlišit zdání od bytí, pravdu od lži, dobro od zla, platila tedy *ambiquita* lidského poznání, od Nietzscheho a Freuda, od Prousta, Gidea a Musila vítězí *ambivalence*, poznání jednoty pravdivého a falešného, dobrého a zlého, vzájemně složitě propletených v téže osobě a věci, takže je není možno od sebe chemicky čistě oddělit. Postmoderní postoj vyznačuje *indiference*, lhostejnost vůči pojmům pravdy a lži, dobra a zla, neboť radikalizuje relativismus lidského poznání a dovádí jej ad absurdum. „Pravda“ je jen relativní, dílčí mínění a existuje nespočet stejně oprávněných, jinak subjektivně, kulturně a historicky podmíněných mínění, a záleží jen na tom, které v dané chvíli ovládne „trh mínění“, tj. prosadí se v masových médiích, v televizi, v tisku a ve vědeckých institucích, ovládaných různými „školami“. (Důsledný relativismus je ovšem logický nonsens, neboť je-li všechno relativní, nemůže mít ani relativismus absolutní platnost.)

Základní teze, opakující se v celé Zimově knize, tedy zní: *„V přechodu od modernismu k postmoderně byla problematika* ambivalence *vystřídána problematikou* indiference.“ Autory a díla klasické moderny charakterizovalo hledání pravdy a vědomí její rozpornosti, mnohoznačnosti a otevřenosti; autory a díla postmoderny vyznačuje naopak nezájem o otázky pravdy, která je podle nich člověku principiálně nedostupná. *Relativismus*, *pluralismus* a *partikularismus* pravdy (každý jedinec, každá historická epocha a každá kultura a kulturní okruh mají jinou „pravdu“) vede autory postmoderny k rezignaci na všechny „velké příběhy“, jak je nabízejí univerzální náboženství a ideologie; dějiny nemají smysl a je pošetilé pokoušet se jim jej vtisknout. Vývoj společnosti, národů a kultur je podle postmodernistů, zejména podle Rortyho, pouhým souborem více či méně šťastných náhod. (Lhostejnost vůči hledání a tvorbě univerzálního smyslu lidských dějin má ovšem svůj rub v militantní ideologizaci řady dílčích diskurzů nacionálních a náboženských, v ideologizaci feminismu, homosexuality, náboženských sekt a různých okrajových skupin, čím výlučnějších, tím fundamentalističtějších.)

Podobný nezájem postihuje i existenciální problematiku vnitřní svobody člověka v mezních situacích a otázky autentičnosti a původnosti lidského bytí a činu. Pro postmodernisty jsou to prázdná slova, neboť negují nejen „velký příběh“ dějin, ale i jeho aktéra, *lidský subjekt*. V duchu dekonstruktivismu jako teoretické fólie postmoderny na poli literární kritiky je subjekt „decentrován“ a rozložen v průsečík anonymních kódů. Po „smrti“ Boha a „smrti“ člověka přichází na řadu „smrt“ autora. Autorský smysl textu nelze postihnout a nelze rozhodnout, která interpretace textu je adekvátnější, neboť k tomu chybí literární teorii jakákoliv kritéria; text se stává pouhou alegorií nepostižitelnosti vlastního smyslu (de Man). (Vnucuje se pak přirozeně otázka oprávnění interpretační činnosti vůbec, zejména pak bohaté interpretační činnosti dekonstruktivistů.)

V rámci postmoderní radikalizace relativismu, pluralismu a partikularismu je možné „jen se tak toulat“, je možná jen privátní hra okrajových skupin či jedinců, věnujících se uspokojování libida či kultu „tělesnosti“. V této lhostejnosti vůči nesnadno dosažitelným univerzálním hodnotám a cílům a zásadní stejnosti všech věcí zaznívá opožděný ohlas myšlenek hlasatele „věčného návratu téhož“ Friedricha Nietzscheho - ovšem bez jeho tragické velikosti; postmodernisté připomínají spíše pozdně antické sofisty, přesazené do konce dvacátého století.

Zimovou zásluhou zůstává, že v systematicky rozvržené práci probírá z hlediska jasné výchozí koncepce hlavní aspekty sociologické, filosofické a literární problematiky přechodu od moderny k postmoderně a informuje zasvěceně o celém rozsahu sociologické, filosofické a literární debaty o těchto otázkách. Referuje kriticky i o vztahu postmoderny k poststrukturalismu, k dekonstrukci, ke kritické teorii Frankfurtské školy i k americkému pragmatismu; věnuje při tom pozornost jak autorům francouzským, italským, americkým i německým a pečlivě jednotlivé koncepce diferencuje. Problematiku postmoderny nikdy nebagatelizuje, vidí v ní reálné otázky a pochyby naší pozdní doby a vše ovládajícího, nivelizujícího planetárního postupu tržní ekonomiky. Nevzdává se však svého kritického postoje z hlediska své dialogické koncepce, postoje obhájce hodnot evropské kultury proti teoretickým floskulím a klišé postmoderny, které zbavují člověka poslední možnosti orientace ve světě tváří v tvář arogantní moci trhu.

• • •

Přednosti Zimovy interpretace problémů postmoderny vyniknou zvláště ve srovnání s jinou kritickou interpretací téhož tématu, s **Eagletonovým** esejem **Iluze postmoderny -** Terry Eagleton: Illusions of Postmodernism, London 1996, dt.: Die Illusionen der Postmoderne, Stuttgart 1997. Terry Eagleton je autorem velmi rozšířeného a často překládaného Úvodu do literární teorie a obsáhlých dějin moderní estetiky od Shaftesburyho po Th. W. Adorna a dalších prací, v nichž se osvědčil jako mistrný interpret literárních a estetických teorií. V úvodu ke své Estetice (v jejímž závěru je již vyjádřeno jeho odmítavé stanovisko k postmoderně) se autor hlásí - pro současného českého čtenáře patrně překvapivě - k tradici anglického dělnického hnutí a k nedogmaticky chápanému marxismu. Jeho socialistické ideologické hledisko určuje také jeho značně apriorní odmítavou interpretaci postmoderny. Východiskem jeho argumentace jsou především sociologická a ideologická kritéria: *„Čehokoliv se postmoderna dotkne - postindustriální společnosti, konečné diskreditace moderny, oživení avantgardy, sílícího zbožního charakteru kultury, nástupu nových politických sil, ztroskotání klasických ideologií a teorií společnosti a subjektu - je také a především výsledkem politického ztroskotání, které buďto potlačuje, anebo s nímž se stále vyrovnává ve stínovém zápase.“* Autor má na mysli nikoliv dílčí ústup politické levice, nýbrž jednoznačnou a definitivní porážku socialismu, která diskreditovala samo jeho teoretické paradigma, k němuž patří pojmy smyslu dějin, systému produkce a vlastnictví, pravdy a svobodného subjektu, pojmy ražené osvícenstvím, jehož dovršením měl být právě socialismus. Tyto pojmy se staly cílem systematické „dekonstrukce“ či lépe destrukce postmoderních teoretiků, kteří chápou dějiny jako pluralitní řetěz náhod, kteří subjekt rozložili v nekonečnou hru diferencí a pojem společenského systému nahradili pluralitou kulturních okruhů a periferních skupin. Zkoumání dějin a jejich zákonitostí diskreditovali jako „teleologii“, zkoumání materiální produkce a vlastnických vztahů jako „ekonomismus“, hledání pravdy jako „substancionalismus“ a na místo zkoumání člověka jako subjektu dějin a společenské praxe postavili módní téma „těla a tělesnosti“. V souladu s tím se na pořad dne místo politické aktivity dostal sexuální hédonismus a perverze. - Moc kapitálu a trhu se stala zatím něčím tak všeovládajícím a všudypřítomným, že ji dokonce velké části západní levice akceptují jako něco nevyhnutelného, prostě daného, a nenalézají odvahu o ní vůbec mluvit.

V ironické kritice povrchnosti a vnitřní rozpornosti teoretiků postmoderny, v odporu k ideologii zdánlivé „antiideologie“, která lidem bere jakoukoliv vizi spravedlivější budoucnosti a nenabízí žádné cíle, pro něž by stálo za to smysluplně žít, spočívá aktuálnost autorova textu stejně jako v kritice kýčovitosti většiny postmoderní umělecké produkce, v jejím nadbíhání náladám trhu a konzumnímu vkusu „průmyslu zábavy“.

Eagleton upozorňuje právem na to, že instituce a pojmy moci, zákona, normy a systému nemusejí být samy o sobě něčím negativním a represivním, o čem je škoda ztrácet slov; moc a zákon mají primárně občana chránit, umožňovat mu svobodný a bezpečný život a rozvoj jeho schopností. Argumentuje tím, že socialistický projekt lze shrnout do prosté otázky: Proč se ideály liberálního osvícenství, ideály rozumu, svobody a spravedlnosti, hesla rovnosti, volnosti a bratrství po velkých revolucích 19. století, kdy měly být uvedeny z teorie do praxe, proměnily ve svůj opak, ve vlastní karikaturu? Nebyla to právě neúprosná síla trhu, která svobodu pro jedny proměnila v nesvobodu pro druhé? Neznamená globální vítězství tržního hospodářství proměnu jeho stinných stránek ve fatální danost, o níž je zbytečné diskutovat? Vždyť ani socialistické strany na Západě, dostanou-li se k moci, se neodvažují pomyslet na omezení neohraničené moci trhu a kapitálu.

Nicotnost a bezmocnost postmoderny tváří v tvář planetární moci trhu se projevuje v jejím programu *„žít nebezpečně, decentrovaně, bez cíle, důvodu nebo původu, propadnout pohrdavému smíchu a tančit v extázi na pokraji propasti“*. - Eagleton k tomu ironicky poznamenává, že tito postmoderní univerzitní hlasatelé extáze však neopomíjejí disciplinovaně vracet v termínu knihy do kolejní knihovny a bouřlivě by protestovali, kdyby jim bankovní úředník - v záchvatu extáze - opomenul v termínu vyplatit gáži do posledního centu.

Na rozdíl od Zimy neodlišuje Eagleton jednotlivé autory ani proudy postmoderny, nediferencuje mezi jejími projevy ve filosofii, sociologii, architektuře, umění a literatuře a diskutuje iluze postmoderny jako jakousi obecnou „antiideologickou“ ideologii kultury pozdního kapitalismu, odlišující se od tradičního konzervativismu jen módním a pseudoradikálním zevnějškem jako rub téže medaile, což značně oslabuje přesvědčivost jeho kritiky.

Slabiny Eagletonovy knihy se projevují všude tam, kde vystupuje do popředí sklon - pro marxisty fatální - odvozovat nové teoretické a umělecké tendence bezprostředně ze společenské „základny“. - Pro nás je například šokující číst v roce 1998 tvrzení, že *„v tomto smyslu byl strukturalismus současně radikální i konzervativní, neboť odpovídal (...) strategiím moderního kapitalismu... Když strukturalismus prosazoval technologický determinismus až do duchovní*

roviny a individuum chápal pouze jako prázdné místo neosobních kódů, choval se vůči individuu stejně jako moderní (kapitalistická) společnost...“ Takové vulgární redukce jsme četli naposled za plné vlády stalinismu v padesátých letech v pražské Tvorbě. Pro Eagletona psal Mukařovský zřejmě zbytečně své subtilní analýzy role individua ve vývoji literárních struktur a rozlišovat mezi strukturalismem pražským a pařížským považuje zřejmě za zbytečnou intelektuální námahu.

Ještě frapantnější jsou však slabiny autorovy argumentace všude tam, kde se pokouší vytyčit pozitivní cíle socialismu, kde má naznačit alternativy k iluzím postmoderny. Je neuvěřitelné, jak odmítá vyvodit jakékoliv poučení z krachu socialistických režimů ve střední a východní Evropě; revoluce v těchto zemích koncem osmdesátých let ho hluboce zklamaly, neboť daly přednost tržnímu hospodářství a lákadlům konzumu - jakou však měly jinou alternativu?! - Věří naivně dál s Marxem, že právě socialismus přinese *„svobodné sebeuskutečnění individuí, našich talentů a schopností... Socialismus je tak koneckonců vlastně estetickou záležitostí: kde bylo dosud umění, budou lidé. Existují však podstatně rozdílné metody estetizace společenské existence, a tato nemá nic společného s životním stylem, dezénem, kvalitou zboží nebo s podívanou v masových médiích.“*

Když jsem četl tyto a podobné řádky, musel jsem mimoděk vzpomínat na poválečnou euforii svých osmnácti let, kdy jsme také věřili snu o společnosti sociálně spravedlivé, společnosti bez bídy a válek, spjaté v našich očích nerozlučně se svobodným rozvojem člověka a moderního umění... Čtyřicet let reálného socialismu v Československu nás názorně poučilo o tom, že nejen ideály liberální demokracie, proměněny v praxi, se mění ve vlastní karikaturu. Tentýž osud potkal i ideály socialistické - a to v zemi, která měla všechny ekonomické a kulturní předpoklady realizovat je „nedeformovaně“; to jest „nestalinsky“; ale ovšem tlaku stalinismu a neostalinismu (po srpnu 1968 posíleném přítomností ruských tanků) se nedokázala ubránit.

Britský intelektuál z Oxfordu zřejmě nedomyslel skutečnost, že lidské „talenty a schopnosti“ nejsou jen pozitivní a estetické, ale bohužel i negativní a silně neestetické. Lidské individuum tíhne v celých dějinách lidského rodu na Zemi nejen k pracovitosti, lásce a dobru, ale i ke zlu, k touze po moci, slávě a bohatství - na úkor slabších a méně dravých. Socialismus, založený na totální moci jedné strany, jednoho politického centra, jedné ideologie, poskytuje k rozbujení těchto negativních „talentů“, obsažených zřejmě v antropologické konstantě člověka v nerozlučné jednotě s talenty pozitivními, daleko příznivější půdu než liberální demokracie. Takzvané „zlo“ se z lidských dějin dosud nepodařilo vymýtit a různé pokusy o socialistické a autoritativní režimy je nedstranily, ale naopak exponovaly do obludných rozměrů. Že „demokratický socialismus“ je pouhým snem, utopií či spíše logický nonsens, jakýmsi čtverhranným kruhem, o tom jsme se bohužel přesvědčili za Pražského jara 1968 na vlastní kůži. - Pracoval jsem v šedesátých letech ve Vagonce Tatře na Smíchově (ne z intelektuální módy, ale z trestu; mým provinění byla teoretická obhajoba moderny) a vím tedy z vlastní zkušenosti, co by zasloužilí příslušníci dělnické třídy řekli Eagletonově představě socialismu jako „estetizaci společnosti“ - stačí, zalistuje-li za tím účelem v Haškově Švejkovi.

„Z tak křivého dříví, z jakého je udělán člověk, nelze sroubit nic rovného,“ tato myšlenka Immanuela Kanta mi tehdy pomohla najít cestu od socialismu ke klasické demokracii bez všech přívlastků, která je sice tím nejnedokonalejším politickým systémem, jaký existuje, ale mimo niž se zatím lidem nepodařilo sroubit nic lepšího. Snad by se nad Kantovými slovy měl zamyslet i Terry Eagleton z Oxfordu, v jehož ulicích jsem před lety spíše než na „odcizení“ musel myslet na výjimečné štěstí „malého příběhu“ britské ostrovní enklávy.

Küsnacht, 16. 1. 1998

Kalhotový pahýl – Návod k použití

Božena Správcová

Třeba měl Klouda v brzké budoucnosti dostat cukrovku. A tak si říkal, že nemá pyj, ale kalhotový pahýl.

Petr Hrbáč

Společně s *Veselou bídou* Václava Kahudy zazářil na mne v loňském roce z českého literárního rybníka Hrbáčův *Kalhotový pahýl*. Pokud však jde o kritické reflexe této knihy, nemohu se zbavit dojmu, že kritika příliš nezazářila, spíše se odebrala trucovat do sklepa. (***„Mé divné činnosti si všiml chlap s brýlemi a šedým hadrem na hlavě, snad to měl být šátek. S jiným chlapem sbírali v lese houby, podobně jako desítky dalších lidí, kteří mi tím v lese lezou na nervy [...], myslí si, že i já sbírám houby, a já nemám rád, když si někdo myslí, že dělám něco, co nedělám.“*** - Petr Hrbáč, *Kalhotový pahýl,* povídka *Útěchov*)

Petr Hrbáč, jinak brněnský lékař, samoobslužný hudebník a botanik, jaksi nerespektuje vžité představy o podobách a konstrukcích „přijatelné“ prózy. Jeho texty nemají spád buď žádný, anebo ho mají příliš zběsilý. Příběh v nich jaksepatří nezačíná, nezaplétá se, nevrcholí, nerozuzlovává se a nekončí, kolikrát tam vůbec není. Hrdinové jsou pošahaní, nehezcí a říkají divné věci. Na rozdíl od Kahudy, jehož určitý „přestupek“ proti starým dobrým mravům je vtělen do jediného dlouhého slovesného útvaru (takže čtenář s dobrou vůlí má dost času a prostoru se začíst a situaci přivyknout), Hrbáč zdevastuje prozaické konvence hned šestatřicetkrát, a navíc své zbraně obměňuje. Tomu odpovídají také reakce kritiky - jsou polekané, a proto také odmítavé (a odfláknuté). Hleďme je:

„Zdálo se mi, že zvláště v textech Na vratech a Povídat povídku mi kdosi velmi snaživě napovídá - téměř po lopatě. Ale marně,“ říká Martin Pilař v Hostu č. 2/1998. Dále ví, že *„prózy, jež* [Hrbáč] *předkládá, utíkají každá jiným směrem, a tím se jejich síly navzájem ruší. Pokud ta knížka má být o tom, že člověk vlastně nic nechápe, tak několik málo (!) textů není úplně mimo.“*

V témže Hostu píše Pavel Hruška: *„Kalhotový pahýl Petra Hrbáče, toť prózy s oslabenou fabulí, plné nonsensů, groteskních výjevů, hravé imaginace ústící až do výlevky skoroautomatického textu, toť krátké texty o něčem a o ničem, v nichž je snad skryto tázání, co vše může býti »literaturou«, toť únavně monotónní dvoustovka stran s metatextovými »strejčky« (»spisovatel musí sebe a čtenáře trápit nudou«), jimž neuvěřím...“*

A do třetice z Hosta Petr Běleš: *„Jde o »nonsensové« texty, které mají svou asociativní, nefabulativní rozvolněností blízko k surreálnu a řetězením paradoxů ke grotesce. (...) Dalo by se sice (...) podlehnout svodům výkladu, který by v Hrbáčově stylu hledal reakci na - co já vím - třeba mediální fragmentarizaci myšlení jedince, ale spíš se zdá, že Hrbáč chtěl být »jen« srandovní. Jeho slova však nebaví, nýbrž obtěžují jako mouchy a stejně jako ony jsou nadána schopností unikat lapení. V jejich případě lapení smyslu...“*

Také Aleš Haman v Nových knihách č. 6/1998 (o něco smířlivěji) přemítá: *„Záleží tedy na úhlu pohledu: někdo v Hrbáčových textech může spatřovat tvořivé hledání řečových možností, jiný zase pouhé znásilňování základního prostředku lidské komunikace.“*

Zajímavé je, že recenzenti jako jeden muž buď přímo, anebo v narážkách citují větu o tom, že spisovatel musí sebe a čtenáře trápit nudou. Věta pochází z povídky *Na vratech,* kde však podle mého názoru nemá funkci programového prohlášení, jak by se z recenzí mohlo zdát, nýbrž vyjadřuje určitou čtenářskou zkušenost a temné pochybnosti nad ní. Co se vlastně děje: Povídka *Na vratech* je dialogem (ani ne tak o literatuře jako spíš o životě) mezi vypravěčem a skřetem přibitým na vratech - přízrakem, bubákem prostě, vyvřelým z podvědomí. Ti dva rozpráví o tom, že naše představy mohou být (či jsou) zcela hmatatelnou součástí skutečnosti a že se někdy mohou pěkně urvat ze řetězu. Nevidím v tom ani stopu snaživého filozofování, tím méně blábolení, „aby byla sranda“, případně „aby byla nuda“. Naopak - jde o vážné věci: o marnou snahu dosáhnout alespoň příměří se sebou samým, o upřímný a prožitý děs z úletů vlastního podvědomí a znejistění skutečností zdánlivě jistých. Když si odmyslíme páně Pilařův jedovatý tón, skutečně by se dalo říci, že se v této povídce poněkud napovídá - povídka *Na vratech* je jedním z klíčů, jak Hrbáčovy texty číst (musela by se ovšem přečíst pořádně, protože nápověda zdaleka není tak polopatická, jak by Martin Pilař v čele ostravské literární hlídky z Hosta č. 2/1998 zřejmě potřeboval).

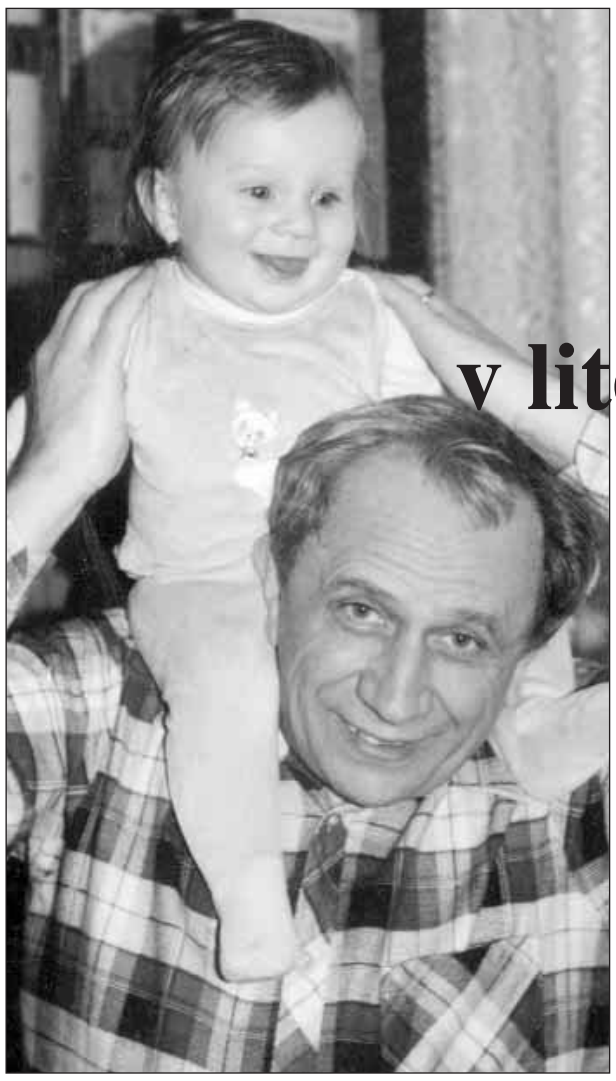
Vraťme se ale, kritičtí přátelé, k té několikrát vyhlašované nudě: Nejste náhodou už nějak příliš rozjetí z toho televizního odsejpání, anebo rozchlemtaní z náhle přístupných příběhů všech dob („postmodernou“ navíc všelijak libě prouzlených dohromady), že nejste schopni zastavit se a chvíli jen tak trčet, abyste se hned nezačali ošívat nudou? Deklarujete takto hlasitě a sebevědomě své znudění také nad Proustem, Joycem či Woolfovou? Jste už tak staří, že si nepamatujete, jak dovedla být v dětství (bez uspokojivého vysvětlení, resp. fabule) minuta dlouhá, tučná, smradlavá či příšerná a jaké všelijaké bubliny dokázala přinést? Nepamatujete si na divné věci a divná zaklínadla, která se vám sama líhla na jazyku?

Dále přisuzujete textům atributy, které by se daly shrnout do těchto klíčových slov: *nonsens, vychtěná legranda, vykloubení jazyka, projev psychopata, jazyková svévole* a *bezúčelná záliba v pohrávání si s bizarními botanickými názvy.* Jistě, i takovéto věci lze v určitém nasvětlení v Hrbáčových povídkách spatřit. Když už jsem se však pustila do návodu *Jak číst Hrbáče,* doporučuji těm, kdo se o to marně pokusili a mají potřebu o tom referovat, provést tuto pomocnou mentální operaci: uklidit si, tj. delegovat jmenované vlastnosti na osobu autora - např. říci si, že třeba Petr Hrbáč je sám *vykloubený nonsens a bizarní botanický jazykozpytec* - a náhle jeho prózy přestanou být svévolné, nesmyslné a vychtěné, a v žádném případě *neutíkají každá jiným směrem a jejich síly se navzájem neruší.* Naopak se třeba zjistí, že Hrbáčovy texty nejen nejsou legrační, nýbrž velmi VÁŽNÉ, že jsou navýsost DOJEMNÉ (co více můžeme od literatury chtít?), že se čerta starají, budou-li přijaty do stáda postmoderního, nonsensového či jiného, a že téměř všechny pojednávají o dětství a také o samotě dětství a o samotě stáří - skrze poněkud posunutou optiku, ve které se mnohé jevy, na něž jsme zvyklí, zdají absurdní. Podivnost těchto výjevů a scén je zdůrazňována tím, že text místy reprodukuje pouze jejich „emocionální kostry“ - osoby a předměty, jimiž jsou výjevy osazené, svou praštěností jako by volaly: „Já jsem libovolný, nejde o to, kdo (co) jsem, koukni se spíš, co dělám, co tvrdím, co si myslím.“ (Například v povídce *Bartholdyho symfonie* si dva stárnoucí muži libují, že se nestali opraváři zdviží - což může vypadat jako okrasný „nonsens“ či samoúčelná nelegrační legranda. Absurdita netkví ale teprve v opravárenství zdviží, nýbrž už v situaci, že si někdo libuje, že se něčím nestal - a to už tak odtržené od „reality“ není.)

K této optice přistupuje místy velmi akcentovaný filtr dvou světů veskrze nelidských: zvuků a rostlin; filtr, kterým pak není problém pozorovat zvrácenosti či lstivost některých rostlinných druhů, případně zaslechnout rostlinné vrčení či řev. Mimochodem, myslím si též, že je omylem tvrdit, že si autor libuje v bizarních botanických názvech, protože on si libuje ve světě rostlin a vnímá jej jako bizarní. Můžeme se nad Hrbáčovými texty příšerně smát (příšerně, protože hrůzou), a můžeme se smát také radostí nad tím, jak se mu něco povedlo vyjádřit úsporně a přesně. Hrbáč je, jak už bylo řečeno, básník, který se dovede vrátit do dětství, aniž by nostalgicky nyl. (***„Kluk jej tedy shodil a nit figurku zadržela, zhoupla se, počala trochu kmitat -, vtom si strůjce jejího osudu povšiml škaredě nahrbené housenky píďalky, která se zuřivě rozkývala. Nevěděl, co to přesně je, zaraženě i uraženě si odešel sednout zpátky k bedně a zoufale uvažoval, jestli si bude moci u keře ještě někdy hrát, když tam lezou takoví škaredí brouci.“*** - *Kalhotový pahýl*, povídka *Mléč*) V rozhovoru pro Tvar č. 19/1997 řekl, že poezie je zastavení. A také to svým psaním dokazuje, paradoxně možná spíš ve své tvorbě prozaické než básnické.

„(...) je to podnik riskantní, neboť autor se neustále pohybuje na hraně mezi básněním a blábolem,“ uzavírá svou glosu v Nových knihách Aleš Haman. *A vo to de, pane doktore,* dodávám já, protože tam, kde umění nic neriskuje, např. to, že bude označeno za blábol, už nejde o umění, ale o ruční práci. Možná by ale v případě Petra Hrbáče bylo přesnější říci, že se dosti riskantně pohybuje na hranici srozumitelnosti - z lehkonohých blábolů či nepodložené žvavosti bych ho rozhodně nepodezírala. Avšak jako čtenáře nás vůbec nemusí zajímat, zda jde z jeho strany o záměrný průzkum bojem, anebo zda nám přináší pouze suché zprávy ze svého světa ve formě „projevu psychopata“ (jak připouští Aleš Haman ve své glose). Podstatné je, zda je svět v textech prezentován tak, aby se nás co nejvíce dotkl při co nejmenší spotřebě slov. A právě tento boj na hranici srozumitelnosti je práce hodná skutečného básníka. A skutečného čtenáře, myslím. (***„Skutečný zpěvák se totiž nenaparuje na pódiu, v něm to pěje uvnitř, úpěnlivě a horce řvavě, skutečný zpěvák je bojovník s šedivým olovem a smrtelným, všude vnikajícím vousem obrovské stařeny Nejedlé Mrkve, Spánkové Písně! Skutečný zpěvák je chodbový jezdec, otec hovínka a správce šulínku, ďas rozkřáplých vajec nad schodištěm do kotelny, utajující se žák z rohové místnosti, úplně placatý obličej, když putuje!“*** - *Kalhotový pahýl,* povídka *Zpěváku-!*)

A ještě něco: V souvislosti s Petrem Hrbáčem byli zmíněni divadelníci Ivan Vyskočil a Jaroslav Dušek - a to nikoliv neprávem. Kdo se slovesnými projevy těchto pánů přišel do styku, dobře ví, jak je vyskočilovština a pro mne ještě více duškovština nakažlivá choroba. A stejně dobře se dá izolovat a snadno identifikovat něco, co by se dalo nazvat hrbáčovštinou - např. i v prvotinách některých mladých básníků; z dosud nejznámějších nakažených budiž jmenován Robert Fajkus. Zajímavé je, že Fajkus, z jehož *Sivého křiku* považuji za nejpovedenější právě básně jak ze stolu upadlé Hrbáčovi, se dočkal mnohem přívětivějšího ohlasu než Mistr sám. Ale tak už to bývá, že přežvýkaná strava je vždy jaksi obecně jedlejší.



Profesor Jiří Svoboda se svou vnučkou.

Region a jeho reflexe v literatuře

Rozhovor s Jiřím Svobodou

Na Filozofické fakultě Ostravské univerzity probíhá zajímavý projekt: Ústav pro regionální studia badatelsky zaměřený na literaturu ve Slezsku se zřetelem na interetnický aspekt a na problémy folklorní a kulturně historické. Jde o to, aby byly vytvořeny předpoklady pro systematické studium této problematiky regionu, který se vyznačuje značně složitou strukturou. Autorem projektu a nyní i vedoucím Ústavu je literární historik Jiří Svoboda (1931), který se věnuje novějším dějinám české literatury, a zvláště pak problematice literatury regionální, jak dokládají některé jeho publikace - Tvorba a region (1974), Vojtěch Martínek, život a dílo (1982) a edice z tvorby autorů regionu (V. Martínka, B. Četyny, L. Hořké, K. Dvořáčka, J. F. Karase aj.).

Pane profesore, proč se věnujete právě regionalismu? Neoživujete tak něco dávno překonaného? Nebudete vlastně jen opakovat, co už bylo řečeno před vámi?

Problém regionalismu se takřka periodicky objevuje v našem kulturním životě a v určitých historických situacích se dokonce jeví jako naléhavý. Po první světové válce to byla tzv. kdyňská anketa, která hledala odpověď na to, co je regionalismus. K problému kulturního regionalismu se vyjadřoval profesor Fischer, ve 30. letech zaměřil na literární regionalismus svoji pozornost Bedřich Slavík, po roce 1945 se k němu vracela řada badatelů, například v roce 1946 vydali na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně sborník s názvem Slezsko, český stát a česká kultura a pak následují další jména badatelů (Artur Závodský, Josef Hrabák, František Buriánek, Oldřich Králík, Drahomír Šajtar a další). Prostě čas od času se jeví potřeba se s tímto tématem znovu vyrovnat. Nedávno jsme uskutečnili konferenci o regionalismu společně s Moravskoslezskou obcí spisovatelů v Ostravě a byli jsme překvapeni zájmem, který vyvolala mezi spisovateli i literárními historiky. Nový přístup k tomuto tématu pravděpodobně ukáže, že jde o téma stále živé, že jeho zdroje jsou hlubší, než se při povrchním pohledu zdá. Nelze ho odvozovat z vnějších faktorů ekonomických nebo sociologických, jak jsme někdy byli svědky v minulosti, ale je třeba ukázat, že jeho vývoj má také duchovní rozměr a že se váže často k základním otázkám lidské existence.

Mohl byste vymezit oblast, která vás zajímá? Často se totiž pochybuje o tom, zda lze vůbec nějak přesněji určit nebo popsat hranice regionu.

Region Slezska a severní Moravy je ve skutečnosti tvořen několika oblastmi, které se vyvíjely odlišně. Je skutečně obtížné tuto historicky vzato okrajovou část zemí Koruny české charakterizovat jako jeden celek. Jednotlivé části (Opavsko, Těšínsko, Hlučínsko i tzv. širší Ostravsko) se od sebe zřetelně odlišují. Je těžké zjišťovat jejich společné znaky, které by tento region představily jako celistvou oblast. Každá z nich procházela složitým historickým vývojem, její obyvatelstvo se hlásilo často k různým národnostem (české, německé, polské, dnes je v tomto regionu početné etnikum slovenské a romské). Vyskytovala se tu od počátku odlišná tradice náboženská (katolická, evangelická, židovská, v současnosti se na Těšínsku vyskytují náboženské sekty, například adventisté). Tyto odlišnosti zřetelně vystupují v jazykové oblasti - nářeční vlivy poznamenaly tvorbu některých spisovatelů regionu (nalezneme je u Ludmily Hořké, jsou znatelné i v próze Martínkově). Je nutno připomenout, že tu nebylo ani jednotné správní území, což se projevilo i v kulturním životě; podobu regionu nejsilněji poznamenala dvě centra: nejdříve Opava, později Ostrava. Tzv. problém českého Slezska spočíval v tom, že bylo formováno v podstatě dvěma oblastmi s odlišnými znaky, které byly výsledkem předchozího historického vývoje, poznamenaného zvraty v národnostních a sociálních poměrech. Z této rozpornosti se vyvíjela osobnost Bezručova, její důsledky rezonují v tvorbě spisovatelů různé orientace i úrovně (Vilém Závada, Zdeněk Bár, František Směja, Milan Rusinský, Josef Strnadel, Oldřich Šuleř aj.). Jde o kontinuitu vývoje, který se odvíjí z dávné minulosti a při vší proměně a odlišnostech vlastně trvá dosud.

Kdo tvoří hlavní badatelský tým Ústavu? A jakými tématy se jeho členové zabývají?

Členy Ústavu jsou převážně mladí literární historici, většina z nich vedle práce na tomto pracovišti působí na katedře české literatury Filozofické fakulty Ostravské univerzity, jeden na bohemistice Univerzity Palackého v Olomouci a další jako bohemista na gymnáziu. Tato různorodost však není na škodu, spíše naopak, neboť společné téma vytváří postupně základy pro týmovou práci. Badatelské úkoly jsou přesně specifikovány: nejstarší literární tradici ve Slezsku sleduje Jan Malura, vývoji literatury v regionu v 19. a 20. století včetně aspektů národnostních se věnuji já a kolegyně Svatava Urbanová, utvářením literární tradice v česko-polském kontextu v 19. století se zabývá Petr Hora, vývoj prózy a reflexe vlivů z celonárodního kontextu zajímá Martina Tomáška, problematice vývoje literatury v regionu po roce 1945 se věnují Iva Málková a Libor Magdoň. Zdeněk Smolka, nově přijatý člen Ústavu, se vedle organizačních povinností připravuje na problematiku bezručovskou a na sledování básnické tvorby ve 20. století.

V rámci regionálního semináře se do projektu zapojují i studenti...

Ano, počítáme i se spoluprací studentů, máme již připraveno několik témat, která jim budou postupně svěřována. Půjde většinou o řešení dílčích úkolů. Jde nám o to, aby mezi mladými lidmi vznikl zájem o regionální literární tradici, aby budoucí bohemisté vedle pedagogické činnosti měli ctižádost poznávat hlouběji literární dějiny. A jde také o to, aby se naučili pracovat s literárněhistorickým materiálem; slibujeme si od toho dvojí zisk: prohloubení přípravy budoucích bohemistů a současně i budování pramenné základny pro vlastní výzkumnou práci. Náš Ústav je malý, počet jeho členů nevelký, proto spolupráce studentů je přímo žádoucí.

Jak bude vypadat vývoj vaší práce v nejbližším období? A jakou perspektivu Ústav vlastně má?

Ústav trvá krátce, svou činnost zahájil v září 1996. To je velmi krátká doba, stačili jsme proto vybudovat základní věci: vybavit pracovnu, začali jsme s budováním knihovny a dokumentace. Nacházíme se v období přípravných prací, věnujeme se nyní řešení dílčích úkolů. Tento stav bude trvat přibližně do konce roku 1998. Jednotlivé dílčí úkoly však jsou přípravou na příští syntetické práce. Chtěli bychom dospět k celistvému obrazu literárního vývoje ve Slezsku a na severní Moravě, ukázat, jak se zde literatura vyvíjela, která měřítka ji podstatně ovlivňovala, jak se vzájemně obohacovala literatura česká a polská, jak se utvářel její vztah k německé kultuře, jak kulturní život prostupovala tradice křesťanská a židovská... Půjde nám o to, abychom poznali nejen vývoj literatury v minulosti, ale aby byl zřetelný její dosah do současnosti. A to i za cenu, že výsledek našeho zkoumání bude pro literaturu v regionu nepříznivý, že se projeví nejen přednosti, ale i některé negativní jevy provinčního faktoru, který často literaturu v regionu provází.

Řekl jste, že tematický základ vaší badatelské práce leží na severní Moravě. Existují zde však vztahy i k dalším oblastem. Funguje podobný projekt pro jiný region?

Vím, že problematice regionální literatury se věnuje doktor Hájek z Moravského muzea v Brně. Také na Jihočeské univerzitě se kolegové zabývají tematikou svého kraje, podobně i na Západočeské univerzitě v Plzni. Literatuře našeho regionu se věnují kolegové ze Slezské univerzity v Opavě, docent Urbanec, ale i dva mladí badatelé. V Ostravě budeme pořádat konference, kterých se zúčastní kolegové z vědeckých ústavů a vysokých škol, svou účast přislíbili i kolegové z Polska - ze Slezské univerzity v Katovicích a z univerzity v Lipsku. Očekáváme, že tak vznikne možnost konfrontovat výsledky, názory a metodologické postupy.

Bude o činnosti Ústavu informována veřejnost?

Odborná veřejnost samozřejmě informována bude. Chystáme také vydávání odborných publikací, a pokud budeme mít prostředky, tak v letech 1998 a 1999 vyjdou samostatné vědecké práce. Chtěli bychom, aby se výsledky naší práce dostaly k odborné veřejnosti, aby si jich všimla a také je hodnotila. Soustředění na region přímo vyžaduje, aby oslovilo celou společnost, jinak by naše práce neměla smysl.

Bude se Ústav věnovat jen literárním námětům?

V popředí našeho zájmu budou vždy literární dějiny v regionu, to ale neznamená, že bychom zcela pomíjeli vztah literatury k folkloru, k etnografické tematice. Vliv lidové slovesnosti je v regionální literární tradici důležitější než v širším kontextu celonárodním. A ještě podstatnější je postižení interetnických vazeb, například polsko-česko-německých vztahů. Polarizace těchto literatur má zde prastaré kořeny, můžeme ji doložit již ve středověku, stejně jako se s ní setkáme v nejnovějších dějinách, například v meziválečném období, kdy je u nás překládán polský básník Zegaldowicz nebo německý spisovatel Scholtis a řada dalších. Zvláštní vnímavost pro ně tady našli překladatelé jako Jaroslav Závada nebo Milan Rusinský.

Nebylo by užitečné spolupracovat s některými zahraničními odborníky? Předpokládala bych zájem především z polské strany.

Počítáme se spoluprací polských kolegů, například profesora Rosnera z filiálky Slezské univerzity v Polském Těšíně, a samozřejmě budeme v kontaktu s polonisty naší univerzity.

Kdy se vůbec poprvé objevil nápad vytvořit Ústav pro regionální studia? Šlo o váš podnět?

Už třetím rokem spolupracuji na vydávání Biografického slovníku Slezska a severní Moravy, který připravuje historik profesor Milan Myška. Současně také skupina badatelů na naší fakultě chystá soubor studií o kulturní tradici v regionu. To je stav dnešní, avšak problematice literatury v regionu jsme se věnovali už v minulosti. Je to dáno i tím, že zde žijeme a pracujeme. Myšlenka na ústav, který by se tímto tématem zabýval systematicky, napadla v polovině 60. let profesora Sivka, tehdejšího děkana Pedagogické fakulty v Ostravě. Je pochopitelné, že svůj projekt pojímal poněkud jinak; bylo to v jiné době a za jiných podmínek. Než však stačil svůj záměr uskutečnit, přišel konec 60. let a s ním všechny smutné a tragické události... Na počátku 70. let profesor Sivek zemřel a v dalších dvaceti letech už vhodná situace k realizaci projektu nenastala. Nám jde nyní o to, abychom navázali na činy, které byly pro poznání literatury v regionu dosud vykonány. Mám na mysli třeba badatelské zaujetí bezručovské, které v poválečných letech přitahovalo zájem badatelů nejrůznější orientace. Chtěli bychom také ukázat, že skutečná tvorba v regionu je bohatá na nové podněty, že mnohdy signalizuje pluralitu dění. Na jedné straně budeme kritičtí ke všem okrajovým hodnotám, současně bychom však chtěli upozornit na hodnoty, které v regionu vznikají a někdy neprávem unikají pozornosti širší veřejnosti. Z literární minulosti regionu je třeba znovu některé autory vydat a dbát na to, aby neupadli zcela do zapomnění. Úkolů je tedy více než dost.

Při studiu literatury v regionu nutně narazíte i na problém jazykový. Budete věnovat pozornost i otázkám lingvistickým?

Spolupráce s lingvisty bude nutná, zvláště tam, kde narazíme na specifické problémy literárního textu. Například kolega Malura spolupracuje s mladým lingvistou Pavlem Koskem při studiu literatury ve Slezsku v pobělohorském období. Pomoci lingvistů se někdy nevyhneme ani při bádání nad moderním textem, nářeční vlivy v díle autorů existují a nelze je pominout. Lingvisté na naší fakultě se řadu let věnují jazykové problematice daného regionu, máme proto k dispozici silné odborné zázemí.

Pane profesore, chtěl byste při realizaci tohoto projektu dosáhnout nějakého svého záměru, máte speciální přání?

Přál bych si jen jedno; aby Ústav nezanikl, aby přežil rok 2000 a stal se pracovištěm, které bude sloužit regionu i naší literární vědě, a hlavně, aby v něm rádi pracovali mladí badatelé.

Připravila ŠÁRKA NEVIDALOVÁ

Ta moje šla pod kůži víc

Rozhovor s Jiřím Staňkem

Jiří Staněk se narodil 23. 2. 1957 v Brně, od roku 1981 je lékárníkem ve Strakonicích. Jednotlivé básně publikoval v časopisech a almanaších, k několika divadelním představením napsal písňové texty, ve Tvaru publikuje recenze. Vydal básnické sbírky Hrací automat (bibliofilský soukromý tisk 1979), Co jsem četl v sobě samém (Rovina 1991), Oortův oblak (edice Tvary 1995), Věrnosti (Protis 1996) a Na hrobech samojedů (Petrov 1997). Další jeho sbírku poezie chystá Weles.

Zúčastnil ses obou setkání básníků na Bítově. Co pro tebe tyto akce znamenaly?

Myslím si, že po smyslu Bítovů se ptát můžeme, ale také nemusíme. Z jedné strany Bítov smysl má, z druhé je zbytečné ho tam hledat - je to prostě setkání. Čímž nechci říci, že setkání by bylo nesmyslné - naopak. Kde jinde by se měli autoři poznávat? Asi v kavárnách či hospodách a v redakcích literárních časopisů. Bítov je tak trochu kříženec obého. Můžeme se tam všichni vidět tváří v tvář, ohmatat se, stisknout si ruce. Jistěže by to mělo být také o práci, o poezii - nejsem si však jistý, zda se vůbec o poezii dá nějak hovořit, daleko lépe se píše. Jestliže srovnávám oba Bítovy, líbil se mi mnohem více ten první - právě proto, že byl první. Je to jako s milenkami, co je poprvé, je vždycky nejhezčí. Bylo tam také víc lidí a bylo to takové neotřelé. Ale je pravda, že druhý Bítov byl pracovnější a asi měl větší smysl.

Znepokojuje tě nějak postavení básníka, resp. poezie a literatury vůbec v současném světě?

Postavení: slovo postavení vyjadřuje stav setrvalosti, ale ten přece nefunguje ani u Máchy - nevyvíjí-li se autor a jeho dílo, pak změnami nutně prochází společnost. Ono je to *básník versus společnost* a stejně tak *společnost versus básník*. Toky fungují nepochybně oboustranně a se zpětnými vazbami. O tom postavení vlastně nic nevíme - za vším je nějaké tajemství. Možná že materializace hodnot a příklon k jiným médiím jsou pouze důsledkem přirozeného lidského vývoje; že to tak má být a že bychom se tím neměli nijak zvlášť trápit. Ale na druhé straně na to člověk jaksi nemůže přistoupit tím, že se stane pasivním konzumentem televize Nova; musí proti tomu něco dělat a aspoň se pokusit tento přirozený (?) vývoj zvrátit. Ale možná že právě ten, který zvrací vývoj na svou stranu (resp. na tu, o které se domnívá, že je dobrá), jde proti proudu a vlastně dobře nedělá. Další otázka zní, kdo to je vlastně básník - každý by se asi měl zamyslet, jakou tomu přikládá důležitost a jestli skutečně jako básník existovat musí. A pokud už si tento titul přiřkneme, asi bychom proti proudu měli jít a měli bychom se znepokojovat také třeba postavením básníka. I to je ovšem tak trochu hra. Měli bychom se asi především radovat z té hry a nedomýšlet její možné důsledky. Básníci jsou a budou - zejména ti mladí mě svým psaním přesvědčují, že poezie neumře... A že nám na pohřeb nepřijde tolik lidí jako Vrchlickému, je spíš problém naší ješitnosti.

Když je řeč o ješitnosti, co s tebou udělá, když ti vyjde knížka?

Já se poslední dobou spíš více zamýšlím nad životem - loni jsem překročil čtyřicítku, dcery mi dospívají... V mnoha bodech vidím svůj život jako zaokrouhlený. Je ho asi už víc než polovička a přišel jsem na to, že člověk se asi snaží vyjádřit to, co je pro něj podstatné a v čem nejvíc koheruje s ostatním světem, anebo naopak to, čím proti světu jde. U mě je tím podstatným *slovo*, tj. jeho schopnost sloužit jako zástupný symbol něčeho, co se vskutku děje. Daleko víc, s větším požitkem a radostí prožívám svět uvnitř, skrze zástupnost symbolů, než skrze běžné každodenní konání. Asi to není dobře, ale koneckonců cítím, že člověk je na tomto světě cizincem. Ale kdybych se měl spokojit pouze s tvorbou a zasouvat všechny napsané věci do zásuvek, je otázka, co z toho bude. Asi je potřeba občas něco pustit ven, aby to se mnou mohli prožívat i druzí. Já sám čtu a prožívám verše jiných básníků rád. Jistě by bylo pěkné, kdyby nás četlo a sdílelo víc lidí, ale až tak podstatné to zase není. Když mi vyjde kniha, mám z ní samozřejmě radost, která trvá určitou omezenou dobu. Věčně se z toho člověk radovat nemůže.

Zmiňoval ses o každodennosti a de facto jsi ji stavěl do protikladu k poslání básníka. Znamená to tedy, že poezie je ta pravá skutečnost, svátečnost, vytržení - tak, jak o tom nedávno v Tvaru mluvil Petr Hruška?

Jestliže bychom měli básníka považovat za zcela běžného průměrného občana, museli bychom se zeptat jinak: Proč v Čechách nepíše deset milionů lidí, ale jenom zlomek? Asi to přece jen nebude tak přirozené a normální. Člověk, který potřebuje k životu navíc ještě slova, je něčím determinovaný, není spokojený s realitou, ať je jakákoliv. Ale proč tedy ten člověk musí psát? Je v něm nějaká chyba, anebo něco navíc? On se v tomto světě cítí trochu nepatřičný a trochu jako cizinec a poezie je pro něj obranným štítem vůči světu a současně to může být také cesta, jak se s tímto světem vyrovnat, přiblížit se k němu, něco mu ze své vážnosti nabídnout. Výraz „poezie je ta pravá skutečnost“ se mi líbí, ale asi bych byl opatrnější a zkoušel se vyjádřit trochu jinak, jenomže bych před sebe kladl nejrůznější záludné pastičky a posléze se do nich lapal. Slova, kterými píšeme, jsou přece reálná stejně jako realita kolem nás. Vytváříme „jinou realitu“, nevím, zda pro nás samotné příjemnější, možná „bližší“. To vše je uvnitř a přiřazuje si sloveso *muset*.

Jak snášíš kritiku - ať už kladnou, nebo zápornou?

Člověk má být ke kritikovi vstřícný, nemá se naježit. Má poslouchat, co kritik říká. Když je kritika dobře napsaná (a může v ní být i něco negativního), dokáže pomoci k tomu, že člověk lépe pochopí sám sebe - neboť když píše, vynáší sám ze sebe něco, aniž kolikrát přesně ví, co to je. Některý kritik to pozná lépe než sám básník. Kritiku snáším - a netoužím po tom, aby o mně vždycky psali v superlativech.

Jaké jsou zdroje tvé poezie?

Zdrojem je svět. Nechtěl bych, aby to znělo nějak nadneseně, ale cokoliv z něj může dovnitř a potom zase musí ven. Nejdřív jsem chtěl říci, že já jsem zdroj, protože jsem měl před očima to vynášení a vyvěrání, ale pak jsem se přece jen přiklonil k „teorii hrací mašinky“; která je pochopitelně nedílnou součástí onoho světa, ale která se s ním nemůže vypořádat běžnými prostředky. A když už se člověk chce nějak vyjádřit, musí počítat s tím, že veškerá materie je vlastně nachystaná před ním, on ji jenom přenáší a přebourává - nikdo se nestal hotovým básníkem sám od sebe. Koneckonců již řeč se jmenuje „mateřská“, neboť ji *dostáváme* od matky. A v poezii se poučujeme na vzorech a na těch básnících, kteří nás nějak oslovili. Ale nejpodstatnější pro psaní poezie je být sám sebou. Zdrojem, takovým vnějším řekněme, může být třeba mé studium předmětů, které s poezií vůbec nesouvisejí (např. ve farmacii je spousta pomocných věd, které přinášejí zajímavá slova), a z těch literárních zdrojů je to pro mne samozřejmě Vladimír Holan.

Existuje v současné poezii nějaký všeobecnější jev, který by ti šel na nervy?

Možná nedostatečná možnost dostat se ke sbírkám, špatný „trh s poezií“, snaha knihkupců rychle vyprodat a nemít na skladě, pochopitelná opatrnost nakladatelů při stanovování výše nákladu, „drahota knih“, což ani tak nevztahuji k sobě, ale ke kapsám těch, kteří vždy bývali potenciálními čtenáři poezie, studentů. To všechno jsou jevy spíše sekundární, vznikající až na cestě básní ke konzumentovi.

Možná neochota některých vzájemně si víc naslouchat, být tolerantnější a nevypískat nebo nevysmát kolegu jiného názoru a jiné poetiky. A třeba také nepokora ke slovu u těch mladších, což je třeba taky dáno erudovaný středoškolský profesor, dokázal ty hranice jasně stanovit na základě atributů, které poezie má a próza nikoliv. Ale vnitřně mě nepřesvědčil, že ona definovaná hranice zde není právě proto, aby se překračovala.

Rád ve své poezii používáš jména a odkazy k básníkům (např. Rimbaudovi) a jiným nepochybným a historií ověřeným umělcům. Souvisí to nějak s tvým „nejmilejším prokletím“, tj. pózou? Anebo se ti tam tyto postavy vkrádají samy od sebe a teprve dodatečně si je nějak racionalizuješ?

Já nejsem racionální tvůrce, takže o nějaké racionalizaci se zřejmě mluvit nedá. I tihleti umělci, resp. jejich jména, mohou být jakýmisi zástupnými symboly. K dílům některých z nich mám vztah niternější než k jiným, ale přiznávám, že může jít i o určitou pózu, ševcovské kopyto, na které se člověk snaží narazit sám sebe. Je to možná i pokus o promítnutí se do nich a hledání takto „zevnitř“ něčeho, co na nich může být pro mne zajímavého. Když si vezmeme třeba Topinkovu knihu o Rimbaudovi „Vedle mne jste všichni jen básníci“, to je v podstatě také taková báseň v próze - i když je tam více faktů. Ale já jsem o Rimbaudovi nic hezčího nečetl.

V tomto směru je zajímavá také tvoje recenzní činnost - často vlastně jde o „recenzi“ napsanou formou básně v próze (viz např. tvá nedávná recenze na básnickou sbírku Milana Děžinského). Tady jde vlastně také o projikování se do určitého autora a přetavení čtenářských zážitků, což žánr recenze (tak, jak se ustálil) něčím nabourává a přesahuje.

tím, že nebyli nuceni publikačně mlčet a mlčením se tříbit - někteří z nich už v sedmnácti osmnácti měli vydanou knížku. Ale je pravda, že i to bývalo před mnoha lety běžné, začínat brzy. Postupné odmlky autorů střední generace - to taky.

Ty tedy věříš na existenci básnických generací?

Básnická generace je jen technický pojem, samozřejmě že se básnické generace vzájemně prolínají a velmi se ovlivňují, těžko říct, kam kdo patří, kdo si koho vezme k sobě na palubu téže lodi nebo kam kdo bude chtít nastoupit jako pasažér. To se týká i přeskoku střední generace (k níž bych já se mohl počítat) jak směrem nahoru, tak směrem dolů. Ale určitě tu existují některé okruhy lidí, kteří se stýkají buď na základě literárních platforem, anebo názorů.

Některé tvé básně se formou blíží próze. Přesto by asi nikoho nenapadlo označit tyto texty za prózu. Existuje pro tebe nějaká jasně definovaná hranice mezi prózou a poezií?

I próza může mít různé odstíny. Mne samotného vždy zajímala ta próza, která byla na hranici s poezií - tj. Ajvaz, ale i jiní. Třeba Joyceova Odyssea považuji za jednu velkou báseň.

Vedl jsem na téma poezie-próza už kdysi hodně dávno polemiku s Vítem Slívou a on,

Recenze můžeme chápat různě. Mohou se i různě psát. Já bych se přikláněl k názoru, že recenze plní jistý reklamně propagační účel, slouží k tomu, aby čtenář po knize zatoužil. A poezie je žánr, který se může, ale také nemusí škatulkovat. Lze básně nějak změřit a zvážit a pak je rozestavit na pomyslné stupně vítězů, ale ani takto nelze být zcela objektivní, už proto, že co se líbí jednomu, nemusí se líbit druhému. Já jsem si to uvědomil v případě dvojrecenze na Fajkusův *Sivý křik* - přestože Pavel Kotrla měl recenzi klasičtější, kde se citovalo z básní, sevřenější, zdálo se mi, že ta moje šla Fajkusovi pod kůži víc.

Mnoho recenzentů ve snaze být co nejobjektivnější zruší své emoce. Ale jestliže se brzdí emocionálno, tak se nám text může změnit jenom na slova a ztrácí výpovědní hodnotu. Já se naopak snažím k textu proniknout citově. To se mi asi lépe daří v případech, kdy autora znám anebo delší dobu sleduji jeho tvorbu. Raději píšu recenzi z lásky k dílu, než když jsem zaúkolován. A přimluvil bych se, aby i ostatní kritikové častěji odložili své akademické kabátce a pustili srdce do recenzí. Připouštím však, že citové pojetí může být rubem mince nedouka - literární teorií jsem se příliš nezabýval a dohnat tento handicap se mi z časových důvodů zatím nepodařilo. Ale třeba se na stará kolena polepším.

Připravila BOŽENA SPRÁVCOVÁ

Radostné koulení
(Pokus o interpretaci vybraných aspektů

Josef

1. Románové divadlo a jeho kulisy

„Böhmische Dörfer“ pojmenovala Libuše Moníková, německy píšící spisovatelka českého původu, první díl svého románu „Fasáda“ (Die Fassade, Carl Hanser Verlag, München - Wien 1987). Těžko přeložitelný název připomíná pocit středověkých a raně novověkých německých cestovatelů projíždějících českými vesnicemi, které jim připadaly natolik cizí a nepochopitelné jako našim předkům vesnice španělské. Moderní němčina zřejmě vděčí za zachování tohoto výrazu pro věci podivné až absurdní tomu, co se v českém prostoru odehrávalo v minulém půlstoletí a co místy přetrvává dodnes. Moníková, žijící do r. 1971 v Československu, barvitě líčí západnímu čtenáři šeď socialistické každodennosti. Už toto líčení muselo Západ zaujmout, zvláště v období, kdy měl k dispozici žalostně málo autentických pramenů o dění za železnou oponou. To by však bylo trochu málo. Od románu, který obdržel prestižní ocenění (mimo jiné Cenu Alfreda Döblina za nejlepší rukopis r. 1987), chceme víc.

Lokalizace děje prvního dílu je zpočátku nejasná. Kvarteto umělců obnovuje sgrafitovou fasádu renesančního zámku. Vzápětí se dozvídáme i název tohoto objektu a městečka, v němž se nachází - Friedland. Když následuje ještě zmínka o severních Čechách, zdá se, že je vše jasné. Jak se ovšem vyrovnat s dalšími údaji, určujícími místo? Letmé zmínky o zámeckém divadle, Pernštejnech a Thurnech, Augustově tiskárně, bývalém pivovaru - rodišti velkého českého skladatele, a samozřejmě renesanční fasáda - to všechno přesvědčivě ztotožňuje dějiště románu s východočeskou Litomyšlí. Tedy Frýdlant nebo Litomyšl? Na str. 35 čteme věty, které pomohou rozluštit tuto hádanku: „Poslední místnost v tomto křídle, kterou si návštěvníci ještě mají prohlédnout, je zbrojnice... Tady má Friedland více společného s Valdštejnem a Frýdlantem než se Smetanou a Litomyšlí“ (překlad autora). Friedland, resp. Friedland - Litomyšl, jak je objekt oficiálně nazýván v prodloužené smlouvě na restauraci omítky (s. 26), je autorčinou konstrukcí, syntézou obou lokalit. Litomyšl poskytuje jeviště příběhu se všemi nutnými kulisami: psaníčkovou fasádu - důvod přítomnosti čtyř hlavních postav, zámecký divadelní sál, sepětí s národním obrozením a zvláště s jeho dovršitelskou generací. Co ale dodává Friedland?

Moníková píše kromě prozaických prací také eseje o literatuře. Ty nejsou produktem jakéhosi vedlejšího zájmu či reliktem z doby jejího působení na germanistických katedrách německých univerzit. Naopak - mají pro její literární texty zásadní význam. Svým přesvědčením, že všechno už bylo napsáno, si jasně vymezuje hranice svého tvůrčího prostoru. Vrací se k textům autorit a pokouší se s nimi navázat dialog, jehož výsledkem je text nový, vzniklý domýšlením, novou interpretací nebo dokonce korekcí předloh (K. Chvatík). K Moníkové autoritám prvního ranku patří Arno Schmidt, Jorge Luis Borges a především Franz Kafka.

Ve „Fasádě“ se dočteme o Kafkovi hned na několika místech. Při škrábání nekonečného počtu psaníček, z nichž ani jedné nesmí být stejné jako kterékoliv jiné, dochází restaurátorům zásoba motivů. Při hledání nových sáhnou po literatuře - Kafkově „Procesu“. A tak se na omítce objeví motiv „průkazu cyklisty“ Josefa K. „Kdo nečte, nezná tento svět“, zní autorčino krédo, uváděné v souvislosti s úvahou, zda budou příští generace schopny rozluštit význam takových symbolů. Nezůstane však pouze u omítky. Jeden sekretář ze zámeckého mobiliáře nápadně připomíná tajemný psací stůl milionářského strýce hlavního hrdiny „Ameriky“. Proč také ne, když jej Kafka mohl vidět při svých inspekčních cestách do severních Čech. Jedna z ženských postav románu uvažuje o tématu své maturitní práce. Chtěla by psát o předlohách Kafkova „Zámku“. Mezi nimi jmenuje povídku francouzské spisovatelky Rochildy o zámku, který „zůstává, přes veškerou snahu se k němu přiblížit, stále stejně vzdálen“, a „Babičku“ B. Němcové, z níž měl Kafka převzít epizodu o Kristle a italském lokaji.

Všechny tyto „vnější“, přímé zmínky o Kafkovi jsou zároveň signály ohlašující jeho „vnitřní“, skrytější přítomnost. Nejen realita Československa přelomu 70. a 80. let připomíná atmosféru Kafkových děl. Konkrétnějším odkazem na něj je právě Frýdlant, potažmo Friedland, který byl nejpravděpodobnějším skutečným předobrazem pro „Zámek“ Kafkův. Názvem „Friedland“ ve fiktivní dvojjediné lokalitě „Friedland - Litomyšl“ vzdává spisovatelka hold „svému mrtvému knížeti“ a vyzdvihuje jasnozřivost jeho předpovědí pro toto „infantilní, sebezničující století“.

Název druhého dílu „Potjemkinsche Dörfer“ je v českém prostředí známější a srozumitelnější. Na rozdíl od hraběte Potěmkina, který doprovázel carevnu Kateřinu II. při cestě k Donu, kde nechal vystavět naoko honosné vesnice, cestují hrdinové románu „Die Fassade“ napříč Sibiří do Japonska. Svého vzdáleného cíle však nikdy nedosáhnou (další, ze „Zámku“ vypůjčený motiv). Nejdříve se potýkají s (ne)fungováním sovětské dopravy, potom se dostanou do konfliktu se sovětskými vědci a zůstanou trčet v zajetí akademgorodku, ztraceného kdesi v tajze. Po propuštění je zdrží běsnící sněhová bouře. Zmíněný akademgorodok představuje prototyp novodobé sovětské „Potěmkinovy vesnice“. Její obraz, jak jej Moníková detailně a s patřičnou dávkou švejkovského humoru líčí, je gradací vesnice „české“. Jestliže dění v Čechách počátku 80. let je líčeno jako podivné až absurdní, souvěké Rusko se jeví jako nereálné až magické. Zřejmě nejvýmluvnějším důkazem je rádio, zabudované jako plomba do zubu jednoho z cestovatelů, které má informovat o pohybech skupiny v tajze.

Kniha je zakončena krátkým, ale pro vyznění díla zásadním oddílem „Ohn’ Unterlass“ („Bez ustání“). Cestovatelé se navrací do Friedlandu - Litomyšle a pokračují v práci.

„Die Fassade“ je zajímavá nejen svým obsahem, nýbrž také svou formou. Ta je sice románová, ale vykazuje zároveň prvky dramatické. Na dvou místech dokonce přímo přechází v divadelní hru. Po omítkové bitvě se členy JZD Stadice, při které bylo spotřebováno všechno vápno, čekají restaurátoři na nový materiál a krátí si čas inscenováním črt ze života významných národních buditelů. Ve druhém díle dospějí zajatci akademgorodku k rozhodnutí, že urovnají roztržku se sovětskými hostiteli, jež se rozvinula kvůli odlišné interpretaci událostí srpna 1968, rovněž prostřednictvím divadelního představení. Svérázná inscenace Gogolova Revizora jim však vytoužené osvobození nepřinese. Autorčiny režisérské ambice se projevují i jinde v textu. Některé kapitoly se nechají ztotožnit s divadelními výstupy či celými dějstvími, podstatnou část textu tvoří přímá řeč, většinou jsou zachovány jednoty času a místa, popis prostředí, ve kterém se děj odehrává, vyvolává představu divadelních kulis atd. Jako by kompozice díla předem počítala s jeho dramatizací či zfilmováním, které by byly ztíženy snad jenom rozsahem (více než 400 stran). Spíše než románem je pro mne tato kniha velkým románovým divadlem.

2. Postavy

Autorka přivádí na scénu pestré panoptikum postav od „velkých“, které procházejí celým dějem románu, až po minipostavičky, které se pouze mihnou a zmizí, potom co sehrály svou úlohu. K těm prvním patří čtveřice, o které už byla řeč a s níž je čtenář seznámen na samém začátku. Dva sochaři a dva malíři šplhají už několik let po lešení obrovského zámku a škrábají do omítky další a další sgrafita. Údaje o nich jsou skládány postupně jako mozaika a teprve kolem dvacáté stránky jsou jejich mikroživotopisy dopsány: Václav Patera, malíř, 60 let, ženatý, 4 dcery. Stanislav Podolský, zvaný „Podol“, malíř, 52 let, ženatý, bezdětný. Jan Orten, sochař, 45 let, ženatý, 2 synové. Olbram Maltzahn, sochař... Tyto postavy a informace o nich tvoří základní kameny děje, na nichž je dále stavěno. Mezi dalšími vynikají: ústřední zloduch Jirse, starý, zakomplexovaný mrzák a maniakální denunciant za všech režimů, který kvartetu restaurátorů z pozice správce všemožně znepříjemňuje život. Senzibilní mladík Erik Qvietone, posedlý vědou a o mnoho starší lékařkou, o kterou se marně pokouší. Mladý historik, Lucemburčan Andy Nordanc, přišedší do Prahy v r. 1968, nalákán možnostmi studia epochy Karla IV. a útlými boky zdejších mladíků. Po ztroskotání vztahu ke svému českému příteli, který po srpnu ’68 emigroval do Švýcarska, zůstává jakýmsi nedopatřením v normalizačním Československu a na zámku zastává místo archiváře. Jeho postava jednak upomíná na velké období českých dějin za vlády Lucemburků, jednak poukazuje na přesah historické vzájemnosti do současnosti, zviditelněný senzibilitou vůči oběti Jana Palacha, po kterém Lucemburčané jako jedni z prvních pojmenovali náměstí ve středu své metropole.

Ženské postavy vstupují do hry o něco později. Jsou charakterizovány pomocí odboček z hlavní dějové linie, ve kterých hrají hlavní role. Celkově však nejsou tolik propracované a plastické jako základní figury mužské, což je dáno především tím, že prakticky absentují ve druhém díle románu. Podstatný je jejich vztah k mužským protějškům. Hana, vzdělaná průvodkyně, připravující si na zámku materiál pro doktorskou práci, spí s Podolem. Její přítelkyně Marcela, manželka slabošského a servilního ředitele zámku, má poměr s Maltzahnem. Marie, lékařka přeložená do Friedlandu z Prahy, je po epizodě s mladičkým Erikem, která jej málem stála život, stále více přitahována spřízněnou duší - sochařem Ortenem. Gymnazistka Pepi je Jirseho vnučkou. Jeho genetický kód se na ní však nepodepsal. Nenacházejíc porozumění ani doma, ani ve škole, žije v jakémsi citovém vakuu, vyplňovaném jen letmým přátelstvím na zámku, kde se přes léto stará o svého nechutného dědečka.

Tím není výčet hrdinů a hrdinek zdaleka ukončen. Úplná svita románových postav koresponduje svou bizarností a komplikovaností s bohatstvím a nestejnorodostí motivů renesanční fasády, které jsou restaurátory ještě rozhojňovány. Obojí se pak zdá být vystavěno podle obdobného principu jako celý román, v němž je nevýrazná hlavní dějová linie přerývána častými odbočkami.

Vraťme se ale ještě jednou ke kvartetu klíčových postav. Nejmenší úlohu hraje Patera. Je vylíčen jako nejslabší osobnost, navíc jako průměrný malíř, se sklony k uměleckému i morálnímu kompromisu. Proto je zřejmě ve druhém díle nahrazen a plně vyvážen Andy Nordancem. Podolský je naopak nekompromisní a prchlivý, oceňovaný jako po umělecké stránce nejlepší. O jeho vnitřním životě a způsobu myšlení se toho dozvídáme poměrně málo. Určitou stopou je zmínka o manželství s invalidní ženou, o kterou se vzorně stará a která mu neustále poskytuje inspiraci. S tím kontrastuje i koresponduje poměr s o mnoho let mladší Hanou. Maltzahn je na začátku charakterizován jako flink, který se pod záminkou úředních jednání o prodloužení jejich zakázky ulejvá z práce na lešení. I dále je často ironizován. Ze všech čtyř je nejctižádostivější. Už při pohledu na jeho románové jméno (Olbram Maltzahn) a profesi se nabízí paralela se sochařem Olbramem Zoubkem, posílená ještě informací, že Maltzahn snímal posmrtnou masku Janu Palachovi. Ústřední figurou je bezesporu Jan Orten. V celém románu se mu dostalo nejvíce prostoru. A nejen to. Velký počet dějů je vyprávěn z jeho perspektivy, na svět je pohlíženo jeho očima. Vypravěč(ka) nejenže nahlíží do jeho nejniternějších myšlenek, ale jako by dokonce vstupoval(a) do jeho těla a identifikoval(a) se s ním. Orten není černobíle jednoznačný (jako ostatně většina postav), rozhodně je však hrdinou nejprominentnějším a na mnoha místech tlumočí postoj autorčin.

3. Nenávistná láska k Čechám a Čechům

Hned na začátku jsem uvedl, že Libuše Moníková píše své knihy německy, přestože jejím mateřským jazykem je čeština. Zůstává v českém prostředí téměř neznámá, protože nedůvěřuje českým nakladatelstvím, že jsou s to zajistit kvalitní překlad a důstojné vydání jejích knih. Překládat sebe samu příkře odmítá. Na druhé straně se zdá být zanícenou patriotkou, bojující s větrnými mlýny, když se pokusí za vlastní prostředky zakoupit manuskript Kafkova „Procesu“ a darovat jej do Prahy nebo když věnuje finanční obnos spojený s jednou z obdržených literárních cen na obnovu českých lesů. Tento rozporuplný vztah se neprojevuje pouze v Moníkové biografii, ale odráží se pochopitelně i v její literární tvorbě.

Román je napsán německy, ale položme si otázku: Jakou němčinou je psán? V jednom rozhovoru Moníková popisovala, jaké problémy měla s prosazením vydání své prvotiny „Eine Schädigung“ („Újma“). Tradiční nakladatelství oceňovala „poetický“ jazyk, ale odradil je příběh (dívka zabije policistu, který ji znásilnil). Progresivní nakladatelství uvítala příběh, ale nelíbila se jim „archaičnost“ řeči. Spisovatelka odmítla

osudového kamene

románu Libuše Moníkové „Die Fassade“)

Boček

cokoliv měnit, a tak ležel rukopis několik let v šuplíku. V čem spočívá to, co Němci nazvali „poetickým“ a „archaickým“ zároveň? Moníková skutečně píše jazykem, který lze snadno a rychle odlišit od textů jiných německých autorů. Ne že by němčinu neovládala. Právě naopak! Bohatství jazykových prostředků, kterým disponuje, a originalitu, s jakou se vyjadřuje, jí může většina rodilých mluvčí jen závidět (a mnozí to údajně i dělají). Domnívám se, že za tím vězí její bilingvismus, její znalost češtiny. Při čtení románu jsem znovu a znovu narážel na slova a obraty, které bezprostředně asociovaly obdobný ekvivalent český, které se nechaly dokonale a beze zbytku přeložit, aniž by došlo k posunu významu. Jako by autorka artikulovala své myšlenky v mateřštině a vzápětí převáděla do jiného jazyka. Podobný proces, ale opačným směrem, zřejmě probíhal u českých obrozenců, když se na pozadí němčiny snažili obohacovat jazyk český. V Moníkové slovní zásobě mateřštiny jistě zanechala stopy rozsáhlá četba knih českých obrozenců. Elegantním a naprosto jistým převodem takové češtiny do němčiny vzniká u rodilého mluvčího onen dojem archaické poetičnosti.

Další potíž, na kterou Moníková narazila ve snaze vydat své knihy, byl požadavek nakladatelů, aby publikovala pod německým pseudonymem, jelikož její jméno na Západě nikdo nedokáže vyslovit. Ani v tomto případě neustoupila. Podobné námitky jistě musela vyslechnout i k textu „Die Fassade“. Přesto se jí podařilo prosadit českou grafiku jmen Libuše a Přemysl nebo jmen míst a měst. Přitom jméno mytické české kněžny je v německé jazykové oblasti přinejmenším od počátku 19. století známé v podobě „Libussa“ (vzpomeňme např. drama Fr. Grillparzera). Svou roli zde zřejmě sehrála i skutečnost, že autorka je její jmenovkyně. Mezi zeměpisnými názvy, uváděnými převážně v české podobě (Litomyšl, Stadice...), tvoří výjimku Friedland. Vyskytuje se ale i podoba Frýdlant.

Jak ošemetný vztah má Moníková k Čechám a Čechům, vyčteme i z jiných míst textu. Na jedné straně si cení Máchy a Boženy Němcové (...George Sandová neměla ve srovnání s ní jako spisovatelka žádný význam), na druhé straně nechá své postavy zinscenovat hru - jistý druh „Entwürdigung“ - „demytizace“ či „odsvěcení“ národního obrození a jeho vrcholných představitelů (Rettigová, Jirásek, Purkyně, Smetana...). Na jedné straně kanonizuje Jana Palacha jako mučedníka svobody, na druhé straně obviňuje Čechy z „trpělivosti s okupanty“.

Tak se dostávám k událostem, které Moníková považuje za nejtemnější místo českých dějin, které sama prožila a jež se staly příčinou její emigrace - k srpnu 1968. Zklamání a pocit hořkosti ze sovětskými tanky převálcovaného Pražského jara a z normalizačního vývoje, který následoval, jsou téměř všudypřítomné. V tomto smyslu je román permanentní obžalobou Rusů - násilníků, hrajících si s okolními národy jako kočka s myší (srov. závěrečnou scénu 1. dílu a zajetí hrdinů románu v akademgorodku) a Čechů - zbabělců a udavačů, zosobněných v postavě správce Jirseho.

Thomas Mann koncipoval svou novelu „Smrt v Benátkách“ jako jistý druh zúčtování se svým velkým vzorem - J. W. Goethem. Mann totiž vnímal Goetha jako reprezentanta buržoazní kultury, kterou bytostně nenáviděl, přestože si uvědomoval, jak úzce je s ní sám spojen. Tato nenávist pak zákonitě difundovala i do vztahu k primárně obdivovanému a milovanému géniovi. Také Moníková účtuje se svou autochtonní kulturou a její vztah k „vlasti“ a „vlastnímu“ národu se zdá být, podobně jako vztah Manna ke Goethovi, propletencem hrdosti a pohrdání, směsicí lásky a nenávisti. Že se autorka necítí být k četbě T. Manna mentálně vybavená, na této příbuznosti nic nemění.

4. Zajímám se o literaturu

Tak zněla Moníkové odpověď na otázku, zda je feministkou. Proč jí byl tento dotaz vůbec položen? Její prvotina „Eine Schädigung“ (viz výše) dostala velmi záhy po zveřejnění od kritiky nálepku feministické knihy. Oproti tomu novela Heinricha Bölla „Verlorene Ehre von Katharina Blumm“, vyprávějící podobný příběh, byla přijata jako společenská kritika a ne jako přepjatý feminismus. Zdá se tedy, jako by kritériem pro posouzení, co je feministická literatura a co ne, bylo pohlaví autora. Budeme-li toto respektovat, můžeme bez váhání Moníkovou za feministku prohlásit. V čem ovšem tento „feminismus“ spočívá a jaké stopy zanechal v románu „Die Fassade“?

V textu najdeme především spoustu subtilních narážek a náznaků, které lze lehce přehlédnout, pakliže nepátráme přímo po nich. Při zmínce o vsi Stadice a následném výletu do české prehistorie, si autorka neodpustila formulaci: „Z okolí této vsi nechala kněžna Libuše přivést svého budoucího manžela, oráče Přemysla, aby tak skoncovala s maskulinním tlacháním o nepřirozené vládě žen.“ Následující věta „... mythická dívčí válka jako následek tohoto sňatku byla předposledním záblekem revolučního potenciálu do doby, než husité a husitky ještě jednou pohnuli dějinami“ může být chápána jednak jako akcent úlohy žen v dějinách, jednak jako aplikace principů gendrové lingvistiky. Tak či onak je to projev sympatie s ženským hnutím. Na str. 63 seznamuje Erik při návštěvě jeskyně Marii s mnemotechnickou pomůckou pro zapamatování rozdílu mezi stalagmitem a stalaktitem: „M jako magma ze země.“ Marie odvětí „Spíš si to budu pamatovat pomocí Matka Země.“ Ve scéně loučení Pepi s průvodkyní Karlou dojde k rozbití darovaného poháru. Pepi i Karla se o střep poraní a začnou krvácet. Jejich krvácející dlaně se letmo dotknou a smějí se, jako by byly sestry. Americký přeběhlík do ruského akademgorodku Roger Snafu se s úmyslem zapomenout na svého otce nechává nazývat Roger Jelenovič...

Výrazně patrný je zájem o ženskou literaturu. Z českých autorek se v textu mihnou Němcová a Rettigová, ze zahraničích George Sandová, Henriette Davidis - všechno osobnosti, které měly co do činění s emancipací slabšího pohlaví. Tato jména jsou důkazem, že se Moníková dějinami ženského hnutí zabývá, a zároveň svědčí o pravdivosti odpovědi v názvu tohoto oddílu.

Moníkovou můžeme nazývat feministkou, budeme-li tak nazývat každou emancipovanou ženu, která pátrá po kořenech ženského hnutí, po „spřízněných duších“ v minulosti. Rozhodně však není nenávistnou extremistkou, která by stavěla obě pohlaví proti sobě a snažila se ukázat hodnotu jednoho tím, že poníží druhé. V celém románu nedojde k vážnému konfliktu mezi ženskou a mužskou postavou. Naopak - Maltzahn, Orten i Podol jsou ospravedlněni a vzati na milost, přestože od svých pražských manželek každoročně odcházejí k friedlandským milenkám. Každý tento poměr je vysvětlen a jsou objasněny jeho pohnutky. Orten jako by dokonce přebíral některé vlastnosti připisované ženám, když je konstatována jeho monogamie.

Jediným místem, které na první pohled odporuje těmto závěrům, je líčení Ortenova pobytu u Elueneh, náčelnice čistě femininního společenství, kočujícího nekonečnou tajgou. Ženy jejího kmene odcházejí k mužům pouze proto, aby otěhotněly. Narozené chlapečky vracejí jejich otcům a ponechávají si jen děvčátka. Otce, přicházející loupit své vlastní dcery, aby je zotročili, začarovává Elueneh v soby. Tuto pasáž je samozřejmě možné vykládat jako vyhrocený, animózní feminismus. Domnívám se však, že je pro interpretaci nutné brát v úvahu, kdo tito otcové jsou. Geologové, demografové, zlatokopové... Především však Rusové, provádějící imperiální plány vzdálené moskevské vlády. Rusové, kteří se k eskymáckým kmenům chovají podobně bezohledně a nechápavě, jak se zachovali k Československu v r. 1968. Tento společný úděl trpět pod ruskou zvůlí Čechy a Evenky sbližuje. Proto je s Ortenem zacházeno vlídně a obdrží výsadu stát se na čas jediným mužem v táboře.

Tento příběh je jediným úsekem textu, kde autorka překračuje hranici absurdity směrem do oblasti magického fantastična. Tenká spojka s realitou je sice zachována poukazem na to, že Orten všechno prožívá pod vlivem „mochomůrek“ a afrodiziak. Přesto má celé vyprávění charakter vize, což je pro mne důvodem vykládat jej obrazně, symbolicky, a ne doslova. Spíše než nenávist k mužskému plemenu zde opět zaúřadovala noční můra srpna’68.

V úvahu přichází i intelektuální hra s kritikou, která po zkušenosti s „Eine Schädigung“ na něco podobného jistě čekala.

5. Sisyfovo štěstí

Všichni čtyři museli opustit své ateliéry a tráví polovinu roku lezením po rezavých ocelových trubkách a řemeslným obnovováním nekonečné omítky. Tam, kde před lety začali, se na fasádě objevují první puchýře a trhliny. Jejich smlouva je prodloužena na dalších nejméně 5 let. Nejtíživěji doléhá tato monotónní a bezcílná činnost na Ortena. Zdržuje ho od vlastních projektů a mrzačí jeho plastiky, které se stávají čím dál plošší. Nenávidí ji jako balvan, který mu osud přidělil.

Jednoho večera zhlédne v klubovém kině film. Za rozbřesku se od malého ostrůvku oddělí člun. Sedí v něm muž a dítě. Když přirazí ke břehu, vyhoupne se slunce nad mořskou hladinu. Chlapec zamíří ke škole. Muž vyndá ze člunu vědra a naplní je u nedaleké studánky vodou. Když dorazí zpátky ke břehům ostrova, je očekáván svojí ženou. Každý uchopí dvě vědra a opatrně je vynášejí do prudkého svahu k chatě. Tam jsou postupně vyprázdněna na záhony. Ke každé rostlince pár kapek. Odpoledne je třeba vyzvednout chlapce ze školy. Vše se opakuje.

Přichází čas žní. Rostliny jsou do jedné posbírány, pečlivě svázány a ve člunu dopraveny na pevninu. Rodina předstupuje před velkostatkáře. Ten odmítavě zavrtí hlavou, když mu muž sdělí požadovanou sumu. Prohlédne si úrodu, promne jednu rostlinu mezi prsty a zaplatí. Muž chce něco namítnout, ale je umlčen odmítavým gestem ruky. Ukloní se a odejdou. Na trhu pak koupí nádobí, věci pro domácnost, něco sladkého pro syna. Večer se vracejí domů. Než nastoupí do člunu, naplní vědra vodou. Zalévání pokračuje.

Dítě onemocní. Matka přeruší práci a pečuje o něj. Otec vesluje do města pro lékaře. Když se vrátí, je chlapec mrtvý. Lékař si nechá zaplatit. Musí být dopraven zpět na pevninu. Muž s sebou nezapomene vzít vědra...

Po tomto zážitku už mu škrábání do stěn zámku nepřipadá tak nesmyslné. Se Sisyfem ho nepojí pouze nekonečná a bezcílná práce. Oba mají co dělat s kamenem. A dotýkat se kamene je přece radost.

Když se trio umělců navrátí ze své sibiřské pouti zpět na zámek, jsou ochotni se porvat o své právo pokračovat v práci, která je dříve tak ubíjela. Stejně jako stavitelé egyptských pyramid chápou, že pouze nekonečnou prací se je možné zapsat do věčnosti. Plni nápadů a tvůrčí energie vyšplhají na lešení. Když Patera, kterého minula sibiřská zkušenost, vidí, jak jim jde práce od ruky, zanechá škrábání a začne zeď potahovat bílou omítkou, do které jeho tři přátelé vyryjí své poselství.

„Wir müssen annehmen, dass Sisyphos glücklich ist.“ (Musíme připustit, že Sisyfos je šťastný.)

Přes veškerou kritickou skepsi vyznívá román jednoznačně optimisticky. Od jeho vydání nás dnes už dělí více než deset let. Otázku, nakolik je Moníkové optimismus podmíněn životem v emigraci, vzdáleností od totalitní každodennosti a později prchavou euforií závěru roku 1989, nám již bohužel autorka nezodpoví.

Výběrová bibliografie k tématu

A. Eseje

Moníková, L.: Schlo, Aleph, Wunschtorte. München, Hanser Verlag 1990

Moníková, L.: Jak z projekcí vzniká moc. Kafkův Zámek jako diskurs. Literární noviny 7, 1996, č. 17, s. 9 - 10 (překlad jednoho z esejů z výše uvedené sbírky)

B. Rozhovory

Moníková, L: Češi jsou národ spolužáků. Literární noviny 4, 1993, č. 36, s. 12

Moníková, L.: Kapka vody na horký kámen. Tvar 2, 1991, č. 7, s. 6

Moníková, L.: Vzpoura proti malomyslnosti. Tvorba 1990, č. 25, s. 15

Moníková, L.: Zajíc nebo kočka v pytli. Literární noviny 2, 1991, č. 3, s. 13

C. Sekundární literatura

Dědinová, S.: Česko-německý bestseller. Nár. politika 19, 1987, č. 12, s. 5

Hyršlová, K.: Opět ve střední Evropě. Evropský román pražské autorky německým perem. Nové knihy 1990, č. 18, s. 2-3

Chvatík, K.: „Fasáda“ Libuše Moníkové a možnosti evropského románu. Tvar 2, 1991, č. 17, s. 1, 12-13

Kautmann, F.: Franz Kafka in den Werken der modernen tschechischen Prosa. Germanoslavica 1 (6), 1994, č. 1/2, s. 145-154

Steinová, R.: Libuše Moníková, Fasáda. In: Slovník české prózy 1945-1994. Ostrava 1994, s. 250-252

Stiller, P.: Kometa Libuše. Reporter 5, 1988, č. 1, s. 28 - 29

Trinkewitz, K.: Fasáda. Ještě jednou Libuše Moníková. Nár. politika 20, 1988, č. 1, s. 3

NOVÝ MÝTUS?

(Zamyšlení nad intertextuálními souvislostmi v románu H. Bauchaua Oidipova cesta)

DRAHOMÍRA BARÁNKOVÁ

„Jsem Oidipus, býval jsem králem, a dnes jsem obyčejný člověk jako každý jiný, slepec mezi slepými.“ - Vymezuje existenci „svého“ Oidipa Henry Bauchau (nar. 1913), belgický básník, dramatik, prozaik a esejista, jenž je dnes považován za nestora belgické frankofonní literatury. *„Kdysi jsem se rozhodl, že ten, kdo zabil krále Laia, bude zavržen a vyobcován z lidské pospolitosti. Pak jsem poznal, že vrahem jsem já sám. Od té doby nesu břímě svého ortelu; dlouho jsem žil v ústraní. Dnes odhazuji břemeno ortelu, jímž jsem v Thébách překročil své pravomoci. Navždy odloučit člověka od druhých nesmí nikdo. Žádám vás všechny, abyste mě přijali jako prosebníka, jako slepce a jako jednoho z vás.“*

V této Oidipově zpovědi, vlastně sebeočistném rituálu, jako by se protínaly základní linie Bauchauova románu a jeho techniky. Zcela zásadní reference k mytickému tématu, sofoklovský příběh o Oidipovi jako substruktura celé knihy na straně jedné a neustálý dialog s ním na straně druhé. Autorův pokus o rekonstrukci jedinečného lidského života na základě dvou tragédií, rozdílných nejen ve své fabuli, ale především ve svém hodnotovém systému.

Bauchau se napojuje na myšlenkový svět, jak ho známe z Oidipa na Kolóně, nikoliv z Oidipa krále. Nerozehrává složitou spleť metafyzických otázek pátrajících po vině či nevině hrdiny, jeho nevinu de facto anticipuje od prvních řádků románu. Ponechává mu prostor k vyrovnání se se sebou samým, ale již v té existenciální situaci, ve které se po všech katastrofách nachází. Žít v ústraní, to není bolestná meditace slepého krále za branami Théb, jenž pro svůj neodčinitelný hřích, pro své miasma není ani hoden pohlížet na svět. Není zde stopy po afektech Oidipa krále. Žít v ústraní, to je krok zpět, vymanit se z vleku osudových událostí a být schopen prohlédnout je vnitřním zrakem člověka moudrého utrpením. To, co si s sebou Oidipus do tohoto textu přinesl jako výbavu z Oidipa krále, je osobnost vášnivá a tvrdošíjná.

Sofoklův Oidipus nebyl stvořen jako kontinuální životní příběh. Po první tragédii se autor k tématu znovu vrací za zcela jiných společenských i osobních poměrů - v posledních letech svého života, v předtuše absolutního pádu Athén. Tak se mu vyvolený hrdina proměňuje v rukou, tak se mění i perspektiva příběhu a poslání celé hry. Henryho Bauchaua přivádí fascinace oidipovským tématem až k myšlence napsat si svůj vlastní oidipovský příběh (nebo mýtus?), láká ho lidský osud ve své celistvosti, je posedlý hledáním svého Oidipa, zavrženého slepého starce, ponížených krále, vyhnaného z domova, starce na cestě nikam („To ‚kamkoliv‘ mě děsí i láká zároveň“), je posedlý touto cestou poznání, cestou prozření, neznámým prostorem zejícím mezi dvěma Sofoklovými hrami, aby se ho nakonec zmocnil vlastní fikcí.

S jakým časem a prostorem tady autor pracuje? Základní prostorové určení tvoří Théby, výchozí bod příběhu, a Athény, kde se mýtus završuje. Pyšné vnitrozemské Théby, uzavřené do sedmi bran („Antigona s radostí a pýchou pozorovala město, jež svými vysokými zdmi připomíná lodní příď.“), které jako by svíraly město s předzvěstí bratrského boje a krvavé budoucnosti („Théby a jejich bělostné hradby vydřené z potu venkovanů a vykoupené jejich bídou jsou pro tuto bitvu až hrozivě příznačné“). Hrdé a vznešené přímořské Athény, otevírající se moři, širému prostoru slibujícímu slávu, úspěch a nesmrtelnost. „Zemí se proslýchá - a potvrzují to i poslední věštby - že po Oidipově smrti se stane nejmocnějším zaslíbeným řeckým městem to, kde bude uložen Oidipův popel.“ Mezi tuto sémanticky zatíženou dvojici měst však vstupuje ještě jedno významné řecké město, svou funkcí v příběhu ne zcela irelevantní. Nefiguruje zde již jako aktivní prostor děje, pouze jako motiv retrospektivní, motiv vzpomínky. - Korint, to je to místo, kde Oidipus prožil při mořském pobřeží šťastná a bezstarostná léta dětství u domnělých rodičů („Polybos i Meropa milovali moře oba a často ve svém paláci, jehož dveře byly každému příchozímu otevřeny dokořán, se smutkem vzpomínali na nádherné plavby, které v mládí podnikali.“), život v nevědomosti, která ještě osvobozuje. Právě obraz velkého bílého racka létajícího nad Korintem, který se Oidipovi zjevoval ve snu po celý rok, mu „pomáhal snášet nekonečně se vlekoucí čas“ před bolestným odchodem z Théb.

„On, rodák z Korintu, dítě kolébané mořem, se teď rukama dotýká těchto lidí vyrostlých ze země, otvíraje tak rozmluvu mezi nimi a tou částí své bytosti, která tkví v nekonečnu.“ - Můžeme číst dále v textu o Oidipových zázračných schopnostech při léčbě moru. Jako by se pozvolna všudypřítomný motiv moře prostupoval se vším iracionálním a transcendentním, co příběh a postava protagonisty s sebou přináší, tak, že nabývá symbolickou platnost. *„Když ještě viděl, snad ani nevěděl, jaké moře je. Teď v něm ale začíná klíčit poznání, někdy moře stane v celé své nesmírnosti vedle něho a vybízí ho, aby se v něm rozplynul, rozpustil.“* Je Oidipovi zdrojem intenzivního prožitku a štěstí, *„závratného štěstí, jímž se opájel při svých meditacích s mořem“*, pokojným vyrovnáním se sebou a úlevou, která přijde s odevzdáním se smrti. Je tedy zřejmé, že Oidipovým „šťastným“ prostorem je v Bauchauově románu mořský horizont tak, jak ho poznal jako malý chlapec v Korintu, a tak, jak s ním symbolicky splynul na své cestě za smrtí v Athénách.

Těžiště Bauchauovy knihy však leží v úseku mezi Oidipovým odchodem z Théb a příchodem do Athén. Tak se na jednu fiktivní - mytickou rovinu (kterou má čtenář obeznámený s antickou mytologií zakódovánu v sobě jako možnou presupozici k diferencovanějšímu vnímání textu) navršuje fiktivní rovina další, samostatné autorovo fabulování příhod o Oidipovi a postavách jej obklopujících během cesty. Zobrazovaný svět románu je nahlížen z perspektivy autorského vypravěče. Ten stojí mimo okruh představované skutečnosti, dokáže předjímat děj (což má zvláštní kouzlo v díle, jehož poetika je založena právě na intertextuální komunikaci, srov. promluvu o Antigoně - *„Už se cítí lépe, a pokud se dala opět do pláče, je to proto, že jí Diotime svou přítomností umožnila stát se zas tou malou holčičkou, kterou byla, kterou stále je, ale kterou napořád nezůstane“*), je to vypravěč, který „ví“. Lineární proud autorského vyprávění je v několika kapitolách přerušován partiemi vyprávěnými jednou z jednajících románových postav v první osobě. Je charakteristické, že kromě Oidipova vyprávění o krétském Labyrintu všechny tyto úseky románu vyprávějí postavy výhradně Bauchauovy (Klios, Konstans, Narses), do syžetu celého románu jsou pak vloženy v podstatě jako samostatné fabule, v některých případech (např. Kliův příběh o Alcyonovi) dokonce jako osamostatnitelné příběhy.

S rozvinutým příběhem se pak pochopitelně rozšiřuje i fiktivní prostor románu. Jestliže jsme charakterizovali dosavadní prostorová určení jako zcela konkrétní, reálně existující místa (Théby, Korint, Athény), zde dochází k určité proměně. Není již konkrétních určení, která by determinovala tu kterou krajinu, je již jen Řecko, nebo snad jen Cesta... Vinice, lesy, pole („jde houštím, lesem i polem“), kraj pastýřů, skalní převis, hory, vesnice („putují od vesnice k vesnici“), moře. Objeví-li se nějaké místní jméno, jako například „země Vysokých Pahorků“, označuje krajinu bájnou, pohádkovou. Jako by tato ztráta konkrétních obrysů individualizovala příběh, a tak jej zároveň přesahovala.

Časový rytmus vyprávěného příběhu udává základní narativní linie románu, totiž již zmiňované mysterium Oidipova putování. Postavy, které do textu vstupují z bezčasového rozměru mýtu, svou mytickou neohraničenost ztrácejí ve chvíli, kdy jsou demiurgickým gestem autora „stvořeny“ do jistých hranic příběhu - příběhu, jenž má svůj počátek a plyne v kontinuálním sledu epizod ke konečnému završení. Toto časové kontinuum, během něhož Oidipus se svými průvodci - Antigonou a Kliem - podstupuje svou iniciační cestu, autor segmentuje pouhým vymezením sledu jednotlivých ročních období („Listí se zbarvuje nadcházejícím podzimem“; „Na zimu jsou u Diotime“; „Na jaře se znovu dávají na cestu“...), časové kontury příběhu vykresluje archetypálním koloběhem dne a noci, aby se v něm znovu a znovu rodila a zase uhasínala vůle Oidipa člověka k pozemskému žití. Tento přírodní cyklický čas se klene nad jedním každým životem Bauchauových hrdinů a spíná je v jediné dění, jehož faktickým zdrojem naplňování se není epická kauzalita příběhu, ale silný prvek reflexivní, vlastně meditace jako jakýsi „modus vivendi“ románu. Čteme-li u Bauchaua o Antigoně, že je „ztělesněná otázka“, pak Oidipova cesta meditace, jíž stanul na samém časoprostorovém rozhraní, je odpovědí na ni.

Celkovou časovou perspektivu románu ovšem nutně dotvářejí také časové roviny jednotlivých příběhů, vložených do základní struktury knihy jako podpříběhy se svým autonomním vyprávěcím světem. Čas, který je zde zobrazován, vždy směřuje před časovou rovinu základní (Klios vypráví o své dávné lásce k chlapci Alcyonovi, Oidipus vzpomíná na svá dobrodružství v Labyrintu atd.). Je přitom velmi zajímavé sledovat, jak je ta která příhoda do dějového pásma zapojována: „Chtěl bych ti vyprávět o svém mládí, říci ti o svém příteli...“; „Chcete, abych vám vyprávěl o své životní pouti, a tak začnu cestou, na kterou jsem hned po narození vykročil...“; „Uvelebí se u ohniště, venku už je tma, a Konstans se ve svitu plamenů dává do vyprávění...“ - Lidský život se tu totiž vypráví; jako by slovo bylo jediným pojítkem mezi prožitým a prožívaným, jako by autor nastavil zrcadlo dávnému, předliterárnímu času a ve chvíli, kdy vstoupí do tohoto bájného časoprostoru, posvětí svůj příběh na rovinu jakéhosi mýtu. To, že si hrdinové o svých osudech navzájem vyprávějí, tedy zdaleka nevnímáme jako pouhý prostředek textové koherence, způsob zapojení do děje. Akt vyprávění je zde ritualizován, klade se důraz na jeho průběh (často se odehrává v prostoru magického kruhu u ohně), vrací se ke starým archetypům a svou sakralizací nabývá rituálně očistné moci. Když jeden z hrdinů vymezuje proti Oidipovi a jeho rodu „zlatý“ věk svých předků, je to právě obraz slova, kterým se vyjádří: „Ano, byli jsme tu ještě před vámi, dříve než vaše Pýthie a jasnovidky nechaly tak obludně rozbujet slovo a věštbu.“ Ve chvíli, kdy své trauma ze zavržení Oidipus vysloví, očistí sebe i hříchy, které poskvrnily každého, kdo s nimi byť jen skrze jeho přítomnost přišel do styku. Tato dimenze románu pak vrcholí v mysteriózním obraze Oidipa věštce, který se přijetím rodového dědictví, totiž poslání věštce a pěvce („Diotime... říká, Oidipe, že po Laiovi pocházíš z rodu Zpívajících věštců a že bys měl zpívat.“) smiřuje s otcem a svým božským vyzařováním zároveň výrazně přesáhne vlastní lidskou určenost.

Nezbývá než položit si otázku, všetečné čtenářovo „proč“, posedlé porozumět, uchopit text (aby nakonec, řečeno s Gadamerem, autorský smysl textu stejně přesáhlo), tedy ptát se, proč nás do Bauchauova myšlenkového světa uvádí právě Oidipus, a kam až sahá autorova komunikace se Sofoklem a jeho hrdinou.

Postava Oidipa má v sobě žádoucí tenzi: je to pokora i pýcha, vyvolenost a zavržení, moudrost i schopnost se jí vzdát. Hrdina prochází vnitřním traumatem a konfrontace s ním ho přivede k pramenům duchovní cesty poznání - sebe sama; kosmu, jehož je součástí. Je „posedlý pravdou“, říká Henry Bauchau. Tehdy nebo teď, je to stále týž příběh: poddání se nadosobnímu úkolu, jenž začne neúprosně určovat rytmus posledních let hrdinova života, výrazná protagonistova sakralizace, postupné překonávání propasti mezi životem a smrtí (*„Štěstí, kterého se vzdal kvůli ní, protože nedokázala unést to, co chápala jako únik, jako útěk a co možná bylo pouhým přechodem přes propast“*).

Co však tvoří tak zajímavým a novým Bauchauův rukopis? - Právě to, co on sám akcentuje z celého oidipovského myšlenkového komplexu, co jeho přitahuje a co jeho aktivuje k příběhu: Bauchaua láká tajemství Oidipova putování z Théb do Athén. Cesta jako symbol prorůstá veškerou strukturou knihy, stravuje do sebe prostor pro reflexi a psychologii románu, odpoutává příběh z polohy adaptační a vytváří myšlenkově samostatné dílo. Paralelně s procesem hrdinova vnitřního směřování autor pracuje s rozmanitými motivy pohybu, nápadná je pak především frekvence slov s významem pohybu vyskytujících se vždy na významově vypjatých místech (podobně jako častá frekvence slovesa „vidím“, které spíná motiv slepoty s motivem vnitřního zření už u Sofokla): Oidipovo vyprávění jako sestupování do hlubin děsivého tajemna, snové Oidipovo setkání se Sofoklem jako obraz neznámé osoby, jež mu jde v ústrety, jež přichází zdaleka a jež ho k sobě neodolatelně vábí...

Henry Bauchau před očima čtenáře vyvolává svět dávné Hellady, všichni ti Oidipové a Antigony jsou přece tak „řečtí“... Podívejme se však pozorněji na některé antické motivy, s nimiž v knize pracuje: z toho pohledu jistě zaujme např. pozoruhodná transformace tradičního mýtu o krétském labyrintu - na ploše jedné samostatné kapitoly vypráví autor příběh o Oidipově sestupu do labyrintu a o souboji s krétskou příšerou. Celý tento hrdinův zápas však probíhá podle zcela jiných pravidel, než jaká známe z řecké mytologie, z celého mýtu tu vlastně zůstává pouze tajemství vepsané do chodeb, z nichž není návratu. Oidipus nebojuje s Minotaurem, on bojuje se svou touhou po neznámém prostoru („touha po Labyrintu tu byla zas a spalovala mě jako tělesná žádost“), tato nevysvětlitelná posedlost je jeho skutečným soupeřem („netvor už se v tobě usídlil a drží tě ve spárech“), jediný způsob, jak překročit práh nevědoucího chlapectví, je v mysli tohoto mladíka její naplnění - nalézt tajemný východ z krétského bludiště („stůj co stůj najít cestu z Labyrintu na svobodu“) a dát se po této

cestě osvobození vpřed k dosud nepoznaným obzorům. A tohoto nového Minotaurova přemožitele, jehož mužnost byla více než agonem člověka a zvířete posvěcena zápasem s vlastní duší („to tvé tělo, které větřilo jako zvíře, nás vyvedlo z pochmurného snu, kam nás zavlekla tvá duše“), nechá na konci cesty autor stanout před tím „skutečným“ řeckým hrdinou, Theseem, s nímž je imanentně spojen a k němuž směřuje od prvních řádků románu. Tenze mezi Bauchauovým Oidipem a Theseem vytváří velmi důležité myšlenkové ohnisko románu: motivem úspěšného athénského vládce, kolem nějž je vytvářena jakási gloriola dobrých zašlých časů, časů slávy jednotných a bohatých Athén, autor svůj příběh ponechává v neproblematizovaném prostoru antických reálií, avšak právě Theseovým prostřednictvím tento prostor bude narušen.

Do Oidipova románového života vstupuje Theseus jako Inspirace, Zrcadlo vlastní velikosti. Na jedné ze svých královských cest proplouvá místem, kde se právě Oidipus s Antigonou a Kliem zdržují. Sám kormidelníkem. Přiblíží se co nejblíže ke skalnímu převisu, pozoruje Oidipa. Proběhne mezi nimi vnitřní spojení. Pokynutí královským žezlem, v odpověď vědoucí gesto slepého muže. Jako by se znali odedávna. Jako by se poznali.

V jediném okamžiku této scény autor dokázal říct něco podstatného: Oidipus s Theseem o sobě vědí daleko dříve, než se fyzicky setkají. Oba hrdiny spojuje společné vnitřní poznání, které je zasuto hluboko v jejich vědomí. Může být docela jistě autorskou intencí demonstrováno ve společné zkušenosti labyrintu - vždyť tímto aktem autor zároveň přestupuje pomyslnou hranici mytologického kruhu, nechá vstoupit Oidipa do Theseova prostoru, a odnímá mu tak i jeho heroickou výlučnost. Vztah obou hrdinů je zde však poznamenán hlubokou vzájemnou úctou, oba nejsou v této chvíli prosti jistého rozměru božství. Celou situaci umocňuje místo, na kterém k setkání obou dochází: tady před několika okamžiky prošel Oidipus prvním transcendentním zážitkem, když stanul na prahu smrti. Návrat ke své tělesné pozemskosti za něj vybojovala Antigona - milující a ještě nepřipravená jít životem, cestou otcova poznání, samotná. Theseus navíc k Oidipovi připlouvá po moři, své poselství mu tedy vydá jeho „šťastný“ prostor.

Složitost Oidipovy osobnosti však není zdaleka vyčerpána vztahem k Theseovi. Bauchauův Oidipus je románový hrdina, který vstupuje do mnoha strukturovaných vztahů k ostatním protagonistům. Výjimečné postavení mezi nimi jistě zaujímá Antigona a Klios. Podobně jako společná zkušenost posvětila Oidipův vztah k Theseovi, tak i hermetická uzavřenost tohoto vztahu vychází z jisté společně prožívané skutečnosti. Nejde pouze o společné účastenství na cestě z Théb do Athén, společnou zkušeností je zde výjimečný zážitek, jenž svým dosahem vysoce přesahuje hranice lidského života.

Takový metafyzický zážitek autor mistrně ztvárnil v podobě velké metafory, jež patří k umělecky nejpůsobivějším místům knihy. Vytesat do skály loďku se třemi plavci znamená dovršit očistný Oidipův rituál, vrátit se proti proudu času a získat novou šanci: tentokrát nepříznivý kruh života prolomit. „Ti muži na loďce nebudou jako on, budou vědět, že ta vlna není jediná, že nestačí překonat jen ji, ale že se dříve, než dorazí k přístavu, budou muset porvat s celou bouří, s celým sledem takových vln.“ Brzy si Oidipus, Klios i Antigona uvědomují, že práce na vlně ve skalním převisu přerůstá v bolestný zápas o život. „Ale ta vlna je kamenná, Klie.“ - „Nevěř tomu, Antigono, ta vlna je nepříčetná, úplně nepříčetná.“ Není to však už pouze život Oidipův, o který v této pološílené vizi zápasí. Oidipus teď opouští svou izolovanost, jakési outsiderství, a celé jeho drama začíná být dramatem o třech postavách. Tíhu, kterou s ním Antigona a Klios musejí nést, jejich zápas proměňuje ve vyvolenost. Antigonina vyvolenost je evidentní každou stránkou románu: vypjaté existenciální pouto, kterým je k Oidipovi vázána, je s neuvěřitelnou intenzitou vyjádřeno v lakonické Oidipově avokaci, jíž svou dceru vzývá zároveň svou sestrou. Antigona je hrdinka, jež ze všech protagonistů románu snad nejvíce prochází vývojem, a tím se jí dostává hluboké psychologické prokreslenosti. Na druhé straně Klios, který do celého příběhu vchází skrze Bauchauovu fikci, by se mohl zdát postavou poměrně schematickou. Ze zloděje a násilníka se stane nejlepší Oidipův přítel a obdivovaný idol jeho dospívající dcery. Klios však ve vztahu k Oidipovi tvoří jistý mužský protipól Antigony, nestojí tedy mezi nimi, všichni tři spolu vcházejí do jakéhosi magického svazku. Postavou Klia navíc autor infiltruje do příběhu bohatší vyprávěcí spektrum, jak již bylo poznamenáno výše. Antigona však jednoznačně zůstává spolu s Oidipem hlavní hrdinkou románu, všimněme si, že ona jediná neopouští hlavní vyprávěcí pásmo. Klios se k oběma přidává až během cesty a před jejím cílem je i opouští, aby se vrátil v konečné scéně románu.

Jak však bude vypadat tato kolónská scéna?

Čím blíže je Oidipův příběh svému završení, tím více se kontury jeho sofoklovského souputníka rozplývají. Žijeme příběhy, které tu už kdysi byly - snad někde na začátku Cesty. Jako příběh o Oidipovi, jeho dětech, ženě Iokastě. Bylo to však dávno, kdesi v hlubinách snu Oidipus zahlédl muže, „přichází zdaleka a neodolatelně ho k sobě vábí“, nemohl si vzpomenout na jeho jméno, snad Sofokles, nezná jej, ten muž ale nese světlo jeho zraku, je tak blízký jako otec, nazve jej otcem. Stvořil on kdysi jeho příběh? Nazve jej i synem. Byl snad stvořen nový příběh?

Isména na Kolón nepřijíždí, aby zprostředkovala otci věštby bohů, tady není zasvětitelkou, vždyť s bolestí pociťuje, že „Antigona náleží světu, kam ona sama nemá přístup“. Ji ani Antigonu nezachrání před Kreontovými muži ochranná ruka Theseova, Klios je skutečným ochráncem. „Co mám, dal tys mi, nikdo jiný na světě“, čteme o Theseovi u Sofokla. „Jsi s námi vždycky, když tě potřebujeme, Klie,“ tvrdí Bauchauova Antigona. Kolem Oidipa se nestrhává hysterie z příchozí smrti, ani starost o věci budoucnosti, protože Antigona a Klios dávno vědí, že Oidipus přišel zemřít. „Nemá už s sebou vak, v němž si nosil nástroje. Je-li tu bez nich, pak sem přišel zemřít.“ Tentokrát je už Antigona připravena jeho smrt přijmout, protože ona je teď ta, která „ví“. Postava Thesea, k němuž se upíná nejen Sofoklův, ale i Bauchauův hrdina, tak ustupuje poněkud do pozadí. Ve chvíli, kdy se celý příběh přesouvá do polohy symbolické, ztrácí kolónské mysterium ve své konkrétní časoprostorové dimenzi prvotní význam. Právě v Theseovi je tato distance nejzřetelnější: je jen jedno „pravé“ království a jeho duchovní rozměr je pevně semknut s etickými kategoriemi, jako je Pravda, Moudrost, Vykoupení. „Podívej - trojice králů. Dvěma z nich všechno vycházelo, a přece se změnili v pouhé staré trhovce dohadující se o ceně a úrocích, které je třeba zaplatit. Svou korunu si dovedl uchránit jedině Oidipus, protože ji nosí ve svém nitru.“

„Když byli mladí, oba se dostali do Labyrintu,“ rozvíjí autor svůj obraz, aby jej dovršil v konečné dichotomii vědoucího žebráka a mocného krále. Oidipus v Labyrintu zvítězil silou, Theseus lstí. Jeden je slepým žebrákem a druhý králem. Pochopit smysl pokory a přijmout na Cestě pokání může čtenáře zavést až ke kořenům jakési „via crucis“, poznamenán jobovským spřízněním hrdina dochází vyvolení, tak podstupuje jednotlivé akty boží moci (Oidipus koná během celé své cesty zázraky - zachrání Klia z vln rozbouřené řeky, vzkřísí nemocného chlapce...). Bauchauovo pojetí individuální cesty poznání je povýšeno nad uzavřený prostor jediného světa a jeho představ. Oidipovo vlastní poznání bylo předáno jeho blízkým - Antigoně a Kliovi, Polyneikos je odmítl. Není schraňováno na ukrytém posvátném místě, je neseno dál skrze Oidipa („Pěšina zmizela, snad, ale Oidipus jde dál, je stále na cestě“) a všechny ty, kteří je dokáží hledat a přijmout.

Nápravník všeobecně uznávaných omylů o památkách a památkářích

foto archiv

ÚŘADY

Protože se lze na všech úrovních při hovorech i psaní o památkách setkat s chybějícími základními znalostmi i vyloženými hloupostmi, dovolil bych si tímto přemýšlivému čtenáři ve zkratce **osvětlit systém státní památkové péče**. Přestože v různých podobách funguje v Evropě již od minulého století, předpokládá, že zachování kulturního dědictví na určitém území není jen nutností vyplývající z mezinárodních smluv a ekonomického přínosu pro stát.

Jako základní dokument stále platí **Zákon o státní památkové péči** č. 20/87 Sb. ve znění zákona č. 425/90 a č. 242/92 a související předpisy. Je nutno si uvědomit, že ne každý dochovaný starý objekt, plastika, obraz apod. (tj. movitá nebo nemovitá kulturní památka) je komisí Ministerstva kultury České republiky vybrán do Ústředního seznamu kulturních památek (dále ÚSKP). Kromě toho je v rámci tzv. plošné ochrany kulturního dědictví ministerstvem kultury prohlášena část historických jader měst za městské/vesnické památkové rezervace nebo zóny a okresními úřady jsou ustanovena ochranná památková pásma. Národní kulturní památky spravuje ministerstvo kultury prostřednictvím Státního ústavu památkové péče v Praze.

Mimo památkovou ochranu existuje obor muzeí a galerií, pro které platí jiný zákon a režim ochrany exponátů, stejně jako obor archeologie a archivnictví.

Stávající i nový systém (nový památkový zákon dosud nebyl schválen) umisťuje **výkonný orgán státní památkové péče** na úroveň okresních úřadů (referáty kultury, referáty regionálního rozvoje či jiné). V severomoravském regionu existují některé zvláštnosti, v Ostravě tuto funkci plní Oddělení památkové péče Útvaru hlavního architekta na Magistrátu města Ostravy, pro část okresu Bruntál má díl přenesených funkcí Odbor péče o občany Městského úřadu v Krnově. Jen tento příslušný výkonný orgán státní památkové péče po zhodnocení podkladů vydává rozhodnutí dle Správního řádu (účastníci řízení mají možnost odvolat se apod.) a má taky kontrolovat, případně sankcionovat, jejich plnění. V případě neshody s odborným stanoviskem regionálního památkového ústavu může se zdůvodněním a doložením argumentů rozhodnout jinak.

Památkový ústav jako regionální odborná organizace (na Moravě a ve Slezsku působí Památkové ústavy v Ostravě a Olomouci, jinde dle bývalých krajů), která má i jiné úkoly (od vedení své části ÚSKP a archivu včetně foto/video; vývoj a plnění informačního systému; videodokumentace církevních památek a spolupráce s policií při pátrání; sledování a školení v oboru technologie obnovy; archivní/stavebně-historické a jiné průzkumy památek včetně restaurování a technických, historických průzkumů zahrad a parků; podklady pro financování; publikační a výstavní činnost apod.), je ze zákona povinna sledovat a vydávat k jednotlivým akcím památkové obnovy, restaurování, zápisům/výpisům z ÚSKP apod. svá odborná vyjádření. Při ostravském památkovém ústavu působí v Opavě i archeologický útvar, jinde v republice jsou samostatné ústavy archeologické péče či pracoviště akademie věd.

Je třeba upozornit, že na obnově staveb mají hlavní slovo **stavební úřady**, které kromě řady činností odpovídají za soulad svých rozhodnutí např. i s rozhodnutím jiných (hygienici, hasiči, památkáři = okresní úřad apod.). Nemělo by se proto stát, aby některá kolaudační rozhodnutí obsahovala výrok, že lze objekt užívat i přes zásadní připomínky těchto orgánů.

Jak z výše uvedeného vyplývá, pojem „konflikty s památkáři“ je třeba pootočit správným směrem, aby častý efekt duševního vyprázdnění nešel tak říkajíc mimo mísu, ale o tom snad jindy. Odvolacím orgánem pro všechny památkáře (okresní úřady/magistráty i regionální Památkový ústav) je totiž **Ministerstvo kultury České republiky**, a tak časová prodleva a skutečnost, že například odvolání památkového ústavu nemá odkladný účinek (v činnosti je možno pokračovat), v praxi znamená, že se památkáři snaží především z důvodů zachování památek vysvětlovat a dohodnout. Vytvoření ministerstva památek (známé z jiných zemí) u nás nehrozí, takže minimálně obsazené úseky ministerstva kultury by mohly ve více případech „nedohody“ již zcela zkolabovat. Poslední neuvedenou organizací je **Památková inspekce ministra kultury České republiky**, jež dbá především na právní přesnost a výklad některých předpisů, které by měla obsahovat rozhodnutí okresních úřadů.

I když i těch několik pracovníků památkových **ústavů** (úřad = okres) jsou nadšenci především z řad architektů a uměleckých historiků, jsou považováni především za úředníky. Proto je třeba připomenout: Rousseau - celní úřad, Einstein - patentový úřad, Bezruč - poštovní úřad...

KONFLIKTY

Majitelé (peníze, já ne, to nájemce), **uživatelé** (potřebuji být vidět, aby ke mně chodili lidi), **projektanti** (já to tak cítím, to nejde), **realizátoři** (domluvit se).

IGOR KRČMÁŘ,
Památkový ústav v Ostravě

Z literárního archivu PNP

LITERÁRNÍ PNP ARCHIV

Zasuté obrazy Josefa Alše-Lyžce

Josef Aleš-Lyžec (1862 - 1927) byl učitel, propagátor turistiky a lyžařství, znalec Krkonoš a přítel hor, publicista, autor knihy o krásách zimní přírody. Příležitostně překládal z francouzštiny knihy o spiritismu (především Léona Denise). Věnoval se popularizačním přednáškám, a to opět z oblasti lyžařství, Krkonoš, geologie, ale i pedagogiky.

Narodil se 28. 10. 1862 v Písku a jeho blízkým příbuzným byl Mikoláš Aleš. Josef Aleš-Lyžec nezapřel původ z alšovské rodiny. Byl talentovaným kreslířem, který své vlohy sice záměrně nerozvíjel, ale které mu dobře posloužily k zaznamenání horské krajiny, její nálady, k odborným kresbám ledovcových morén i k ženským podobiznám. Tuto rodovou dispozici k výtvarnému vyjádření potvrdil i Lyžcův syn - Josef Váchal.

Měl rád svobodu, vnější i vnitřní. Nikdy nesložil státní zkoušky, tak důležité pro jeho povolání. Zůstal po dlouhých třicet pět let učitelské praxe na Domažlicku, v Praze a především na Mnichovohradišťsku zatímním podučitelem a zatímním učitelem, překládaným z místa na místo. Nikdy se neoženil a jeho syna, Josefa Váchala, vychovávali Lyžcovi rodiče v Písku.

Nejblíže k harmonii bylo nahoře - na horách. Nejblíže k řádu - v přírodě. To byly trvalé cíle výprav Josefa Alše.

Objevil pro sebe také krásu zimních hor, a to v době, kdy bylo u nás lyžařství jako sport teprve ve svých počátcích. Josef Aleš se stal vyznavačem nového sportu „lyžení“, jak se tehdy tento sport označoval, a na potvrzení tohoto vztahu si ke svému jménu připojil pseudonym Lyžec.

Prožití řádu přírody i krásy hor ho vedlo k touze předávat toto poznání dál. Proto byly tak oblíbené jeho popularizační články v různých novinách a časopisech. Proto byl oblíbeným vůdcem výprav do letních i zimních hor. Proto byly navštěvovány jeho přednášky.

V oblasti Krkonoš žil v letech po svém penzionování (od roku 1917), a to postupně v Bratrouchově, Dolních Mísečkách - Waldheimu a Rokytnici nad Jizerou - Františkově.

Nejen Krkonoším, ale i dalším horám věnoval knihu Obrazy zimní horské krásy (1909). K horám a přírodě se snažil přiblížit i odborně. Prostudoval dostupnou literaturu, konal různá pozorování, navštívil Alpy, studoval pískovcové útvary pod Mužským, zalednění v Tatrách, tání sněhu v Kotelné rokli v Krkonoších apod.

Poslední dva roky svého života prožil, nemocen, v místě svého někdejšího učitelování - Bosni u Valečova na Mnichovohradišťsku. Zemřel 27. 9. 1927, vzdálen od milovaných Krkonoš, a je pohřben na boseňském hřbitově. K jeho poslední, nenaplněné touze patřilo knižní zpracování popisu památek z diluviální doby v oblasti Tater a Krkonoš.

Písemná pozůstalost Josefa Alše-Lyžce, čítající 9 archivních kartonů, byla z větší části předána jeho synu Josefu Váchalovi, po jehož smrti v roce 1969 přešla, spolu s pozůstalostí Josefa Váchala, do Památníku národního písemnictví. Zde se zpracování této pozůstalosti věnovala paní Marie Bajerová, autorka první knihy o Josefu Váchalovi. Pozůstalost byla podle svého charakteru rozdělena

Josef Aleš-Lyžec, foto Bohuslav Sýkora

Titulní list knihy, kresba Mikoláš Aleš

mezi tři odborná oddělení PNP - literární archiv, knihovnu a oddělení uměleckých sbírek. Písemná pozůstalost Josefa Alše-Lyžce zůstala součástí písemné pozůstalosti Josefa Váchala, ze které ji do samostatného fondu uspořádal v roce 1978 Karol Bílek. Fond obsahuje doklady a zajímavou korespondenci, např. s Mikolášem Alšem, Josefem Rösslerem-Ořovským, Janem Prouskem či Jindřichem Ambrožem. Ve fondu není mnoho Lyžcových rukopisů, ale neztratily se. Tyto rukopisy spolu s dalšími archiváliemi, týkajícími se především tematiky hor a lyžařství (včetně Lyžcových kreseb), převzal do svého držení Lyžcův přítel Jindřich Ambrož a dnes jsou v rámci Ambrožovy pozůstalosti uloženy v Krkonošském muzeu v Jilemnici.

Archivní materiály, fotografie i Lyžcova sbírka kreseb hřebenů Krkonoš jsou v současné době k vidění na výstavě věnované osobnosti Josefa Alše-Lyžce v Městském muzeu v Nové Pace (Suchardově domě). Termín jejího konání 7. 3. - 29. 3. 1998 je zvolen mimo jakékoliv Lyžcovo jubileum. I tím je tak trochu vzdán hold a pochopení této osobnosti, která se vždy vzpírala jakékoliv normě, zařazení i poctě. Josef Aleš-Lyžec byl duší romantik, věčně hledající, usilující o ideál a harmonii. A to je jeden z rysů, který je dnešní, racionální a pragmatické době konce tisíciletí, bohužel, trochu vzdálený.

ZIMA NA KRKONOŠÍCH
Josef Aleš-Lyžec

Nemilá je černá, blátivá zima v kraji! Ovšem také pobělí vrchoviny a rovinky jeho na několik hodin, den i několik dní mrazem, a mrazem ozdraví ovzduší, ale kolik slot vystřídá vzácné ty úsměvy její! Kolik dní, ano celých týdnů od listopadu do března je s chladným deštěm a nezdravými, chřipkovými výpary všeho, co na pusté, vlhké zemi odkryto zahnívá! Není divu, že čtyři zimní měsíce zdají se lidem v kraji věčností, že se radují, sotva skřivánek zavrzá a kočičky se sněženkami se ukážou, že vítají písněmi již v březnu květné jaro a všeho dobrého se nadějí jen od teplého léta. Horal své čtyři měsíce chladného, na přírodní dary skoupého léta nepomlouvá tolik jako lidé v kraji svou „dlouhou“ zimu. A podle ní, rozmarné, vrtošivé, představovali si a ku podivu až doposavad ještě si představují zimu na horách jako zhoubnou litici, lidem i veškeré přírodě protivnou. Ale kterak jí křivdí!

Morana na horách je sama krása a zdraví, téměř stále, od začátku až do konce bílá, čistá a jen někde a někdy zlá, krutá. Horalé smiřují se s ní lépe než v kraji, oni ji milují a obdivují stejně jako svá krátká léta, neboť je stejně velikolepá, jak vznešené jsou jejich hory. My lyžci jsme s nimi za jedno.

• • •

Také v zimě podivuhodný kraj ten zajímavý, velikolepý. Barevné nálady jeho a útvary nejsou chudší letních. Jsou jen jiné a jste-li pozorni a vnímaví, shledáte, že kombinovaná stupnice světel a stínů zasněžených holin a temných oblastí lesních je přerozmanitá, nekonečná podle sklonu půdy, hloubky a zakřivení, podle doby denní a počasí. Širé prostory horského kraje mění vzezření také v zimě nejen každého dne, ale i od rána do noci, že změna ta někdy až překvapuje. Tu svátečně skvělý, veselý, hýřící světlem a něžnými barvami, jindy zasmušilý, přísný, až hrozný, jako ledové kraje polární za dlouhé noci, ale nejčastěji měkký, roztomilý jako pohádka neb tajemný lesními dálkami a vrcholy hor, když znenáhla mizí v bílém neb šedém závoji mlh.

Přál bych vám, abyste vyšli na Tanwald zimního večera. Podívaná na osvětlení Prahy z Petřína není velikolepější než zde s výše Muchovských skal (nad českými Hamry) neb od Šumburku směrem dolů a kolem na rozlehlý podhorský kraj oživený hluboko dole světly jako hvězdami pod hvězdami. Skutečnost zahanbuje tu i nejbujnější fantasii.

A jaký čilý, veselý život zde v zimě! Nestačí mu četné silnice v návějích vybrázděné. Po svazích, kamkoli pohlédnete, sáně a sáňky rozmanitých podob šipkami lítají, jako okřídlené. V zimě tu málokdo chodí dolů pěšky. Děti i staří, ženy z lidu i vystrojené dámy, každý sedě, stoje i ležmo hledí co nejrychleji a nejveseleji zkrátit sta metrů do hloubi k hlavní tepně života. Však do výše dostane se silnicí anebo širokou pěšinou s vozidlem lehkým jako pírko ne později a ne namáhavěji než v létě.

A čistá, andělsky čistá je bílá zima v horách proti černé, blátivé, mokré zimě v kraji. Říkává se: Což v horách, tam je sněhu, tam je sloty! Ale ve skutečnosti čím více sněhu v horách, tím lepší, veselejší, krásnější tam zima. Arci v podhoří místy, zvláště na české straně, je mnoho chudých lidí. Ale těm je krušno úbytkem výdělku v každé zimě, i mírné, a všude, nejen v horách.

• • •

Když jsem výše uvedeného dne za překrásné pohody vystupoval ztvrdlým popraškem sněžným do sedla mezi Polubnou a Příchovicemi, řekl mi horal, který mne dohonil: „Pane, měl byste míti hůl s bodcem, byla by spolehlivější!“ A opravdu, nedopatření v cestovní výzbroji málem bylo by se mi stalo osudným. Ale Krakonoš nedopustil, abyste, čeští čtenáři, přišli o tyto mé popisy a fantasie.

Dívali jste se někdy z lesního přítmí na červánky rozložené nad lesy po západu slunce? Toho večera v hlubokém údolí Mumlavině pod N. Světem zdálo se mi, že jsem neviděl podivuhodnějších. Byly v zenitu oblohy, beránky nápadně pravidelně dvěma směry rozčtverečkovanými, živým svědectvím, že také výtvarnická secesse umělecká mívá v přírodě slohové dokumenty a vzory. Ovšem byly mi také mrzutou zvěstí zítřejší změny počasí. Červánky se zrcadlily v Mumlavě a voda jimi nádherně krvavěla. Byla to podivná směs večerní nálady, nahoře sláva ohnivého jasna v něžné, zelenavé modři oblohy a dole tajemný smutek údolí stmělého houštím a výškou svahů a ztlumený šum červánky okrvavené vody jako pláč.

Jdu sám šerem údolí a cos ozvěnou k té řeči přírody zaznívá i z mého nitra, té chvíle i mně neznámého, nového, ještě neschopného zroditi se, as tušení neb početí překrásné melodie, v níž čistá radost z nějaké šťastnější, vyšší sféry je ztlumena pozemským, avšak sladkým žalem. Volno a blaze mi v té samotě, v tom dvojím slastném požitku svrchované krásy a štěstí, nerušeném vedlejšími dojmy všednosti.

Kolik útrpných již politovalo osamělosti mé na poutích lesními pustinami, ale já jí nelituji a radím vám, dělejte to jako já, nelze-li vám dívati se na přírodní krásy a divy v intimní společnosti. Ještě mnoho vody uplyne, než budeme v přírodě zbožni, jak snažíme se býti v cizím saloně. I potom bude nám potřebí ještě upřímnosti, vnitřní opravdovosti, bez níž není pravého a trvalého požitku jakékoli krásy. Ale to neříkám pro větší oslavu svého turistického poustevničení. Je spíše mým osudem než umíněností. Ostatně také já mám k té upřímné opravdovosti daleko, jinak popisy mé i líčení přírodních scenérií a nálad by byly méně nudné. Zatím ještě i mně spokojiti se poznáním, že příroda doopravdy těší jen čisté srdce a jen k takovému mluví řečí mateřskou, srozumitelnou, sladkou, která je láska a harmonie sama. Chvíle takové jsou člověku vzácné a vzpomínky na ně z nejkrásnějších.

Byla již tma, když jsem se dostal k Harrachovu. Osvětlená okna v temném rámu lesa, vyvěženého z matné běli posněžených palouků, překlenutého hasnoucí záplavou, šplounající vody Milmičiny Kamenice - tělem učiněná pohádka zimního večera, kterou jsem viděl i slyšel již mnohokrát vždy s těmitéž motivy, a přece vždy jinou, rozličnou nejen různým osvětlením a zabarvením jednotlivostí a celku, ale také náladou vlastního nitra. Nejsme jen trpnými vnímacími stroji. Naše smýšlení, cítění, všecka osobnost naše uzpůsobuje si každé chvíle bezděky obrazy vnějšího světa utkvělé na sítnici očí, pořádá je a kontroluje, mění, sama rovněrodý činitel, tvoří více méně umělecky. Tím jest, že jeden slyší kůry andělské, kde druhý vnímá jen bzučení hmyzu. Věčně svěží příroda má náruč vždy otevřenou, nauč se jen bráti!

• • •

Ráno vystoupil jsem z Harrachova pobočním údolím Mumlavy mezi hřbetem Plešného a jeho protějškem, jenž končí se dále k západu Čertovou horou, do bezlesé výše ku Dvoračkám. Tam na jižním svahu Lysé za mírné teploty a v řídké chumelici, jíž slunko prosvitalo, honil jsem motýlka, nevěře svým očím (15. listopadu!). Snad včerejší jasná, ale chladná pohoda, ošemetnice, jej vylákala k životu. Proč? Nadarmo? Snad jen proto, aby prožil několik okamžiků krásných illusí? Motýli jako lidé! Kolik lidí narodilo se na tomto kosmickém prášku, jímž je náš zemský svět, v nevčas anebo předčasně, aniž efemerní život jejich vydal ovoce! Ale to vše, veličenství pána přírody, člověka, i nepatrnost motýla, věk jednoho století i pomíjejícnost chvíle, plodnost i jalovost žití - nejsou-li to jen relativní, lidská ponětí a omyly? Vše jest věcí víry, a já věřím, že ani chvění křídel onoho dvoudenního, osamělého motýlka nevyznělo na plano.

• • •

Hory jsou vždycky krásné, v létě i v zimě, v sluneční záři, i když prší neb halí-li je mlha. Nebuďte mrzuti, nejsou-li takové, jakými vaše okamžitá nálada by je ráda měla, přijímejte je, jaké právě jsou, a najdete v nich pokaždé svéráznou krásu, rozmanitost i novoty.

Z knihy Josefa Alše-Lyžce Obrazy zimní horské krásy (1909)

Připravila HANA KLÍNKOVÁ

Uctívání boháčů

Gilbert Keith Chesterton

Zdá se mi, že se do naší literatury a žurnalismu vkradl nový způsob, jak pochlebovati boháčům a velkým lidem. V přísnějších dobách i samo pochlebnictví bylo přímější; i faleš byla pravdivější. Chuďas, který se chtěl zalíbiti boháčovi, řekl prostě, že je nejmoudřejší, nejudatnější, nejurostlejší, nejsilnější, nejmilostivější a nejkrásnější z celého lidstva; a poněvadž i boháč pravděpodobně věděl, že není tím vším, byl tím neškodnější. Když dvořané zpívali chvalořeči o Králi, přičítali mu věci, jež byly naprosto pravdě nepodobné, jako že se podobá slunci v zenitu, že si každý musí zastíniti oči, vstoupí-li do místnosti, že jeho lid nemůže bez něho dýchati, nebo že svým mečem sám podmanil Evropu, Asii, Afriku a Ameriku. Tato metoda byla neškodná svojí umělostí; mezi Králem a jeho představou v lidu nebylo skutečně nějakého vztahu. Ale moderní pochlebníci si vymyslili mnohem subtilnější a mnohem otravnější způsob chvalořeči. Moderní metoda pracuje takto: zmocní se nějakého prince nebo dosti boháče, podá věrohodný obraz typu jeho osobnosti - na příklad, že má obchodního ducha, že je sportsman, milovník umění, dušný nebo reservovaný člověk; a pak nesmírně přemrští hodnotu a význam těchto zcela přirozených kvalit. Ti, kdož velebí pana Carnegiho, neříkají, že je moudrý jako Šalomoun a udatný jako Mars, přál bych si, aby tak učinili. Bylo by to nejčestnější, co by mohli udělati - takřka tak čestné, jako kdyby udali pravý důvod svých chvalozpěvů, totiž prostě, že má peníze. Žurnalisté, kteří píší o panu Pierpontu Morganovi, neříkají, že je krásný jako Apollo; přál bych si, aby tak učinili. Ale místo toho se zmocní povrchního života a způsobu boháčových, jeho šatů, koníčků, lásky ke kočkám a nenávisti k lékařům, a Bůh ví čeho; a pak s pomocí tohoto realismu zpracují ho ve věštce a spasitele jeho vrstvy, ačkoliv je pouze zcela soukromým a hloupým člověkem, který náhodou má rád kočky nebo nemá rád lékařů. Dřívější pochlebník měl za prokázáno, že Král je zcela obyčejný člověk, a jeho cílem bylo učiniti z něho něco výjimečného. Moderní a mazanější pochlebník má za jisté, že je výjimečným, a že proto i zcela obyčejné věci z jeho života budou zajímavé.

Všiml jsem si jednoho velmi zábavného způsobu, jímž se tak děje. Myslím na metodu, jíž je použito na šest nejbohatších mužů Anglie v knížce interviewů, publikované schopným a velmi známým žurnalistou. Pochlebníkovi podařilo se spojiti přesnou pravdu faktů s působivou atmosferou tajemné úcty prostě tím, že operuje výlučně negativy. Dejme tomu, že píšete studii sympatisující s panem Pierpontem Morganem. Nelze snad mnoho říci o tom, co myslí, má rád, nebo čemu se obdivuje, ale můžete otevříti celé šíré výhledy do jeho filosofie a vkusu tím, že promluvíte ze široka o tom, co si nemyslí, nemá rád, nebo čemu se neobdivuje. Řekněte o něm - „Ale málo lákán nejnovější školou německé filosofie stojí takřka stejně resolutně vzdálen tendencí transcendentálního pantheismu, jako omezenějších ekstasí novokatolicismu“. Nebo - dejme tomu, že jest mi chváliti posluhovačku, která právě přišla ke mně, a která si toho nesporně více zasluhuje. Řeknu - „Bylo by omylem, kdybychom seřadili paní Iliggrom mezi přívržence pana Loisyho; její posice je v mnohém směru rozdílná; rovněž nelze ji naprosto stotožniti s konkurentním hebreismem Harnackovým“. Toť skvělá metoda, jež umožňuje pochlebníkovi, aby mluvil o čemkoliv jiném krom předmětu svého lichocení, a dodává předmětu pochlebování bohatý, trochu snad sice zmatek budící duchovní lesk a žár kohosi, kdo právě prošel agoniemi volby mezi filosofiemi, jichž si dříve ani neuvědomoval. Je to skvělá metoda; ale přál bych si, aby jí bylo použito někdy spíše na posluhovačky než jen na milionáře.

A ještě jiný způsob lichocení významným lidem velmi zobecněl mezi novináři i leckde jinde. Spočívá v tom, že na ně aplikujete fráze „prostý“, nebo „klidný“, nebo „skromný“, bez jakéhokoliv smyslu nebo vztahu k těm, na něž jich použijete. Být prostým je nejlepší věc na světě; být skromným přijde hned na to. Nejsem již tak jist v klidu. Naopak, myslím spíše, že skutečně skromní lidé natropí mnoho hřmotu. Je takřka samozřejmé, že skutečně skromní natropí mnoho hřmotu. Ale prostota a skromnost jsou velmi řídkými a královskými lidskými ctnostmi, o nichž nelze lehkomyslně mluviti. Málo lidských bytostí, a jen jednou na dlouhou dobu, pozvedlo se skutečně ke skromnosti; ani jeden z deseti nebo dvaceti mužů nestane se prostým dlouhými válkami, tak jako se jimi oprostí aktivní starý voják. Těmito ctnostmi se nesmí mrhati jako pouhým pochlebnictvím; mnoho proroků a spravedlivých toužilo viděti tyto věci, a neuzřelo jich. Ale při popisování narození, života a úmrtí velmi shýřilých lidí užívá se jich ustavičně a takřka bezmyšlenkovitě. Má-li žurnalista popsati velkého politika nebo finančníka (což je v podstatě totéž), jenž vstupuje do místnosti nebo jde po ulici, řekne vždy: „Pan Midas byl klidně oblečen v černý frak, bílou vestu a lehké, šedé kalhoty, měl prostou zelenou vázanku a jednoduchou květinu v knoflíkové dírce.“ Jakoby někdo čekal, že bude mít šarlatový frak a flitrem pošité kalhoty. A jakoby někdo očekával, že bude míti točící se raketové slunce v knoflíkové dírce.

Tento způsob, dosti již absurdní, je-li aplikován na všední a vnější život lidí velkého světa, stává se naprosto nesnesitelným, je-li aplikován (a bývá tomu vždy tak) na jedinou episodu, která je vážná i v životě politiků. Myslím totiž na jejich smrt. Když jsme již byli dostatečně otráveni zprávou o prostém obleku milionářově - jenž zpravidla dosahuje té míry komplikovanosti, že jen o vlásek více, a byl by považován za bláznivost; když jsme si poslechli o skromném domově milionářově, jenž je zpravidla příliš neskromný, než aby mohl být vůbec nazván domovem; když jsme ho sledovali všemi těmito nesmyslnými chvalořečmi, žádá se na nás vždy na konec, abychom se obdivovali jeho tichému pohřbu. Nevím, jakým si snad lidé přejí míti pohřeb - leč tichým. A přece zase znova byl vychrlen onen zhnusující nesmysl o skromnosti a prostotě nad hrobem každého z těch truchlých boháčů - tak jako nad hrobem Beitovým a nad hrobem Whitelegovým - pro něž bychom měli především cítiti rozhodně tiché politování. Vzpomínám si, že při pohřbu Beitově noviny líčily, jak pohřební ekvipáže vezly všechny důležité osobnosti, že květinové dary byly nákladné, skvělé, omamné; ale přes to vše tu byl prostý a tichý pohřeb. Zapřisahám se Acherontem - jaký vlastně čekali ten pohřeb. Myslili, že budou snad lidské oběti, - že otroci z Orientu budou vražděni nad hrobem? Myslili, že dlouhé řady orientálních tanečnic se budou zmítati sem a tam, v ekstasích nářku? Čekaly snad pohřební hry Patroklovy? Obávám se, že neměly nijakých takových skvělých a pohanských představ. Obávám se, že zneužily slov „tichý“ a „skromný“ prostě jako slov vyplňujících sloupce - jako část onoho automatického pokrytectví, jež se stává příliš obvyklým u těch, kdož píší kvapně a mnoho. Slovo „skromný“ se za krátko připodobní slovu „úctyhodný“, jehož prý Japonci užívají před každým slovem v uhlazeném rozhovoru jako: „Dejte úctyhodný deštník do úctyhodného stojanu na deštníky“, nebo „snižte se milostivě a očistěte své úctyhodné boty“. Dočteme se v budoucnu, že skromný Král vyšel ve skromné koruně, oděn od hlavy k patě do skromného zlata a provázen deseti tisíci svých skromných hrabat, kteří tasili svoje skromné meče. Ne! Musíme-li platiti za nádheru, chvalme ji tedy jako nádheru, a ne jako prostotu. Až potkám příště nějakého boháče, přikročím k němu na ulici a oslovím ho orientálními hyperbolami. Možná, že mi uteče.

Více než 75 let starý Chestertonův text, který vyšel česky v nepříliš dobrém překladu Jiřího Foustky ve třetím svazku Letorostů v srpnu 1921, je zajímavým dokladem toho, že si dnes často přivlastňujeme problémy dávno před námi už někým popisované. Snažíme se vzájemně přesvědčit, že konec tisíciletí je přímo nadán schopností přitahovat krize, úpadky a obyčejné „průsery“, nešvary a „nestandardní“ řešení, a ono se ukazuje, že zaděláno bylo už dlouho.

Je poučné vyjít z uvedených vět o „novinářském matení“ a porovnat je s výrobky současnými; pokud neskončíme výkřikem: slova, slova, slova, a pokud nezačneme zjišťovat, že P. J. Morgan byl význačný americký finančník, který zbohatl na válečných zakázkách, že A. Carnegie byl americký průmyslník a zakladatel významných nadací, že A. Loisy byl francouzský kněz - modernista, exkomunikovaný z církve, že A. Harnack byl německý evangelický bohoslovec atd., což je dnes naprosté většině populace jedno, musíme (a teď je na čase přejít z plurálu do singuláru), tedy musím přiznat, že mně někdy při čtení hlavně časopisecké produkce připadá, jako by opět začala být faleš pravdivější. Že někteří rovnější z nás jsou zase nejmoudřejší, nejudatnější, nejurostlejší, nejsilnější, nejmilostivější a nejkrásnější. Že se opět zpívají „chvalořeči pravdě nepodobné“. Ale co je lepší, to opravdu nevím.

JAKUB ŠOFAR

Z VERNISÁŽNÍKŮ PATŘÍKA ŠIMONA

V Galerii Václava Špály vystavovala dvojice **Markéta Othová** a **Pierre Daguin**. Jednalo se o mimořádně kvalitní, a přesto minimalisticky pojatou autorskou výstavu. (V současném kolbišti, kde se předvádějí především sebestředné kurátorské projekty, je nadmíru příznivé, jestliže lze spatřit vyváženou a strhující výpověď zároveň.) Dílo Markéty Othové se vynořuje do širšího povědomí české scény obezřetně, krůček za krůčkem, nicméně s nebývalou inteligencí a invencí. Othová se představila na samostatné výstavě v Galerii hl. m. Prahy a nedávno i v Brně jako svébytná fotografka mapující elementární detaily každodenního prostředí. Většinou to jsou detaily stropů, přikrývek, obkladů v metru, ale i detaily umocňované záměrnou vizuální stylizací toho, kdo je snímá a fotografuje. Vždycky jsem obdivoval, když někdo transparentně uzákoní vlastní styl v ohromném toku současné umělecké produkce. Othová má svůj nezaměnitelný vizuální akcent, je schopna odhrnout clonu nevšímavosti k zdánlivým banalitám, které dokáže pochopit a procítit. Tyto přehlédnutelné prvky ve svých dílech konzervuje a určuje jim význam a prostor pro citové vstřebání. Na výstavě v Mánesu například s Pierrem Daguinem ukázala barevně stylizované autoportréty, v nichž vystupuje jako žena-vamp, ale také jako ironizující uličnice schopná vyvolat v divákovi mrazení. Není jednoduché její imaginaci ihned přijmout, protože vyvolává tísnivý a důvěrně známý pocit osamocení.

Výstava v Galerii Václava Špály představila zejména její kresby. Jsou to barevné kruhy pohlcené v jistotě své geometrie ve zvláštním kompaktním jednotonálním prostoru, jenž vyvolává pocit hloubky i plochy zároveň. Othová tak pokračuje v motivech, jimiž se v rozmezí 20. a 30. let zabýval Vojtěch Preissig, jichž se ve své tvorbě dotklo i několik jiných solitérů avantgardy. Jsou však svou barevností i podivuhodnou elegancí současné, jisté a grandiózní zároveň.

Přítomnost Daguinových hravých koláží a ironických poukazů je možno řadit k surrealistickým hříčkám. Jeho tvorba má v sobě dekadentní a intelektuální rétoriku, byť ne zas tak vzdálenou těžko uchopitelné poetice časopisu Divus, s nímž ostatně oba autoři výstavy spolupracují. Z Daguinových prací cítíme vzdálenost, a tedy i odlišnou zkušenost absurdity, pocházející z Francie. Othová zase zachází s reáliemi své země, vzdaluje je však tím, že na ně nechává dosedat světlo opomíjené přítomnosti.

• • •

Koncepční záměr zatím poslední výstavy **Věry Janouškové** a **Aleny Kučerové** v Galerii U prstenu je setkáním křehkosti i robustnosti, jež se stává střetem i středem, proměňujíc se v dialog dvou žen. Věra Janoušková jako sochařka představuje svými kolážemi jednu z přivrácených tváří k sochařství. Systematické využívání odpadových materiálů je ostatně dominantním prostředkem její vlastní sochařské práce. Naplňuje tak jednu z podstatných a akutně artikulovaných premis postmoderního umění, které je založeno na ahistorické komplexitě, to znamená, že dokáže využívat cizorodé prvky, aby je scelila ve svém výtvarném mikrokosmu. U ní však má tento postmoderní výklad zvláštní půvab. Cituje sice nesourodé prvky civilizačních odpadků, avšak jejich používáním do předem daných forem upozorňuje na zranitelnost podivné tváře naší země. Je to opravdu člověk, koho má Janoušková ve svém díle na mysli, anebo zraněný a padlý anděl?

Jak víme, Jindřich Chalupecký, teoretický vůdce výtvarné generace 60. let, vyzdvihl v souvislosti s uměním Věry Janouškové onu antiestetickou kategorii „poezie smetiště“. Značně by bylo potřebné, kdyby se kunsthistorici věnovali historii svařované sochy, která je protikladem k historii koláže.

Druhá část výstavy zůstává v zajetí plechových pouzder, z nichž čůrá na všechny strany imaginace perforovaných pozdních básní Aleny Kučerové. Vzápětí se nám zjevují štíhlé hlavy fantomatických andělů krajin jakoby zastřelených ostrými šípy. Právě na plechových reliéfech a rozměrných grafických listech vidíme, co znamená rozdílnost výtvarných médií - v tomto případě plastiky a práce na papíře. Alena Kučerová učinila podobný revoluční čin (neboť i druhotnost objevování forem je revoluční) jako svého času Lucio Fontana, který perořízkem pronikl za napjatou čistou bílou plochu plátna.

Je až překvapivé, jak působí dílo Aleny Kučerové kompaktně a jak jistě kráčí k osobitosti a nezaměnitelnosti. Přitom v její práci cítíme důvěrnou spřízněnost s klasiky české moderny, jakými byli Josef Šíma či Václav Bartovský. Je to poetika ne nepodobná italským zátiším Morandiho, ale také dílům již zmíněného Lucia Fontany. Od začátku až do konce zde cítíme vyvěrat průzračný pramen lidského hledání, jež je všeosvobozujícím vykoupením a vítězstvím.

Kudy vchází poezie

Milan Exner

Známý folkový zpěvák se nedávno na stránkách kulturního časopisu pousmál nad bláhovostí básníků, kteří se jak hloupé včely dělnice slétají na Bítov, aby se tam radily, jak dál se sbíráním medu a budováním pláství, když-tě básník přece o samotě spřádá osnovy svých snů, textů a snů, textů-snů a snů-textů... Předsametové schůzování oficiálních literátů nám dosud tak straší v hlavě, že leckomu uniká, že básník je z hlubin své individuální duše tvorem kolektivním. Básníci odjakživa jezdili rádi tam, kde se k nim přívětivě chovali a kde je hostili, to by leckterý bard mohl sám potvrdit nejlépe... Jistěže každý český poeta nejezdí na Bítov (zato moravští prý všichni). Zato moravští všichni: díky této smutné okolnosti jsem měl možnost seznámit se s básníkem, kterého bych jinak dost těžko poznával, protože bych k tomu prostě neměl příležitost. Je neznámý a neznámým asi i zůstane. Toto zprvu nenápadné setkání pro mne během krátkého času vykrystalizovalo v těžiště loňského Bítova... Poezie vchází potichu a vchází zadními vrátky, i když to jsou třeba vrátka hradní.

Na Bítově se k své produkci shodou náhod nedostal, i když k ní už byl připraven. „Kdo je ten člověk," ptám se jednoho z pořadatelů hradní poet-session a slyším odpověď: „Nějaký blázen, ti se dostanou všude." Když ke mně před odjezdem z Bítova ten blázen přistoupil a věnoval mi kazetu se svými básněmi, které sám recituje, byl jsem na hrozných rozpacích. Nikdy jsem nevěděl, jak se chovat k bláznům. Na kazetě stojí psáno: **Zen na Moravě, tedy Rypák krásna**, a já klopím oči... Kazetu jsem si nicméně hned po příjezdu domů pustil a poté ještě pětkrát za sebou. Zájem se brzy změnil v úžas a já o tom chci něco napsat, i když je to dost nezvyklé, recenzovat kazetu, navíc s amatérskou nahrávkou... Berte to jako pozvání na eventuální autorův večer poezie. Mezitím se dozvídám, že **Pavel Slezák** má něco přes padesát, bydlí v Brně a učí na konzervatoři v Kroměříži. Na stránkách kulturních časopisů čtu jeho polemiky a konstatuji, že jsou vzdělané a inteligentní. Z jeho dopisu odhaduji, že patří k velmi dobrým znalcům buddhismu a východních filozofií vůbec. Jeho poetické pásmo bylo uvedeno v rozhlase. Do blázna má opravdu daleko: jeho myšlení je přesné a jde rychle k jádru problému. Neváhá se však za blázna vydávat. To je sympatické, takže vlastně nevím, mám-li se mu omluvit za to, že jsem ho v skrytu duše za blázna považoval. Kdo máš uši, slyš...

Pavel Slezák tvrdí, že zenová odnož buddhismu se nedá odkoukat z Východu. Zen roste z konkrétní půdy a konkrétní příležitosti, jako semínko rostliny, přenesené do jiného vegetačního pásma. Proto *Zen na Moravě* a proto také tak málo ohledů na »čistotu« zenového názoru: nezapomeňme ani na to, že Slezák kříží Zen s kultem Poezie, symbolické Matky básníků od nejstarších dob až k sekularizovanému dnešku... Jeho básně mohou místy připomenout klasické buddhistické texty a mohou připomenout taoistickou jurodivost, aniž by se mezi vážné a nevážné kladla hranice. *Rypák krásna* je duchovní poezií. Je v ní tichá heroičnost Siddhártova gesta, přijímající vykupitelský chlad nicoty. S představou věčné duše se tu nepolemizuje: je ponechána stranou jako něco, co prochází mimo obzor člověka. S určitou mírou zjednodušení bychom mohli mluvit o panteismu (»Vše je živé«), i to je však jen přiblížením, protože terminologickou zkratkou. Položit se do bytí, jako se plavec pokládá na vodu - o to tady jde. Okraje našeho obzoru jsou neurčité.

»Přijímám«, to je Slezákovo erbovní slovo. Přijímám všechno, co *jest*, neboť *bytí* je nenásilné. »Přijímám« však znamená: v nahotě bytí přijímám, ne jako dogmatickou šifru. Proto se Slezák ptá: »Co to je?« A protože odpověď neuslyší (jen samé názory), odpovídá si sám: »Neznám...« Zřeknutí se názoru vyžaduje značnou duchovní sílu. Proto může »sbírat oblázky v rajské zahradě«. Příroda je Matka a Dítě v jejím náručí je bezpečné. Co chceš po Matce, člověče? Aby tě dvakrát porodila? Aby tě věčně živila? Kdo takhle mluví, zaslouží si, aby se vůbec nenarodil. Neboť: jistota *brodu* je fikcí v nepřeberném toku bytí... *„Proč ten spěch? / Na druhé straně jen jediný je břeh. / Jedno, na kterém místě přistaneš. / A nemusí být zrovna ráno."* Přijmout jistotu bytí jako jistotu jedinou (což znamená: nejvyšší) představuje jedinou možnost, jak se stát »okem, jímž bůh pozoruje sebe«. Co tvar má, na tvaru netrvá, říká Slezák...

Hloubka výrazu, s níž »opakuje« (jako Buddhovi žáci opakovali) věčné pravdy (nejen) Východu, představuje základní dimenzi jeho textů. Jsou to krátké básně, lyricky úsporné a sevřené, filozofické gnómy vážné i méně vážné, hravé ve své moudrosti. Druhým základním rozměrem (ten signalizuje autochtonnost »moravského zenu«) jsou motivy dnešního světa. »Vrčení pračky od sousedů« neruší rozjímání, nýbrž přivádí je k vědomí souvislostí světa, podobně jako »vyzvánění telefonu ve tmě« je šifrou bytí, nikoli reklamou na mobilní telefony. Přehlédnout nesmíme ani Slezákovu sebeironii: lyrický subjekt jeho básní (zmíněné pásmo jich obsahuje něco přes padesát) nebere sám sebe příliš vážně. To není řečnická figura, nýbrž nutný důsledek pozice, která všechno subjektivní v toku (objektivního) bytí relativizuje až k hranici nerozlišitelnosti.

Vždycky jsem uvažoval o tom, má-li se poezie recitovat... Za svůj život jsem slyšel málo dobré, zato hory špatné recitace. Dá se to, co je určeno k niternému přemítání, recitovat? A tvrdil jsem, že jediným možným re-citátorem je čtenářovo nitro, když nemohu nevzpomenout na jednoho libereckého herce, který divadelní hry jen četl, nechodil na ně do divadla... Po vyslechnutí Slezákova pásma se poprvé sám sebe ptám, má-li se poezie tisknout. Slezákův přednes dává významům další smysl, odhaluje skryté náboje slov, deformuje intonaci a melodii věty, zpívá, skanduje, syčí a bručí, a to všechno tak, že text přepsaný a vytištěný je náhle jiným textem, zbaveným bytostné intence autora... Vážnost, ironie a vůbec všechno specifické zabarvení je tu dotvářeno hlasem. Přednes (který je mimochodem znamenitý) neznamená u Slezáka »veřejné předvedení«, nýbrž skutečnost, že jeho poezie je ve svém samotářství bytostně *komunikativní*. Je říkána: mezi mnou a tebou, námi, mezi dvěma - jako slovo k žákovi, příteli, čtenáři poezie... Čteme-li však následně tyto texty, objevujeme v nich další dimenze, které při poslechu unikají. Audiální a vizuální recepce se tu doplňují.

Kdo takhle potká českého Chan-Sana, řekne si možná: Co na něm má, co na něm vidí? A já musím po pravdě říci, že nic. Je nenápadný jako vzduch nebo voda. Co však je na světě silnějšího než právě tohle? Co čistšího. Básník, to není háv, žádný paví chvost ani sojčí peří. Nenosí se poezie v erbu ani za kloboukem, ba ani v duši se nenosí: žádné nitro není tak silné, aby uneslo, aby vydalo tvar... Jen v setkání s tím, co je čisté a silné, vzniká poezie. Tam, kde se duše se všemi svými skvrnami položí na vodu, získá čistotu a sílu vody. Tam, kde se ve vší čistotě položí na bláto, získá sílu hlíny. Potkal jsem Chan-Sana na Bítově. Je to dobré, i kdyby se schůzovalo. Kam se schůzemi na blázna jurodivého? Hovoř k zenovému publiku a poznáš, o čem je řeč. O ničem, jak jinak. O strasti bytí. O slasti nicoty, která těká po tvarech, barvách, po obsazích...

Biologicko-společenské POKLESKY

Stanislav Komárek

Jistoty

Volání po jistotách se v Evropě rozléhá zhruba od devadesátých let minulého století tu s větší, tu s menší intenzitou. Touha obrnit se proti osudovosti je zvláštní směsí infantilní bázlivosti, komplexu méněcennosti a historického pesimismu, že vše, co není sledováno bdělým institucionálním okem, dopadne špatně. (S dětstvím je spojena nepřipravenost nést „náklady" či „dluhy" spojené s existencí a jejími radostmi. Po vepřových hodech se jaksi nechce vyklízet prasečí chlívek a namnoze není ani, na koho by se tato povinnost přesunula. Viny a „existenční pasiva" jsou samozřejmě převoditelné - logika křesťanské nauky o Kristu jako vykupiteli i zvířecí oběti či jejich méně nápadné ekvivalenty dnešní z toho v zásadě vycházejí.) Po jistotách se kupodivu až tak nevolá ve stavu nouze, ale už předem, „aby byly". Úplnou jistotou je vposledku úplná nehybnost, tedy v zásadě smrt.

Je pravda, že celá řada společností minulých ér byla značně stabilních - středověk nejen že téměř vylučoval konkurenci a garantoval kontinuitu, ale na individuální a společenské úrovni skrýval i spoustu „nejistot" - nemoci a epidemie, hladomory a války, náboženské bouře a další jevy této kategorie. Minimalizací rizik se také minimalizují naděje, institucionalizací sociálního státu „německého" typu se vytváří nový typ osudovosti jaksi kolmý k nevyzpytnému otáčení „kola Fortuny" a v zásadě prediktabilní, nicméně stejně neodvratný. Proto třeba současné Německo (Amerika se od něj liší pouze tím, že petrifikuje i neúspěšnost) představuje přes hospodářskou prosperitu a stabilitu v zásadě společnost nespokojenců se svým údělem a překvapivě myšlenkově jalovou (v prediktabilních systémech přicházejí - či nejsou ihned „vyplety" - jen prediktabilní myšlenky).

Touha po jistotách je ostatně plodem oné příznačné směsi nepřejícnosti a nedůvěry, kterou většina lidí naší éry častuje nejen své bližní, ale především sebe (věta o milování bližního jako sebe sama není ani tak příkazem jako spíš prostým konstatováním ekvivalence). Jak tyto výstupy koření v novověkém myšlení, je blíže rozebráno v Poklesku Opovážlivé nespoléhání ve Tvaru č. 17/1997.

Je pravda, že silné institucionální zajištění ať už privilegií mocných či všeobecné pojištěnosti (zcela odhlédnuto od toho, zda taková společnost v teorii káže rizikovost či její opak) vede k tomu, že jakýkoli počin se stává skutečně riskantním a vzdání se čehokoli ze strany jednotlivce je chápáno jako absurdní. Jednou etablovaná „ontologická nedůvěřivost" vlastně bezperspektivnost „nechráněného bytí" teprve ustavuje, ale až poté, co se tak většina členů společnosti začne chovat.

Obecně vzato se dělá mnoho pro to, aby se zadrželo to, co má tendenci odejít, a aby se pevně připoutalo, co má pominout (počínaje fotografováním přes muzeální konzervace živočichů po doživotní přikování k pracovním místům). Myšlenka, že lidé, zvířata či věci, kteří jsou k nám nějak komplementární (tzn. nějak nám „chybějí"), není dobré zadržovat a jako suitu na sebe navázat, nýbrž že je lepší je integrovat, přisvojit si jejich vlastnosti (aby nám už „nechyběli" a nebylo třeba na nich lpět), není novověké Evropě bohužel vůbec vlastní. Není jí vlastní to, že jistota je spíše stav duše než stav vnějších okolností. Naopak je zvykem podporovat závislosti na všech frontách - množství deficientních bytostí, které na nás jako na osobě či státu závisejí a lpí, je měřítkem našeho významu. Kvintesencí tohoto způsobu myšlení je počínání jedné renomované západní firmy produkující osiva - pěstuje kmeny obilí speciálně citlivé na nejrůznější houbové choroby; k osivu však zároveň vyrábí a ihned dodává příslušné fungicidy. Často ale nejde o rafinovaně perverzní formu byznysu - mnohé instituce si takto počínají i tam, kde z toho mají podstatnou škodu.

Pokles obecného přesvědčení o různých kvalitách času, kdy některé časy, „horai", mohou pro jedince či společnost otvírat nové šance, vede k nedůvěřivosti a snaze se pojistit (jedná se o jakousi štěrbinu, branku, která se krátce otevře a umožní prolezení do kvalitativně nových prostor, než se „tkáň veškerenstvu" zase uzavře - řecké slovo „kairos" znamenalo ostatně původně cosi jako terč či predilekční místo pro zásah zbraní, lat. „opportunitas" je od „porta" - brána). Víra v princip synchronicity pak dává pravděpodobnost, že by k tomu mohlo dojít v smysluplné (jedná se o jinou smysluplnost než striktně funkční, mnoho synchronicit probíhá jaksi „naprázdno") korelaci s naším životaběhem. Je zajímavé, jak vypreparovaný princip neprediktabilnosti v hazardních hrách láká (a zejména ničí) ty, kdo si s ním v naředěné a „inkarnované" každodenní podobě nevědí co počít. Budova kasina a budova pojišťovny stojí těsně vedle sebe a svítí mramorem. Při bližším pohledu je to stavba jediná.

„Vyhrabal jsem jako hyena mrtvoly klasiků.“

(Střepy z korespondence Jana Opolského)

Podtitul tohoto textu zní „střepy z korespondence Jana Opolského“. Není to jen „planý verbalismus“. Z básníkovy pozůstalosti uložené v LA PNP na Starých Hradech jsme opravdu vybrali pouhých několik střepů, které tvoří kaleidoskop jednoho života, zasazeného do prostoru a času, jenž se již nikdy nebude opakovat.

Opolský, ač dnes již nevydávaný a takřka nečtený autor, patřil mezi nejvýznamnější představitele „generace devadesátých let“. Jako jeden z mála těch, kteří umělecky i fyzicky přežili první světovou válku, byl oceňován i za časů Masarykovy republiky, aniž by zcela zavrhl své tvůrčí začátky. Není přežitkem v „nové literatuře“, jako se jím stali Jiří Karásek ze Lvovic, Arnošt Procházka nebo Jarmil Krecar. Ani nevypaluje své kořeny po příkladu Karla Čapka, Rudolfa Medka nebo Miroslava Rutteho a k tomu je třeba řádný kus umělecké odvahy a svědomitosti. Není proto zbytečné učinit pokus o nahlédnutí do duše takového člověka a takové doby, i když jen formou kaleidoskopu, jež sice mnohé pomíjí, ale nikoliv to podstatné, totiž „život“.

Básník, prozaik a dekorativní malíř Jan Opolský se narodil v Nové Pace 15. července 1875 nezámožným rodičům Josefovi a Kateřině, rozené Neučíkové, v domě č. p. 515. V letech 1881-1889 navštěvoval obecnou a měšťanskou školu ve svém rodišti a tamtéž pokračoval od roku 1890 ve studiích na Průmyslové škole pokračovací, obor odborné kreslení pro malíře. Již jako dospělý muž hnědých očí a malé, útlé postavy (měřil pouhých 166 cm) nastoupil vojenskou službu; pobýval v Jičíně a Liberci. Po jejím skončení se oženil s Františkou Endovou ze zámožné novopacké rodiny. Jako básník se objevoval od konce devadesátých let v „Moderní revui“ a „Lumíru“. V těchto časopisech otiskoval i své prózy. Knižně debutoval verši v roce 1899 sbírkou „Svět smutných“. První soubor krátkých próz, nazvaný „Kresby uhlem“, vyšel až v roce 1907.

Arne Novák staví Opolského po bok Karla Hlaváčka a Jiřího Karáska ze Lvovic. Poukazuje na hudebnost a metaforičnost jeho veršů, přecházejících však někdy až v planý verbalismus; stejně tak Karel Sezima, jež jej nazývá sice „kouzelníkem slova“, leč výtku verbalismu si též neodpouští. Oba zdůrazňují časté opakování motivů. Jeho prózu v žánru miniatur však Sezima bez výhrad považuje za to nejlepší, co „bylo u nás podáno“. Tolik hlasy soudobé kritiky.

Opolský byl za svou tvorbu i mnohokrát oceněn. Uveďme namátkou jmenování čestným členem Kruhu českých spisovatelů (1934), cenu za dosavadní literární činnost, udělenou spolkem Svatobor (1937) a několik prvních až třetích výročních cen České akademie věd a umění.

Až do roku 1921 žil básník v Nové Pace. Teprve tehdy jej přátelé přesvědčili, aby se přestěhoval do Prahy; usadili se s manželkou v Nuslích. Byla-li již učiněna zmínka o Opolského přátelích, musíme jmenovat především ty, kteří se scházeli v hospodě „U Bumbrlíčků“ na Starém Městě pražském, dále pak „U Nezdarů“ a „Bindrů“. Zvláště srdečný vztah poutal novopackého rodáka k manželům Viktoru a Zdence Dykovým, překladateli Hanuši Jelínkovi, legionáři Rudolfu Medkovi a lékaři Františku Skácelíkovi.

V roce 1928 Opolského připoutala k lůžku těžká choroba. O sedm let později jej stihla mozková mrtvice; po záchvatu zůstalo tělo částečně ochrnuté. Nemocný „malíř iniciál“ zemřel 20. května 1942 v nemocnici třetího pražského obvodu a byl pohřben žehem šest dní poté. **PETR NOVÝ**

Střep prvý:
„Předevčírem měl tu zase pohřeb jeden ‚frajtr‘...“
(Z dopisů snoubence)

„Znáte mne, že přes všechen zevní cynismus a leckdy materielní pojímání světa moje srdce je čisté a má Vás rádo, jak nejvíce je možno...“

(Dopis z Nové Paky, b. d.)

„Jindy mne těšívaly v okamžicích stesku knížky, teď mne ale spíš ještě vzrušují. Četl jsem předevčírem kus nového D’Annunzia, při němž jsem po Vás tak upřímně zatoužil, že jsem raději zhas a knížku zavřel.“

(Dopis z Nové Paky, 30. 1. 1899)

„Můj drahoušku, píšu Vám dnes, kdy mám 3 neděle vojny za sebou a kdy jsem se dostal náhodou mezi lidi... Styděl jsem se sice za svou hanebnou, bezbarvou a záplatovanou uniformu, ale touha po chvilce pobytu v civilním životě byla tak veliká, že jsem přemohl stud a došel jsem večer až na Jičínské náměstí.“

(Dopisnice z Jičína, 28. 4. 1899)

„Všechny moje představy o nemilé vojně byly ještě slaby. Nejsme vojáky, jsme opravdovými otroky. Spíme na půdě, kde nás leží 48 v každé jizbě na odvážených 6ti kilogramech slámy, kde se třeseme pod dekou jako pinčlíci. Prší-li, studí nás padající kapky skrze tašky jako jehly. Krom toho jsem ošacen jako žebrák, že by nade mnou i necita zaplakal. Tykají nám všeobecně a mírně jsme osloveni jenom z omylu. Jsem otráven více surovým ovzduším, nežli velikým tělesným dřením, jímž jsem již vysílen každý den tak, že sotva ráno vstávám.“

(Dopis z Jičína, 1899)

„Vyhrabal jsem jako hyena mrtvoly klasiků a od nich ještě tu poslední medicinu očekávám. Mám Tacita v překladě a Pelcl mi opatří Momsenovy originály. Selže-li tento nápoj, dím svou chátrající Psychu zaopatřit svátostmi umírajících a otevřu hoření okénko na znamení posledního jednání.“

(Dopis z Nové Paky, 22. 4. 1901)

„Je to daleko horší, než v Jičíně, ale jsem dosud zdráv, jako hřib, až na trochu těch roztlučených rukou a nohou.“

(Dopis z Liberce, 17. 6. 1901)

„Předevčírem měl tu zase pohřeb jeden ‚frajtr‘, jenž se pro týrání zastřelil, nejsa ještě ani 19 let stár.“

(Dopis z Liberce, 1901)

„Vy víte sama snad dosti dobře, jak jsem si úplně vědom oněch mezí, jež mi moje nízké postavení společenské vykazuje, uznáte tedy zajisté, že tím bolestněji se mne dotýká slina lidí, vinících mne ze sprosté vypočítavosti a smělosti. - Mne, který neměl nikdy dost odvahy a síly Vám do očí se podívat, ruku podat anebo říci slovo, jež by bylo nad úroveň obyčejných, konvencionálních rozmluv.“

(Dopis z Nové Paky, b. d.)

Střep druhý:
„Hanba vojákovi, jenž se ulil z varty...“.
(Z dopisů přátel a ctitelů)

Jakub Deml

„Milý básníku, Vaše dílo jsem předčítal před Svátky v Adventě svým hostům - a to byly vlastně mé Vánoce a má jediná dobrá četba, okřál jsem, zaradoval jsem se ve Vašem jasném vidění a posilnil se v síle a moci Vašeho rytmu.“

(Dopis z 21.1. 1937)

Viktor Dyk

„Hanba vojákovi, jenž se ulil z varty.
Nechte kosmetiky, držte raději karty!“

(Vizitka z 16. 2. 1927)

„Je tu hezky, je tu velmi hezky, ale poslední rok nebyl ke mně vlídný a dokud člověk táhne, ani necítí únavy; ale odpočívá-li, cítí intenzívněji mnohé, nač ani nebylo pokdy myslit neb čeho dříve jenom letmo se dotýkal. Všichni mrtví jakoby člověka přitahovali z života. Vyvolává to stav jakési malátnosti, dobrý nanejvýš k rozesnění, ale k nijaké práci.“

(Dopis z Harrachova, 10. 8. 1927)

Hanuš Jelínek

„Přivezl jsem si starofrancouzské foliaux, povídky z 12.-13. století; rád bych se podíval, nedalo-li by se z toho udělat něco jako byly Zpěvy. Ale i kdyby z toho nic nebylo, je to zábavné čtení.“

(Dopis z Harrachova, 22. 12. 1935)

Bohuslav Knoesl

„Vždyť básně i prózy podepsané oním milým, vskutku tak příjemně znějícím jménem Jan Opolský upoutávaly a těšívaly mě již od dob, kdy jsem sám býval častým návštěvníkem Moderní revue a osobní seznámení se a styk s Vámi, vážený příteli, byly později milým dovršením mého vztahu k Vaší poesii.“

(Dopis ze 17. 12. 1935)

František Kobliha

„Kdybyste se mne dnes zeptal, jsem-li spokojen se svou cestou, musel bych se přiznati, že málo. Umění je tu sice příliš, ale to není strava, která by denně chutnala stejně, když tě nelze dojmy z něho doplniti dojmy z živého. A já dosud neviděl jedinou Italku, která by mi učarovala. A tomu přeci lze už říci smůla.“

(Pohlednice z Říma, 1. 6. 1925)

Arnošt Procházka

„Přijedu, nestane-li se nic neočekávaného, ve středu: jaké je nejlepší spojení, pokud možno bez přesedání? Nehoršete se, prosím, že Vás tím trápím, ale vylíčil jste mi okolí packé tak vábně, že musíte nyní nésti následky. Nehledám tam ani divů, ani absolutní samoty, ale rád bych si oddechl nějaký týden od velkého světa...“

(Dopis b. d.)

František Skácelík

„Z Vašich věcí měli by se mladí učit smyslu a poslání formy. Nechať není básníkem, kdo nemá dostatek vznešené odvahy skloniti se pod její osvobozující jho (...) Znáte zkrátka všechnu krásu světa konkrétního v jejím půvabném zvlnění při nárazu na břehy světa duchovního.“

(Dopis z 23. 8. 1935)

„Dnes jsem četl potěšitelná slova, že bude potřebí revidovat hierarchický pořad básníků, jak nám jej vnutila kritika posledních let. Je jisto, že nejvíc zmatků tu natropil věhlas F. X. Šaldy, jenž ladí už léta svou kritickou lyru podle toho, jak se kdo dovede vlichotit v jeho stařeckou ješitnost, kterou končí každé chladné a vyprahlé srdce.“

(Dopis z 23. 8. 1935)

„Včera právě když jsem šel od doktora, potkal jsem na Moráni F. X. Svobodu (...) Jste prý jeden z těch, které má nejraději z Akademie. Přišla i řeč na volbu Jiřího Karáska. Doufá, že tentokrát při volbě projde, protože dva, kteří ho důsledně nevolili, tj. Klášterský a Procházka, odpadli a zbývá proti Kvapil a on sám, ale rozmyslil prý si to a bude teď volit Karáska. Nevolil ho pro to ‚uličnictví‘, které provedl, nýbrž proto, že ho pokládal za slabého básníka, jehož hodnota do Akademie nepatří! Vy prý jste měl být v Akademii už od své první sbírky, která sama už ukázala, jakým jste velkým básníkem.“

(Dopis z 21. 2. 1939)

„U Vás je prý také závažným momentem Vaše jemná básnická organizace nervová, která je daleko citlivější na jakýkoliv úraz. Myslí (dr. Štancl), že všechno to vychází z jizvy, která zůstala v mozkové tkáni po záchvatu mrtvice a která se patrně teď úplně svírá k vyhojení (...) Jiří Karásek, který prý už byl skoro v agonii, zase povstal s lože a je prý čilý a svěží, jak mi napsal jeho chráněnec Teuchner.“

(Dopis z 27. 3. 1942)

Střep třetí:
„Slovutný mistře...“
(Z dopisů loudivých a oficiálních)

Emanuel, rytíř z Čenkova

„Přítel Borecký mně včera písemně sdělil: ‚Přihlašuji tě opětně k letošním volbám do lit. odb. IV. tř. České akademie.‘(...) Přítel Borecký sdělil mně kdysi, že jste byl sympaticky nakloněn k jeho snahám. A tak Vás tedy prosím o Váš hlas, až přijde čas.“

(Dopis z 8. 2. 1939)

Antonín Klášterský

„Velevážený a milý příteli, nemáme sice ještě zpráv, kde a kdy bude se konati pohřeb Březinův, ale přesto nutno již nyní pomýšleti na to, jak a kým má býti Akademie zastupována. A tu Vás snažně prosím, abyste tentokráte Vy vzal ten úkol na sebe a za Akademii při pohřbu promluvil. Jsem přesvědčen, že to vykonáte krásně a že to bude projev hodný vzdušné poesie Březinovy.“

(Dopis z 26. 3. 1929)

František Křelina

„Nakladatelství Novina nepokládá titul Hranolem křišťálu za vhodný po stránce obchodní, upomíná to prý příliš na studie, na essaye. Kdybyste vymyslil nějaký jiný titul, velmi bych to uvítal.“

(Dopis ze 7. 3. 1941)

Antonín Veselý (redaktor deníku Československá republika)

„Stojíme již jednou nohou v zmatcích a nejistotách počátků nové epochy lidstva a naši spisovatelé stále jakoby neviděli a neslyšeli, stojíce na břehu, který jsme právě opustili, obráceni zpět. Ještě se jich nedotkl oheň, který zmocňuje se nás, jdoucích se zástupy, jsou buď zcela minulí lidé nebo jsou ještě kořistí zpátečnických živlů a tetelí se zimomřivě v prudkém závanu doby, jako trosečníci na osamělé výspě, kteří ztratili všechen kontakt se svými druhy a se svým národem.“

(Dopis z 14. 5. 1920)

C. K. zemský co trestní soud v Praze, VI. oddělení

„Rozkaz ku domovní prohlídce. Po návrhu c. k. státního zastupitelství zavedl jsem proti Vám pro zločin urážky Veličenstva po 363 trz. spáchaný sepsáním básně ‚Ferenz Kozsuth‘ č. g. ze dne 10. května 1906 časopisu ‚Práce‘ uveřejněné. Po návrhu státního zastupitelství žádám Okresní soud v Nové Pace, aby u Vás vykonal domovní prohlídku k cíli nalezení závadných listin, zvláště rukopisu básně té.“

(Dopis z 14. 5. 1906)

Česká akademie věd a umění

„Třetí (filologická) třída České akademie se usnesla, pro vědeckou potřebu budoucích dob pořídit fonografický archiv, který by obsahoval proslovy osob veřejně činných, ukázky našeho umění dramatického, záznamy lidové mluvy, lidových písní atp.... Podepsané prezídium vznáší k Vám uctivou prosbu, abyste se uvolil přednésti pro řečený archiv některé své verše (prostor asi tříminutový)...“

(Dopis z 8. 9. 1929)

„Slovutný Mistře, presidium České akademie věd a umění klade si za čest oznámit, že čtvrtá třída rozhodla ponechati Vám dříve svěřený úkol sepsání nekrologu Rudolfa Medka.“

(Dopis z 21. 4. 1942)

Masarykův lidovýchovný ústav

„Vážený mistře, dovolujeme si Vám oznámit, že podzimní cyklus ‚Básníci čtou své vlastní práce‘ je již pevně stanoven (...) Vaše recitace připadne na 13. prosince 1930.“

(Dopis z 5. 6. 1930)

Svaz junáků-skautů R. Č. S. (podepsán A. B. Svojsík)

„Drahý Mistře! Dovoluji si Vám vzdáti uctivé díky jménem veškerého našeho junáctva za krásnou báseň ‚Český kraj‘. Bude jistě recitována na všech skautských akademiích, neboť opravdu mluví nám z duše.“

(Dopis z 13. 6. 1930)

Střep čtvrtý:
Poděkování přátelům od Bindrů

(Rozloučení)

Má píseň smutná je a taky pořád stejná
já hořký život měl jak kus čertova lejna,
jež má tu vlastnost dle učených svědků,
že nejhořčí je teprv ku posledku.
Teď, když jsem zestár’, stala se mi pocta
ten známý mišug z yzopu a octa;
mí známí velmi vybranými slovy,
bych chápal dobře: ‚Sláva dědečkovi!‘
A nežli já, víc dojmuti jsou oni,
kýž prý jsem stár, jak umírají sloni.
Nač hloupé cifry? Nač ta data přesná?
Jak vy jste krutě protrhli mne ze sna,
v němž nezřím nikdy svoje léta ztrácet.
Já cenil jsem se - no - tak šestadvacet.
Snad s touto cifrou jsem tak trochu vedle,
jakých pak dvacet, když jsou vousy zšedlé!
Jarmile, Jiří, Františku i Zdenku,
nenechte ztrpknout pro mě svoji sklenku!
Ve víně pravda, když už jinde není.
Ať žije život. Ne však živoření.

Otokara Fischera

Šedesát let od smrti

Na druhé třetí přednášce jsem se přihlásil k Otokaru Fischerovi jako ke kolínskému rodákovi. Přednášel tehdy o německém dramatě a na první pohled mně bylo jasné, že za katedrou stojí vědec a básník. Forma jeho výkladů byla brilantní a vždycky se mi zdálo, že za jeho vysokým myslitelským čelem nikdy nepřestává probíhat mentální napětí o vysoké frekvenci. Při soukromých hovorech jsem míval dojem, že jede současně „po dvou kolejích", jako by měl pocit, že nevystačí s jedním časem, kdyby jej nenásobil další myšlenkovou intenzitou. Prozrazoval to i jeho pohled upřený spíše do sebe sama než k očím partnerovým.

Štorch-Marien, O.: *Sladko je žít. Paměti nakladatele Aventina I.* 1. vyd. Praha 1966, str. 63-64.

Otokar Fischer (nar. 20. 5. 1883 v Kolíně, zemř. 12. 3. 1938 v Praze) je dnes téměř výhradně znám pouze jako překladatel. Důvod je jednoduchý - posmrtný osud jeho díla. Za nacistické okupace nesmělo být jméno autora židovského původu vůbec zmiňováno a jeho knihy musely být vyřazeny z knihoven; svou metodou práce a svými názory nevyhovoval ani za vlády komunistů. Toho času vyšly zásluhou A. M. Píši výbory z jeho poezie (**Básně**, 1956) a literárněvědných prací (**Duše, slovo, svět**, 1965) a v osmdesátých letech byly vzpomenuty jeho zásluhy na poli divadelním (**Otokar Fischer a Národní divadlo**, 1983, usp. A. Scherl). Pravidelně se na pultech knihkupectví objevovaly pouze Fischerovy překlady.

Po pravdě řečeno, skutečně právě v překladatelském díle nám zanechal zcela výjimečné dědictví. Překládal z několika jazyků; coby germanista dosáhl výborných výsledků hlavně v překladech z němčiny (Heine, Goethe, Nietzsche atd.). Výrazně zasáhl ale i do české literární vědy (např. **Heinrich von Kleist a jeho dílo** - 1912, **Friedrich Nietzsche** - 1913, **Otázky literární psychologie** - 1917) zvláště tím, že v ní zavedl psychologický přístup založený na nejmodernějších metodách. Po celý život bylo jeho láskou divadlo. Psal dramata (např. tragédie **Herakles** - 1919, v níž navázal na impuls daný **Faethontem** Otakara Theera), teoretické práce (např. **Činohra Nár. divadla do roku 1900** - 1933) a pracoval v Národním divadle jako dramaturg, předseda činoherní komise a šéf činohry. Nejméně známé je asi jeho dílo básnické. Byl organizátorem a přispěvatelem **Almanachu na rok 1914**, teoretická východiska této skupiny mu ale blízká nebyla. Můžeme u něj sice číst ozvuky díla O. Theera, umělecky bližší mu však v té době byl určitě Viktor Dyk, časem převládl hlavně vliv Jaroslava Vrchlického. Ve třicátých letech je zřejmá souvislost se soudobou poezií Josefa Hory.

Šedesát let od smrti Otokara Fischera připomínáme na stránkách Tvaru jeho básněmi ze sbírek **Kruhy** (1921), **Hlasy** (1923), **Rok** (1935) a **Host** (1937).

ZDENĚK SMOLKA

Přání

K sobě a k světu nešetrný.
Tak bude, tak jest a tak bylo.
Jsem povrch. Jsem prach... Ale bez
poskvrny
mě přežij mé dílo!

Po Hamletu

(3. 2. 1920)

Jaký to útok překotného jara!
A černá vůně jak se kouří z niv!
Proč, kam se štvát? Je vše jen dým a pára.
Chceš mdlobu střásti? Smrt tě doštve
dřív.
Co škube nitrem tvým? Jsi prach a hlína.

Výsměšné slunce v kraj se opírá.
Rychle se žije. Rychlej zapomíná.
Lehce se žije. Věčně umírá.

Co vnímáš? Mluv! Mluv slova, slova,
slova.
Zvon. Špitál. Pole. Kočáry. A vlak.
Na nový hřbitov prchnu ze hřbitova
jak ten, v nějž zakloval se smrti pták.

Cos láká hlasem tichounkým a tišším.
Mně nikdo nezemřel. A přece štkám.
Já slova, jimiž vábí dálka, slyším.
Pojď. Odejdeme. Proč? A kdy? A kam?

A černé hlíny kus by vzít se chtělo
a na živé ji tělo nasypat.
Snad přijde spánek, jímž se ztiší tělo
a bude bez křečí a mdloby. Snad...

Stem paprsků den mladičký už nassál.
Tisícem pocelů mne láká zem,
bych poklek, líbal, rozběh se a jásal -
ta černá půda, půda před březnem.

A přece vím, že pod oblohou zdejší
v předjarně rozdýchaném životě
ze všeho na světě je nejžhavější
ze smrti děs a láska k nicotě.

Sloky

Jdu - nejdu, nežiju, jsem nesen žitím,
jdu - nejdu, vznáším se jak somnambul.
Jak hvězda Lucifer vám dolů svítím,
můj osud jest, bych stoupal, trpěl, žhnul.

A v prázdno-li se rozstřiknu, co na tom!
Víc nežli život znal jsem v toku chvil.
Jsem popel, hlína, prach
- leč jeden atom
je z mraků, v nichž sám tvůrce hovořil.

A proto nebe do prsou mi svítí,
když vlna temna dolů kane k vám,
a proto vím, že budu v tobě žíti,
až »s bohem« poslední ti pošeptám.

Křídla

1
Já slyším, slyším slova tvá,
však srdce nepochopí.
Co ruka tvá to tká a tká
v tu práci Penelopí?

Je plán to? Sen? K dnům budoucím
se přivíjíš svou přízí?
Já na to zřím - Co bylo, vím,
vše odplývá, vše mizí.

Ne strach, ne žal, spíš úžas mám
z těch pilných, smutných dlaní,
a jen se ptám, zda vetkáš tam též něco
vzpomínání.

2
Než mi odletíš
v dálku mihotavou,
ševel bílých slyš
křídel nad Vltavou.

Břeh a jez a věž
přeletmým zní hlasem -
Opouštíš mne též,
křídlo mořských pásem.

Z jara přiléts k nám,
z jara mému zraku
odlétáš - ó kam,
ptáku bouřliváku?

Rozlet k nebesům
odnášíš mi zase.
Dál jen leť a šum,
duše, peruti, hlase!

Kdo tě měl kdy rád,
odletem tvým zpřísní -
S bohem nastokrát,
bouře a dechu, má písni!

3
Kdys, živá vodo, dravě zpěněna
jsi řítila se varem. Ozvěna
v tvou píseň zahučela z hor a lesů,
vlas vlál ti po úbočí nahých tesů -
- Má živá vodo, jaká proměna!

Teď plyneš klidna podél hluku cest
a nevzrušeně míjíš hlahol měst.
Jsi vír jak dřív, leč neklid vssál se
v tebe.
Jsi sama sobě tes i var. Jsi nebe,
v němž zlatě zrcadlí se oči hvězd.

Já stojím na břehu - ó proměno!
Zřím: nitro tvé je z nitra zvlněno.
Já nelekám se, nevracím se, neptám,
já nechápu, jen dumám si a šeptám:
Kde tichne vír, tam hluboké je dno...

4
Uvěřil znovu já, žel,
v dlaň bílou, krutou a jemnou,
a nikdo nepřišel,
by za stůl zasedl se mnou.

Dnes mé hořkosti chléb
nikomu chutnat nechce,
puklého srdce střep
moh poranit by tak lehce.

Má duše, po stole kol
a na prázdné křeslo se dívej.
Pohleď. Vždyť sedí tu Bol...
Ó zpívej!

5
Tichá má ruka, steskem bílá,
hladit nezná již.
Tys proto jen ji políbila,
že samotu mou ctíš.

A jestli také tvým kdy žitím
němý kráčel žal,
přej, ruku tvou ať ve své cítím,
a mlčet nech mne dál.

6
Na výkupné-li se ptáš,
z něhož vzejde vykoupení,
tiše odcházím; neb náš,
náš je dar, žít v opuštění.

Směješ-li se, nevěříc,
že i v slepotě je cena,
odpovím: Muž chápe víc,
než kdy tušit znala žena.

Jestli zpěvem, jenž mi vzkvet
z ran mé krve, zhrdáš málem,
věř mi: Zpívat neumět,
tvým a všech bych zalk se žalem!

7
Radš boj a bouř než toto mlčení!
Míň bolí ubít v ráz, než ubíjet.
Kdo byl by tušil, že se promění
náš nápoj lásky v ssedlinu a jed!

Ó mějme sílu číš tu se rtů rvát
a rozetnout, co srostlo vinami!
Já v labyrint a ty jdeš do zahrad,
by nové jaro vzkvetlo nad námi.

V park světa jdi či přes klášterní práh,
já nesmířen jdu z viny do viny,
a jednou k jitru na běl střikne nach:
Krev mého srdce na tvé květiny.

8
Tichem ještě víc než slovy zmučeni,
máme zas jedno ze svých loučení.

Jak je to dobré! Celou zemi
objali lidé kolejnicemi.

Koloběh, kolotoč, to je svět.
Z každé stanice můžem zpět.

Vše tu již bylo. Vše je tak známé.
Nelitujem. Nenaříkáme.

Umíráček? Ne, to je zvon.
K pláči nezve, však na perron.

Shledání přečkáno. Víc to není,
nežli příprava na loučení.

Budem-li se loučit ještě častokrát,
můžem zas, jak hoch a dívka, na sebe se
smát.

9
Čest, láska, přátelství, vše velká jména,
jak žlučí, výsměchem jsou napojena.

By navrátil se mír, by klam byl zničen,
zde z vlastní vůle kříž a kříž je vztyčen.

Hle, zvědavě se množství na nás šklebí,
jak sami v sebe zatloukáme hřeby.

Buď, prosím, poslední nám vzdána pocta:
K rtům našim zprahlým přiložte číš octa!

10
Vždy bylo lidské štěstí jen
hledání štěstí.
Kdo na živu, je odsouzen
hledat a nenalézti.

A jestliže jsme jedenkrát
přec trochu blaha znali,
musíme demonům zas dát,
co nechtíce nám dali.

Půlnoční děti, jdem a jdem
svou cestou bez šlépějí -
a koho nejvíc milujem,
raníme nejkrvavěji.

11
Vše darovalas, co lze darovat.
Ty za ruku mne vedlas v mladý sad,
a smysly naše pily. Kos tam pěl,
nám duše v souzvuku se třásly těl,
vzduch vůní kvet a svítil čilimník...
Měj za tu zář, měj za svůj úsměv dík!

A dalas víc. Tvé duše třpyt a šum,
v déšť něhy ztlumen, přissál se k mým rtům,
a svět mi zpíval. V nitro noře hled,
já o náš sad se starat nedoved,
já léta nedbal, špatný zahradník.
I za smutek, jenž v květech spal, měj dík!

Ty vedlas mne, když venku zpíval kos,
ty se mnou běželas, můj prodromos,
a teď mi daruješ, jdouc v jiný sad,
nejhlubší dar, jejž duši možno dát.
Z mých prsou neslyšný se dere vzlyk.
I za bohatství chudoby měj dík!

12
Tak ticho je mi pojednou v tom hluku,
že slyším kohos, koho nevidím,
jak v dlaň mi sune duchovou svou ruku,
a souzvučně dech jeho dýše s mým.

Tak velce je mi pojednou v mém žití,
jak městu, které sálá do dáli.
Zřím svatozář, jež nad loučením svítí
i nad jehlami, které bodaly.

Tak slavný tón je v srdce mého tluku
a tělo mé se zvedá bez těla,
neb do mé dlaně vložil svět mou ruku,
jež tolik ví, že tolik trpěla.

Snad cítí sobeckou a tvrdou lásku,
čí srdce s jiným spjato nejúže.
Však ten, kdo družnému se vyrval svazku
a tich a sám je, sám být nemůže.

Hle, tisíc oken zář svou do tmy leje,
a jak mé srdce v hrudi usedá,
já cítím, stesk že křídlo duhové je
a nad zakletý kruh mne pozvedá.

Již nejsem něm. Mnou mluví muž i žena,
kdos neznámý můj jazyk rozvázal,
a sterá okna... okna ozářená,
to lidská srdce jsou, z nichž svítí žal.

13
Dvojí píseň do blankytu vzlétla,
nevím odkud, z jakých brázd a hnízd:
„Zralá ty, žij zmužile a světlá!“
- „V záři ducha, jarní buď a čist!“

„Ostrý jas je léčivý, nechť bolí!“
- „Obrodou je loučení, ne klam!“ -
Bylo to jak slova přes údolí.
Pozdravení výšin výšinám.

14
Noc vála. Znělo to jak zpěv
a zaklínací jméno.
To náruč do tmy rozevřev,
muž v prázdno volal: Ženo!

Noc houstla. Nebe mlčelo,
šel pokojem dech vánků.
Dlaň horce vloživ na čelo,
muž v touze šeptal: Spánku!

Noc tála. V prosvitavých mhách
a jitra stříbrem stydla.
Muž, zmučen, pod hlavu si sáh -
a zajásal: Ó křídla!

Ruka

Tak účastně bdělou má jen žena.
Do průsvitnosti je prosvětlena.

V prstech znalost a chápavá krása.
Souhra, ne soucit. Vyšší rasa.

Z té bílé, vyhovět božímu právu,
přijal bych číši bolehlavu.

Dvojzvuky

Mezi dvěma moři
Burácí mi den, kde nyjí Musy.
Dvojletmo tak nad rozvodím vanu.
Při studánce víly Arethusy
opájí mě rozjezd hydroplánů.

V normandském chrámě
Stráže a pastýři o Velkém pátku
zhrouceně šeptají o jehňátku.
Díkůvzdání a tichý vzlyk
nese se k zlatu mosaik.

Kadidla dýmem nedej se mýlit!
Kolikrát z pomsty nůž k pomstě tu vylít!
Nejsou to krotcí pastevci ovcí.
Zuřivci. Dravci. Guiskardovci!

Řehtačky rachotí. Umlká zpěv.
Zde ne jen tekla, zde pila se krev.
Voják se modlí, jak se před knězem sklání, za její zítřejší prolévání.

U svatého Jana
Jsou svátky zběsilých nešporů.
Tento zvon k nim znamení dal.
Už konec je vražd i rozporů,
teď na chvíli hrají svornou hru
Říman a Gall.

Co znamená ve světě proč?
Co láska, co mír a co plán?
Kolo dějin, toť kolotoč,
jenž odshora dolů a se všech stran
je krví postříkán.

Dvojí pozdrav
Jak ty oči jsou chytré a srdce jak tlukou,
kde sekyra s pruty zdobí kabát i dům!
Oprávněná pýcha zdvižených rukou:
civis Romanus sum!

Jak si kráčí občan, kde třpytí se třídy,
na svou doktrinu hrd a jak sebou je jist!
Ale v uličkách vedle výstava bídy!
a ty zdvižené ruce: chci jíst!

Očistec
Siracusa.
Idyla medu a pekelná hrůza.
Tam, kde po stu a po tisíci
padali zajatci-robotníci,
do zprahle kamenných lomů
nasázeli teď omamně dýšících stromů.
Tak je podsvětí porajštěno,
tak z otrocké rány vonný je klín.
Mají pro to děsivé jméno:
lom Venušin.

Dík a touha
Otřesy rozechvěn všemi,
co z hlubin je, velebím všecko.
Ale to nejkrásnější na italské zemi
je Řecko.

Spiritualiter

Vějíř běli na obloze.
V nitru - sopek var.
Přelud, jenž se kácí, hroze,
sen, jenž převrátil se stroze,
kvete z par.

Z par je něha tvá i síla,
číhající zmar;
porážky, z nichž rostou díla,
triumfy, jež vina kryla,
kvetou z par.

Před mým oknem

Před mým oknem černí ptáci,
oblétáte, krákoráte,
perutěmi zamáváte,
tak - a ještě jedenkráte,
tmaví ptáci, lhaví zrádci,
jimiž do duše se vrací
vše, co z touhy rozevláté
sraženo se zapotácí,
vše, co dusí, vše, co mate,
vše, co na svědomí máte,
zrádci snů mých, dnů a prací,
černí ptáci, černí ptáci...

Jan Frolík

Haiku, Čtyřverší

•

Hmyz
jarní sousta větru
koření.

•

Topoly -
ano, ne
ve vrtošivém větru.

•

Kapkami slídy
kropí letní mouchy
žíznící okurky.

•

V poledním žáru
obloha odprýskává -
racci.

•

Zatáhnout za záchrannou brzdu,
vystoupit
v Pupalce, v Komonici.

•

Kyvadla kravských ocasů
čas navracejí zpátky
k dávným žním.

•

Pro vážky na zdi
stavěl jsem ten
dům.

•

Starý plot
opravují
pavouci.

•

A velitelem soldatesky špačků
byl jsem té zářijové
neděle.

•

Hráz.
Hřeby dubů.
Slunce krvácí.

•

Miliardou slov
zdupal jsem tě,
trávo.

•

Ve světle zápalky
přehlédnout
celé dílo.

(Z rukopisného cyklu Sedmá volavka)

•

Dravec byl ve vitríně,
dávno vycpaný,
a přesto
zaútočil.

•

Sítě a sítě...
Dokonce i uvnitř
plynatý keser váhavosti,
kapře.

•

Dítě tak poslušné,
že neoddělí bolest od poznání,
přivírá oči,
vchází do skály.

•

Tak jsi tam dávil
a kořalka čpěla
ze všech mých knížek,
Pú, ach bože, Pú.

•

U řeky nebyla řeka.
V lese chyběl les.
Stehlíka oslovil jsem.
Pírka mu pohasla.

•

Kráčel jsem lesem semen.
Z budoucnosti
mé vybělené kosti
trčely.

•

Zavřel jsem oči
a náhle ji spatřil:
dálnici zaměřenou
skrze nás.

•

Falickou sekyrou
rozetnul blánu noci,
na ženy však jen
pomíjivě sněžil.

•

V jednom snu
jiný dům a jiné stromy
a jiné hvězdné nebe
nad touž úzkostí.

(Z rukopisného cyklu Ve snu jsem havaroval)

Ejhle člověk!

Tam, kde se vlévá Francouzská ulice do náměstí Míru, kolem prodejny Alfy Romeo, chodívají šlapat věrozvěstové a ostatní živnostníci s jedinou pravdou, rozdávají lidem knihy, za které pak chtějí zaplatit (čemuž nerozumím), a hovoří na téma: Zamyslel jste se někdy v poslední době nad svým životem? Ostříhaná krišnovka s plachým pohledem, vyžehlený scientista amerického střihu, jehovistky připomínající vycpané leguány, kterým voperovali do svalů několik repasovaných motorků. V prvním únorovém týdnu jsem šel přes kopec do Vršovic - jehovistky měly zrovna rozpracovaného nějakého nešťastníka. Aspoň na první pohled. Na druhý pohled, když jsem se přiblížil na doslech, situace se ukázala býti opačnou: jehovistky totiž káply na v Praze se málo vyskytující typ „lidový mudřec“. Muž šťasten, že jej někdo oslovil, se rozhodl říci konečně vše, co v sobě nosil - a jel. Když se leguánkám, při jeho nadechnutí, podařilo vpadnout mu do řeči jejich naučeným „a“, muž šťastlivec na to hned odpověděl kulometnou dávkou „bcdefg“. Politoval jsem věrozvěstky a šel po svých. Po 2 hodinách (slovy dvou hodinách) jsem se vracel: skupinka se nacházela asi o 15 metrů níže, repasované motorky dávno shořely, jehovistky měly stále nakročeno pryč a děs v očích (takhle si Armagedon nepředstavovaly), ale chlap obě držel po sousedsku pod křídly a dul do nich dál. Malé zadostiučinění, ale potěší...

Ejhle člověk! Za 1 480 920 minut začíná 21. století.

Knihy

„Zázrak ničeho“

Mnohé u **Ivana Jelínka** od sbírky *Ex voto* (1995) ke sbírce **Na způsob nicoty** (Ivo Železný 1997) přetrvává: zaujetí věcmi stojícími mimo dosah lidské zkušenosti, široce rozezpívaný hymnus v protikladu k lakonické gnómě (intonované v co nejužším jazykovém rozpětí), návraty k tomu, co zbylo po vyloučení všeho nepodstatného, a - zejména - uchvácení tím, co ještě nemá svůj tvar, bytím, které již není jsoucnem, stínem odpoutávajícím se od svého „předmětu“.

Ivan Jelínek je i ve své poslední sbírce (psané v letech 1995 - 96) oponentem protikladů, v nichž nám je pobývat. Proto se u něj hledá prvorodivá pevnina, na níž ještě slova neoznačují, ale tvoří. Název sbírky napovídá, že nicotu, své básnické břemeno, si Jelínek podmaňuje jako by metodicky, zvnějšku. Titul zní poněkud svatokrádežně: *nicotou* přece neradno plýtvat. Co už by pro básníka mělo být třináctou komnatou než toto? A dát si ji do erbu - jaká opovážlivost! Jenže Jelínek o tomto *nic* ví už hodně dlouho a stejnou měrou, jak si je podmaňuje, mu hloubí i jazykové řečiště ve své poezii. Za poněkud formulkovitým nadpisem se nachází soustředěné úsilí, ba až urputnost, s níž si básník Jelínek už od 60. let na jazyce vydobývá v tom posledním ještě něco poslednějšího. Nacházíme se uprostřed řeči, přičemž básník se stává tu průvodcem jejími labyrinty, tu hledačem vzácných drahokamů, případně jejich brusičem, který touží přijít s krystalem té nejprůzračnější ryzosti; jinde se zase proměňuje v lékárníka, který na těch nejjemnějších vahách hledá významovou protihodnotu pro *nic* a *prázdno*. Tento paradox - jazykem vejít za jazyk, *něčím* vyslovit *nic* - tvoří asi nejopěrnější bod Jelínkovy poezie v celku. Přitom upoutává, jak jde stále o poezii svárlivou a plnou vnitřní energie. Děje Jelínkových veršů vyplňují *hromobitná slova*, *krupobití jazyka*; jinde jako bychom četli party starořeckých tragédií, plné zvolání, oslovení a otázek: *„Slyš! Víš záhad počátek, / ten nemýlí se o vlásek“*; *„Snad čehosi / Snad čí jsi? / Z čeho jsi vždy ten? / A kdo já jsem?“* Lze z toho vyčíst nejen básníkovo uhranutí antikou, další z opěrných bodů jeho poezie, ale také - a šíře - „jižanství“. To se projevuje zálibou v ornamentu, gestičnosti, divadelním přehrávání. Způsob, jímž má být čtenář do básně vtažen a posléze jí podmaněn, počítá s účinkem vytržení, v němž mizí hranice mezi bdělým světem a extatickým přetlakem, případně v němž si svět druhý cele podmaňuje první. Jelínek je velkým „Jižanem“ českého básnictví (společně třeba s Vrchlickým, Palivcem či Mikuláškem), trvajícím na tom, že poezie, aby mohla nést vzhůru, musí uchvacovat svými bravurami a výrazovou suverenitou. A že je také stylizací, to nechť je na ní spíše zdůrazněno než zakryto. Lze to vidět i v samotném básníkově stylu, v němž převládá živel adjektivní: *„V ní je lůno ženskosti, / kostnaté přadleny kypré hlíny, / hlíny vaječné matečné. / Milostné, hovořící i v kolmé.“* Přídavné jméno nalezneme ukryto i ve vlastnostním substantivu, Jelínkově oblíbeném prostředku: *prázdnost*, *časovost*, *ženskost*, *věčnost*. Ochuzen však v jeho sbírce není ani živel slovesný: *„Divoce jsem žadonila. / naléhala zuřivá: / ohlédni se přece / na má prázdná mála*. Vlastnost a děj, ornament a pohyb - tj. háv, který povívá, maska v divadelní akci.

Vedle toho se ve sbírce nachází ještě jedna poloha: do sebe stažená a tedy namnoze protikladná k té první. Ze zaujetí pro působivost se v ní daleko více noříme do významových šerosvitů; slova jsou vůči sobě provázanější, ubývá rapsodických a hymnických stylizací, aniž se z průzoru ztrácejí věci poslední. Báseň se pročišťuje, nabývajíc místy až průzračnosti lidové poezie: *„Je vesna. / Opět sem zpět / přišlas, jak ze sna.“* A stejnou měrou, jako se ztišuje dikce, mění se i její vnitřní citlivost; už neváží tolik komponovanost, tedy to, jak je text rozvržen, ale daleko více okamžitý, chvilkový účinek verše, setkání třeba jen tří slov (*„sťatá hlava zlatá“*), záže, bodnutí. Zatímco v Jelínkových „jižanských“ figurách zůstane vždy trochu rétorické sedliny, v těch druhých (lakonických) jako by už verše psalo pouhé povívání. Jako by se takováto báseň (ze všeho nejvíce „Poslední? Ještě příští?“) narodila jakýmsi samopohybem. Vznícená stylizace se v ní mění v... co vlastně? V čiré vanutí času? V dotyk s předrodivou chvílí tvoření? V otázku, která si - ad infinitum - vrací své vlastní ozvěny? Ve „vědoucí nevědění“? - Ba ne, s Ivanem Jelínkem stále nejsme hotovi.

JIŘÍ TRÁVNÍČEK

Systémové ratio a láskyplné srdce

Už prvnímu okamžiku tvorby předchází hotové dílo, neboť kreace není nic jiného než snímání roušek z předem dovršeného tvaru. Realizace *básnické věci* není jejím vznikem z ničeho, ale *pohybem věci.* Báseň se píše sama a pro sebe skrze (více či méně transparentního) básníka. Ten uznává existenci světa potud, pokud jej potřebuje pro své metafory. Lidské vědění je vědění dětské, to, co člověk neví jako dítě, nebude již vědět nikdy. Ani básník nepotřebuje dějiny: ví vše a rozumí všemu od prvého okamžiku. Láska začíná rozchodem milenců: je totiž zvěčňována tak, že se to, čím je - velký vztah, velký cit -, odpoutává od svých přechodných, empirických nositelů. (Také s mořem se naše autorka seznamuje loučením, neboť - jak napovídá i Puškinova báseň *Moře* - ani s tímto živlem nekomunikujeme vítáním, nýbrž právě rozlukou.) Vůbec jakékoli vysoké hodnoty můžeme prožít jen tak, že rezignujeme na jejich *skutečnostní statut*: samo pomyšlení naň výslovně od sebe odháníme. Jindy se aspoň střežíme pronést jméno ideální hodnoty, abychom jím nezaplašili hodnotu samu.

(Takto si počíná ještě počátkem 20. let podle jednoho z esejů v recenzované knize symbolista Andrej Bělyj. Vzpomínaje v berlínském centru ruské emigrace při rozhovoru s M. Cvetajevovou na trojúhelník, jejž kdysi tvořil s A. Blokem a jeho ženou, dcerou slavného D. I. Mendělejeva, ani jednou nevysloví název citu, kolem něhož se „trojúhelníkové dění“ roztáčelo. Zámlka je tím paradoxnější, že samo jméno osudové ženy zní *Ljubov*. Brzy poté si tak počínal ještě i futurista Majakovskij: pro svou milostnou poemu z r. 1923 zvolil krycí název *O tom*.)

V úvodním odstavci jsme shrnuli některé z nejrazantněji vyslovených myšlenek, uložených ve výboru z kritických statí **Básník a čas** slavné ruské básnířky, naší někdejší dočasné pražské krajanky **Mariny Cvetajevové** (přel. J. Zábrana, ed. a autor doslovu J. Honzík, Votobia 1997). V 1. vydání stihla Zábranova a Honzíkova knížka vyjít (v Mladé frontě) r. 1970, před plným rozpoutáním normalizace, 2. vydání bylo už žádoucí. Přestavění esejů v něm spolu s přiblížením k chronologii dosáhlo toho, že dva obecně platné *(Básník o kritice* a *Básník a čas*) tvoří vstup, virtuózní esej *Epos a lyrika dnešního Ruska* je závěrem. Takto se rámují dva eseje poněkud rozmarnější; první je napůl historizující (Puškin), druhý soudobý (Bělyj). Podstatně byly rozšířeny poznámky.

Porozumět úvodem zmíněným básnířčiným výrokům předpokládá dbát jejího systémového myšlení: Buď jsme (s ní!) v synchronii, v struktuře díla, v jeho recepci a ve způsobu, jímž recipient *míní hodnoty:* v tomto případě úvodní výroky mají opravdu platnost v těch paradoxních podobách, jak zde byly reprodukovány! Anebo (pak ale mají výroky platnost jinou a pro toho, kdo změnu nepochopil, jsou jen pošetilostí) jsme se *přepojili* do diachronie, do geneze díla: nyní už nejsme v prostoru *recepce*, nýbrž ve světě *receptů*. Formalistické a strukturalistické výroky (původně založené na synchronním průřezu a na recepčním prožití díla) totiž nyní, po zmíněném *„přepojení“,* omylem promítáme do empirické geneze textu a spatřujeme v nich jakési pochybné *recepty* na psaní básně. (Je v duchu systémového myšlení jak Mariny Cvetajevové, tak údobí meziválečného vůbec, že aplikaci formálního bádání na umělecké dílo připouští jen ex post, na hotový text, ne na jeho genezi.)

Pokud bychom u M. Cvetajevové nevzali v úvahu tyto dvě možné projekce týchž výroků, naráželi bychom stále na domnělé její nedůslednosti a rozpory: jednou básnířka jako by oslavovala formu a smysl výpovědi spatřovala v samém jazyce výpovědi (zvláště když jazyk odporuje obsahu výpovědi, má nad ním vrch), jindy zase jako by básnířka formalismus vůbec odmítala. Co však básnířka z věcí, jež jí byly kritiky připisovány, opravdu odmítá, je její domnělé zkoušení určitých „forem“, „žánrových úkolů“, jež prý si kladla: podle svých slov sama myslela vždy jen na konkrétní *lidský osud.*

Konturovanost tvarového myšlení M. Cvetajevové není prostě dána *formalistickou vyprázdněností*, plyne z vyplněnosti vědomí, z předmětnosti, z předchůdných obrysů věcí a jejich interferencí. Nezajímá ji proto též pouhý bod v dimenzi času, nejde jí o „přítomné“ umění, nýbrž o umění *současné:* to se objevuje jen tam, kde se bod přítomnosti navíc jaksi rozprostraňuje předmětnou (minulostní, přítomnostní či budoucnostní) náplní. Současný je nikoli básník, který opěvuje svou dobu, nýbrž který je „odsouzen k době“, je dobou dokonce povolán k tomu, být její protivahou. Ve vyplněnosti myšlení M. Cvetajevové naprosto tedy nešlo o tzv. *obsahovost;* toho, kdo dokáže číst Majakovského jen *obsahově*, jako „komunistického básníka“, nazve i v emigraci *čtenářskou lůzou.*

Básnířčino myšlení, předmětně vyplněné a orientované k *danosti* (básník a dítě chápou od počátku, neboť se *oddávají danému*, neodstrkují je od sebe silovou boční reflexí, necitelným atakem), myšlení zaměřené současně k redukci daného od všeho *přidaného*, zvláště pak od násilného předpokladu, že by dané nutně muselo mít „skutečnostní statut“, toto myšlení jsem se nejednou pokoušel vymezit v blízkosti fenomenologie. (S vědomím odlišných funkcí oněch podobných si operací, jež sleduje filosof a básník.)

Spěchám však nyní vyhlásit, že náročnost, kterou tu dáváme najevo, je v básnířčiných textech spíše skrytá: její kritické úvahy jsou nesmírně poutavé, čtivé. Píše je bytost neobyčejně kultivovaná - zušlechtěná zvláště klasickou literaturou ruskou, německou a francouzskou; bytost vášnivá, citově spjatá s několika vrcholnými zjevy poezie ruské (mj. Mandelštamem a Pasternakem) a německé (Rilkem, ač hluboký citový vztah nebyl doprovozen osobním setkáním). Pokud by některý čtenář chtěl - nepochybně zbytečně - spatřovat v jejím ostrém myšlení systémovém cosi „neženského“, pak nechť jej uklidní to, že dané myšlení exceluje na scéně velmi „ženské“. Eseje M. Cvetajevové jsou plny zážitků z dětských pokojů a rozkošných postřehů vlastních mladé, efektní a vtipné básnířce, a na této scéně ovšem nechybějí ani ženské slzy.

Zmínili jsme už literárněkritickou virtuóznost závěrečného eseje knihy - *Epos a lyrika dnešního Ruska;* má podtitul *Vladimír Majakovskij a Boris Pasternak* a je to vrcholná ukázka textového *oborotňa*. Básnicky rovnocenní partneři jsou ve všem ostatním, než je hodnota verše, dokonalými opaky; nakonec jako by šlo skorem o básníka jediného, který se k nám pouze - jako *oborotěň* z ruské pohádky - obrací hned tou, hned onou podobou (v našem případě jsou ovšem obě čarodějovy podoby lákavé). Tiše dodejme, že autorka nedopouští prosté míjení se obou básníků a v kterékoli dvojici najde roli pro toho i onoho. Mohla by to být i paralela s Jakobsonovou prací *Poezie gramatiky a gramatika poezie.* V eseji M. Cvetajevové jde obdobně o *normující funkci básnické hyperboly* (paradoxní normalita verše Majakovského vůči tragédii Wrangelově) a o opak - o *„deformování“ reality lyrikou vláčně přilnavou* (stylizovaný *Pasternakův déšť* se stává trvalým aspektem přírody).

Pro doslov Jiřího Honzíka, zaměřený k celkovému životnímu a básnickému profilu M. Cvetajevové, je nejlepším vysvědčením to, že po téměř třech desetiletích na něm (s výjimkou ryze technicky podložené úpravy závěru) nebylo třeba pro nové vydání nic měnit.

ZDENĚK MATHAUSER

Krátká zastavení

Zdá se, že šedesátá léta jsou studnou, z jejíž hloubky ještě stále lze na povrch vynášet nové či znovuobjevené autory. Nesvědčí o tom pouze nedávno vydaná Poesie Karla Zlína, ale i následující tři výbory poezie. Autoři těchto výborů začali publikovat v šedesátých letech či na jejich sklonku. Nespojuje je pouze tato skutečnost, ale i několik shodných rysů.

Styčnými body mezi výbory **Oldřicha Sovy Okov a křídla** (Praha: Kvarta 1996) a **Trosečníky křišťálové země** (Praha: Protis 1997) **Jany Witthedové** jsou například verše o tématu, které pravděpodobně nemohlo mladé autory na konci šedesátých let nepoznamenat - sovětské okupaci. Každý z autorů se s tímto tématem vyrovnal po svém. Ale přece jenom, emocionální a expresivní pozadí, které působilo na vznik veršů, se již vytrácí a časem splyne s jinými historickými událostmi. A obávám se, že i verše věnované těmto okamžikům splynou s jinými.

Tato skutečnost se však týká pouze malé části veršů obou autorů. U Jany Witthedové pouze těch úvodních. Zatímco na prvých stranách jejího výboru nalézáme konkrétní historické události a konkrétní místa, v básních se verše od tohoto oprošťují a získávají abstraktnější rysy, místy až metafyzické. Čas od času připomenou poezii Halasovu.

Ani knihu Oldřicha Sovy Okov a čas není možno srovnávat se standardní sbírkou. I zde se jedná o výbor z tvorby, či spíše o její souhrn. Kniha se skládá z deseti oddílů, které jsou v lecčem hodně nesourodé. Vedle sebe tak stojí oddíl písňových textů a oddíl básní poznamenaný vlivy experimentální poezie šedesátých let. Ostatně tvorba z šedesátých let naplňuje sedm z desíti oddílů knihy. Těžko tedy přistupovat k Sovově knize jako regulérní sbírce na straně jedné či jako k souhrnnému dílu na straně druhé. Právě vnitřní nesourodost a roztříštěnost do navzájem nekorespondujících částí může být překážkou k uchopení autorovy osobnosti. Na druhou stranu nelze nepřiznat, že takto koncipovaný výbor podává pravdivý obraz o jeho tvorbě.

Třetím z autorů je **Olga Neveršilová**, básnířka knihou **Časomísta** do domácího literárního kontextu také vstupující již podruhé. Poprvé to bylo v polovině šedesátých let, kdy sice publikovala básně v časopisech Plamen, Sešity, Tvář, ale sbírku již vydat nestačila. Po roce 1968 odešla do exilu, kde publikovala několik literárněvědných a jazykovědných studií ve sbornících Slavica Helvetica. V zahraničí vydala i tři básnické sbírky - Lahvová pošta (1980), Vzápětí (1981), Kamenné chůvy (1989). Obsáhlejší kniha Časomísta představuje průřez touto tvorbou, doplněný o dosud nepublikované básně. I zde můžeme porovnávat nejenom s dobovým kontextem šedesátých let, ale i se současným. Ale protože takřka všem básním chybí označení doby vzniku, je nemožné určit, zda jsou básně řazeny chronologicky či podle jiného klíče. Právě čas představuje v autorčině poezii zvláštní kategorii, na niž je mnohdy zaměřena pozornost. Jazykovědná zkušenost se zde nezapře a autorka s vlastnostmi času důsledně pracuje (např.: tohle je hodina bez očí / den jasnozřivý / to je způsob času / kdy se příčiny ve dveřích uklánějí následkům). Básnický svět Olgy Neveršilové je z uvedených tří nejvýraznější a nejsvébytnější. Krajiny jejích básní v sobě skrývají kouzlo snu, kouzlo minulého i kouzlo představ.

Všechny tři zde zmíněné knihy by si zasloužily vlastní recenzi, ale snad nebylo od věci položit je takto vedle sebe. Doufejme, že když dokázaly oslovit čtenáře v letech minulých, osloví i čtenáře dnešního.

PAVEL KOTRLA

Samota ve dvou

Po Ženě a loutce Pierra Louÿse pokračuje brněnské nakladatelství Host v nové beletristické edici Chiméra jejím druhým svazkem, novelou **Tunel** argentinského spisovatele **Ernesta Sábata**, která byla poprvé vydána v Buenos Aires v roce 1948. Tematická souvislost s předchozí knihou je nasnadě; opět příběh zničující lásky. Nevyčerpatelný zdroj autorské imaginace nás tak znovu staví do modelových situací prověřujících naše ustálené představy o životě a sděluje nám, že nás neničí jen doba a okolní svět, ale že se ničíme především sami - a i v tom jsme podobni dekadentům.

Tunel je ovšem vůči Ženě a loutce nejen místně, časově, ale i stylově odlišně situován a spřízněnost zde nalezneme vskutku pouze ve společně trýznivé imaginaci. Tunel je ve svém vyznění a ve své koncizní příběhové stavbě dokonce ještě trýznivější, protože dekadentní stylizaci Ženy a loutky můžeme vnímat stejně dobře také jako literární parodii (třeba na Mériméeovu Carmen). Tunel nám tuto volnost spojenou s efemérní univerzálností věčných mezilidských témat nedává, je přísně zasazen do existenciálně vymezených prostor. Žena a loutka je hravým, směšně tragickým hledáním v rytmu flamenca pod horkým španělským sluncem, Tunel je temná chodba v podzemí duše. Při jeho četbě nemáme osvěžující pocit jako z Borgesových magických literárních labyrintů, jsme ve světě spíše Kafkově, Camusově, ale i Moraviově a Greenově. Jsme svědky nepřekonatelného rozporu, jehož zdrojem je racionální ego, a tento rozpor vede k sebezničení lidských postav. Tyto postavy jsou odděleny zdmi souběžně vedoucích tunelů (ale odkud a kam?), přičemž jediná jistota o nich je dána pouze znalostí vlastního tunelu. Postavy se nemohou setkat, jsou odděleny matným sklem, zdmi vlastní samoty. Na těchto nepříliš složitých výchozích metaforách, zobrazujících existenciální situaci moderního člověka, je Sábatova novela založena. Stavba příběhu jim ovšem není bezvýhradně podřízena, jako by i sám autor podléhal logickým požadavkům všeřídícího rozumu. Používá jej však k vlastním důkazům nedostatečnosti v lidských vztazích. Tragický příběh malíře Pabla Castela začíná setkáním s ženou, která by mu mohla jediná rozumět. Tato výchozí situace se však v dalším průběhu mění v opak, kdy naopak Pablo nerozumí a nemůže porozumět ženě a jejímu jednání, ačkoli se o to snaží s obsedantní umanutostí ústící do tragického činu. Hranice rozumu jsou důsledně zaznamenané ve své omezenosti. Láska se v nich nemůže projevit, protože vychází stejně jako umělecká inspirace z mimorozumových zdrojů. V Pablově snažení je něco stejně marného a zbytečného jako v logických postupech Kafkových postav nebo jako v nezvratné utilitárnosti jednání postav z románu Písečná žena od Kóbó Abeho. Vytrácí se z nich smysl, který už ani není hledán, mezi sebezáchovou a sebezničením se viditelně ztenčují hranice.

Jsme v současné době více zvyklí na složitější románové stavby a úpornější intelektuální hledání nějakého smyslu v textu. Padesát nebo sto let však ještě není tak dlouhá doba, aby nebylo možné se vracet k jejímu literárnímu obrazu, který i dnes můžeme vidět ve stále novém světle.

PETR CEKOTA

Dvě nové povídkové antologie

K naší literární tradici bezpochyby přináleží i vydávání různorodých almanachů. Nemám na mysli ty, kterými se profilovala určitá umělecká seskupení či generace, ale selektivně pojímané povídkové a novelistické antologie či soubory ukázek z větších románových prací.

Tradiční čtenářská vstřícnost vůči nim vyplývala z možnosti setkat se na malé ploše s pestrou směsicí autorů, stylů, popřípadě žánrů, a to v podobě krátkých uzavřených celků. Editorům se při jejich konstruování otevírala možnost nabídnout různorodý vzorek, který mohl mapovat aktuální stav literárního úsilí určitého národa, resp. územní komunity (připomeňme úspěšnou odeonskou sérii *Pět -ských novel)*. Národnostní aspekt byl - zvláště mezi válkami - sledován i u nás (např. *Výbor z krásné prózy československé 10 - Němci v českých zemích).* Pro poválečné období je typičtější uplatňování hlediska chronologického *(Mluvíme stejnou řečí, Česká povídka 1918/1968),* sociologického (důkaz společenské tenze 60. let - *Pět novel, Nová setkání)*, artistního (oživování klasického fondu - *Deset českých novel),* žánrového (zvláště oblast sci-fi či detektivní literatury), tematického (vděčné téma lásky - *Mámivá noc, Deset podob lásky)* či generačního *(Před vyplutím)*. Záměrně opomíjím kategorii antologií, které ilustrovaly a glorifikovaly panující ideologii a praxi, neboť v jejich případě se věru nemám čím chlubit.

Naše dekáda prozatím literárním sborníkům příliš nepřeje. Na jejím počátku totiž nakladatelé smazávali resty z uplynulého půlstoletí, aby posléze trh naplnili ohromným množstvím „sólotitulů“ od nových i staronových autorů z domova a ciziny. V takové situaci přichází pražské nakladatelství Vera manželů Blažkových s odvážnou představou o znovuoživení tradice antologií české povídky. První na řadě se ocitla antologie české sci-fi *Hvězdný prach (1996)*, kterou sestavili Ivana Milotová a Zdeněk Rosenbaum. Její zhodnocení bych vzhledem k časové prodlevě a menší zběhlosti v žánru přenechal povolanějším kolegům. Rád bych se však krátce zastavil u dvou titulů, které následovaly záhy po premiérovém svazku.

Stopy blesku. Česká povídka 90. let (1996) záměrně postrádají úzké vymezení předchozího souboru, jak po stránce tematické, tak i žánrové. Metaforicky zvolený název přesto signál o určité zacílenosti nabízí. Předkládané povídky by totiž měly reflektovat atmosféru doby, která se překotně zrodila ze dne na den a v níž nepřipravená společnost prozatím přebývá jako v chaotickém provizoriu. Přinášejí inovované pořádky kvalitativně jiné společenské klima, radikálně odlišného hrdinu či žebříčky hodnot?

Na realizaci odpovědi na objednávku se mělo spolupodílet více než čtyřicet oslovených tvůrců, z nichž však mnozí předem rezignovali (na škodu věci samotné se omluvili J. Škvorecký, J. Topol, V. Třešňák, I. Klíma, M. Viewegh a d.). Přesto mezi autory 32 povídek nalezneme renomovaná jména, mezi něž bezesporu patří B. Hrabal, K. Pecka, J. Kratochvil, V. Vokolek, P. Řezníček, V. Mertl, P. Placák, Z. Bratršovská - F. Hrdlička, J. Šmíd či I. Kříž. Zaběhnuté celebrity pak doplňují příležitostní povídkáři, kteří svou proslulost vybudovali v jiné umělecké oblasti - divadelník Goldflam, publicista a filmový scenárista J. Just, filmový režisér Zábranský či tvůrce kreslených vtipů V. Mikolášek (MIKL). Atraktivní společnost pak doplňují neznámé persony (A. Kočandrlová, M. Tůmová, L. Fiala), popřípadě první autor černé pleti v české literární antologii george s. harrison.

Čtenář od prvních stránek zdolává povídky různé délky (od jedno- po více než dvacetistránkové) a svérázných přístupů a stylů. Právě jejich naračních pestrost vnímejme jako kvalitativní rys - od Peckovy modernizované nerudovky přes Hrabalovu korespondenční terapii, Řezníčkův surrealismus, Kratochvilovu konstrukční postmoderní hravost, Vokolkovu mystifikující masku až po Macourkovu bajku.

S kým a s čím se vlastně na jevišti povídek hraje? Obecně viděno s lidskými osudy, převlékanými do různých úborů, jak to vyžadují čas a jeho kulisy. S kvalitami i poklesky lidského charakteru *(Cukrárna Opereta, Muži)*, s lidským altruismem i pragmatičností *(Dlouhý pohled do ulice)*, s pochopením i sobeckostí *(Zastávka)*. Zdánlivě jednoznačné etické kategorie procházejí vlastní relativizací, jako v příběhu bývalého psychologa StB, který vyměňuje disidenty v kotelně *(Pozdvihování)*. Otevřenou konfrontaci hrdiny s prostředím střídá v některých povídkách záběr do nejhlubší intimity lidského nitra *(Koláč, Mlčící telefon, O Adamovi, který se chtěl ženit, Duch Velkého javoru)*. Ke slovu se dostanou i milostné vztahy *(Všechen můj jazz)* či crazy studie ženské a mužské mentality *(Falešný groš)*.

Pokud snad předchozí výčet ve vás vyvolává představu dramaticky snímaných skutečností, nenechte se zmást. Patetismus a latentní mentorování je převážné většině textů cizí. Naopak sdostatek prostoru se dostává zpracováním groteskně laděným *(Šándorův dědeček, Soudný sen Františka K.).* Svérázným slovesným cvičením je pak foneticky zaznamenaná povídka exotického george s. harrisona *čárlíkova výstavba* (= výstava).

Přímo v tvůrčí laboratoř humoru se měl přeměnit **Kabinet smíchu. Almanach literárního humoru** (1997). Upřímně řečeno, při konzumaci produktů, vycházejících z pod pera některých alchymistů, bych potřeboval ony zázračné „tablety smíchu“ ze stejnojmenné Macourkovy povídky.

Paradoxně tak k vydařeným počinům svazku patří menší útvary, než je povídka - epigramy a písňové texty. Jejich zákonitosti vyžadují po tvůrci schopnost slovní hospodárnosti a umění gradovaného a vtipného vypointování. A právě tyto dovednosti nejsou tradičně cizí jak J. Žáčkovi, tak M. Ebenovi či Z. Svěrákovi.

Vybroušený jazykový cit a smysl pro verbální hru zase prokazuje ve svých drobných anekdotách J. Vodňanský. Svět médií nabízí vděčné náměty sarkastickým minipovídkám J. Justa. Do prostředí pražské kavárny Slavie umísťuje své minuciózní mystifikace, známé ze stránek víkendové přílohy Pátek Lidových novin, K. Steigerwald. Klasikové české humoristické literatury - M. Horníček, I. Vyskočil, J. Suchý, J. Schmid ani E. Brikcius - čtenáře ničím pozoruhodným bohužel nepřekvapí.

Dospějeme-li nakonec k samotným povídkám, pak schopnost humorně a tvůrčím způsobem exploatovat diskutovaná aktuální společenská témata a zprofanované literární žánry prokázal I. Kraus *(Deník spisovatele, Věčný koloběh)*. Cestou vydařené travestie se vydal osvětlovat naši dávnou historii V. Vokolek *(Z nových pověstí českých)*.

I přes deklamovanou skepsi v souvislosti s druhým svazkem považuji úsilí nakladatelství Vera za smysluplné a perspektivní. Na práci editorů si cením jejich úsilí o co nejširší nabídku vzorků ze soudobé literární produkce (v případě druhé knížky by však méně znamenalo více). Nesmím opomenout ani jejich solidní práci i po stránce informačního vybavení (obě knihy doplňují krátké medailonky autorů) a grafické úpravy (Stopy blesku výtvarně doprovázejí V. Vokolek, A. Hejl a V. Janoušková).

Jak zřejmo, vše ostatní zůstává na autorech a jejich schopnostech. Ty mohou prokázat v chystaném svazku české prózy o lásce, jehož uzávěrka bude koncem června letošního roku.

PETR HANUŠKA

Ďábel z vlastní hlavy

„A kdybyste mne třeba dali na mučidla, nedovedl bych katovým pacholkům odpovědět, o čem je tento román a proč jsem jej napsal**;** takže bych pravděpodobně na mučidlech skonal,“ zapřísahá se **Miroslav Stoniš** (1936) na záložce své nové, sedmé prózy **Ďábel Lucian Nero** (nakl. Akropolis).

Abych ho ušetřila smrti tak strašlivé, pokusím se na položené otázky odpovědět - a nebude to ani příliš složité. V současné společenské atmosféře se mefistofelské téma nejrůznějších svodů nabízí samo. Dávno není potřeba upisovat se ďáblovi vlastní krví, stačí prachobyčejná propiska, a ve většině těch horších případů ani ta není nezbytná.

Autor se v knize, žánrově označené jako humoristický román, omezuje pouze na několik lákavých vidin - na prvním místě jsou samozřejmě peníze. Protože hrdinovo alter ego není žádný troškař, běží o deset až patnáct miliard korun - taková částka by umožnila padesátiletému - před rokem 1989 podřízenému ředitýlkovi menšího podníčku, dnes stejně úzkostlivě poslušnému úředníkovi start ke kýženému sebevědomému postavení. Vždyť vilu, v níž bydlí, restituovala manželka, a on chudák, nepřišel takhle snadno k ničemu. Přitom ze všech stran se ozývají lákadla: Seychely, Bahamy, cesta kolem světa, spolehlivý vůz s airbagy a elektronikou. Kde ale na to brát?

Manželka zase slyší něco jiného: poznej žhavý sex. Co by ovšem ďábel nedokázal (ostatně vůbec mu to není nepříjemné) - namísto uvadající čtyřicátnice však dá přednost její sedmnáctileté dceři.

A potom je tu závist: jak to, že někdo si dnes žije lehce a krásně jako v Beverly Hills, peněz má jako šlupek, nová, mladá žena vystřídala obnošenou, ďáble, zařiď to i pro mě!

Sen o zázračně rychlém zbohatnutí, umožnujícím vymanit se ze všednodenních pout a povinností, přání začátku nových kariér, strmého úspěchu, za který - alespoň na tomto světě - není nutné čímkoliv zaplatit, se neobjevuje jen ve Stonišově próze.

Tento román je tedy spíše *moralita* s prvky satiry než humor. Zdráhám se užít omletou frázi o nastaveném zrcadle - leda o zrcadlovém bludišti, kde z každé plochy se na nás šklebí téměř stejná, pouze optikou deformovaná tvář a postava. Moralita neusiluje o úsměv, tím méně o huronský smích - a Miroslav Stoniš také ne. Situační

Rudolf Němec, „Sedící akt“, 1985, © Eminent

a slovní komika je potlačena kritickým úsilím o duchovní nápravu (ovšem marným). V moralitě méně vadí příliš volný proud vyprávění a předem očekávaná pointa. Jenže uvést v záhlaví heslo Společensko-kritická moralita by knížce pravděpodobně neprospělo.

IRENA ZÍTKOVÁ

Petr O. Stradický etc. takřka dvojjediný

Je asi jen málo lidí na světě, kteří na den přesně znají datum svého úmrtí a s několikaletým předstihem ho řadí do své biografie. Avšak jsou tací. Například český scenárista, režisér, prozaik a básník **Petr Odillo Stradický - Stanczyk ze Strdic** (nar. 1968) zemře podle jeho vlastních informací 26. či 27. prosince 2006. Je si tak jist, že se to lze dočíst i na autorských záložkách jeho knih. Je už v podstatě, jak říkají cynici, mrtvý muž. A o mrtvých jen dobře. Na druhou stranu, osm let je ještě dlouhá doba.

Před několika týdny vyšla Petru O. Stradickému etc. již třetí kniha próz - **Zlomená nadkova** (nakladatelství Petrov). Obsahuje patnáct různě rozsáhlých textů, vznikajících podle vročení několika z nich minimálně v rozpětí let 1994 až 1997. Z hlediska žánru je lze dělit na jakési kratičké bajky či pohádky s „ponaučením“, alchymisticko-mystické fantasy příběhy anebo fantaskní obrazy stavěné na zlomcích (historické) reality; dochází pochopitelně i k prolínání. Pomyslným společným erbem těchto próz by mohly být typicky rozteklé hodiny Salvadora Dalího - nejen, že vlastnosti hmoty či základní fyzikální zákony nehrají nejmenší roli (a přesto často velkou, totiž v inverzi, viz níže), ale akce či postavy neváže navíc nijaká chronologická nutnost. Také příběhy samotné nejsou řazeny podle doby svého vzniku, dále pak ani v závislosti na délce, stavbě nebo umístění na zmíněné žánrové škále.

Podle datovaných próz lze říci, že čím novější text je, tím více se autorův důraz přesouvá z dojmu na obsah a zvyšuje se pečlivost zpracování námětů jednotlivých pásem prolínajících se obrazů (většinou lze totiž jen těžko mluvit o souvislém ději) a výjevy pak nejsou tvořeny jen zběsilým přeléváním tvarů, podstat a idejí. Z kolotajících fragmentů příběhů nejstarších Stradického „povídek“ se později v textech novějších vynořuje i možná základní myšlenka - důvod jejich vzniku. Platí to s malými výjimkami. Například v jednom z nejnovějších delších textů *(Nejtajnější zbraň druhé říše*, 1997) se rozvíjející zápletka tajného spiknutí vedená dějinami od roku 936 změní v chaos končící sice barvitou, ale v kontextu předchozího nesmyslnou (nikoliv záměrně absurdní) katastrofou; jako by to autorovi „nevyšlo“ (podobný rozpad náznaků děje postihl i text *...Ten s pavoukem na hlavě*, avšak z roku 1995).

Proměny živého v neživé, hmoty v ideu a celková „stálá nestálost“ až tekutost prostoru vůbec jsou podpořeny rozsáhlou autorovou jazykovou tvořivostí. Jeho projev je poetický a místy vložené verše se od textu liší téměř jen graficky. Rovina subjektivních a někdy obtížně přístupných symbolů přetrvává neustále. Hra se slovy však místy přechází až do již zplanělé zdobnosti, překrývající vše ostatní (je-li co takového). V zájmu zachování pestrosti či poetična se potom vyskytnou i slabomyslnosti typu: *„Ženy nerady radí, raději rodí.“* Koneckonců proč ne, už na záložce (kde se mj. odráží záliba v efektech, šokování a sebeobdivu) autor píše, že *„na počátku byl Blábol a celý vesmír je nekonečný PLK“*. Ačkoliv se Stradického nespoutaná nápaditost může jevit jako zcela odpoutaná od reality, není tomu tak. Mnohé originality jsou pevně zakotveny ve stereotypním vnímání/myšlení a jsou jen přesným opakem zvyku či skutečnosti: lodě „plují“ v zemi s plachtami vstříc pohybům zemského podloží, kotva se vyhazuje do oblak apod. Podobný systém inverze se uplatňuje i v tvorbě řady slov (viz sám název knihy).

Zcela však autorovi osmyslenou tvořivost či podtextové významy upřít nelze. Je možno nalézt kritiku zvyšující se závislosti na materiálních statcích, obavu ze zakrňování duchovna atd. Ve *Vědomí nejsoucnosti* staví Stradický k obrazu lidí vzdávajících se za Ďáblovu službu lásky a zapříčiňujících tak zhroucení vesmíru do juxtapozice úvahu nad *„infernetem“* jako hrozbou pohlcující lidskou duchovní individualitu a nahrazující ji elektronickým zdáním soudržnosti. Letmo se objevuje také jeho schopnost lehce se pohybovat mezi „šťavnatým“ surrealismem Pavla Řezníčka, imaginací Michala Ajvaze a groteskností Jiřího Kratochvila, ovšem s osobitým satirickým či pesimistickým přístupem (na straně jedné válečná fraška *Kov je skála, která zešílela*, v níž hrají roli třeba i Hitlerovy ostatky, na straně druhé sevřený popis s monologem - *Soběstso*). Mezi základní Stradického témata však patří především kosmogonické obrazy konstrukce či destrukce světů s motivy souvztažnosti všeho ke všemu - zde jako symbol pověstný hurikán způsobený pohybem motýlího křídla.

Takřka současně s novými prózami vyšla Stradickému v Brně u stejného nakladatele také první básnická sbírka **První kost božího těla**. Jestliže v próze působí jeho vyjadřování někdy až nepřirozeně a sebestředně, s poezií se snáší vlídněji. Střídmější rozměr básně oproti volnému textu navíc autorův projev směřuje spíše ke krystalizaci než bezbřehé expanzi. Zároveň se však v kontextu poezie a celkového vnímání komplexu autorských přístupů značně snižuje Stradického originalita, která je tak zásadní složkou (myslím tím spíše rozsah než účinek) jeho prózy. Pro sbírku platí mnohé výše uvedené (inverze reálu apod.) a s obdobnými kvalitativními příznaky. Ke stupňování zde dochází v autorské slovotvorbě - na menší ploše efektně výraznější, bohužel s tím ale i významově vyprázdněnější.

Z hlediska formy jsou Stradického básně různorodé. Široké je také tematické spektrum, dokonce i vzhledem k jeho próze. Častěji lze ale najít oblasti, v nichž už mu není třeba neustálé vesmírné kamufláže a slovního balastu. Zejména v básních, které jsou zpovědí jednotlivce, člověka jako osobnosti a ne hybatele všehomíru, dosahuje Stradický vyšší míry věrohodnosti, nabubřelost ustupuje vcítění, sloky se zkracují a výraz se stává subtilnějším a výraznějším (ač jednodušším). Aktuální pocit či tragiku okamžiku vyjadřuje daleko intenzivněji (a týká se to zejména milostné tematiky), nerozpřahuje-li se okamžitě bezdůvodně alespoň k Marsu. Důrazněji než v próze se zde na některých místech pojatých s právě zmíněnou zdrženlivostí objevuje Stradického pohled na společnost, chronické tlučhubství atd.: *„...Staré prapory / roztrháme na onuce, / staré onuce zas vyvěsíme místo praporů...“* Co vlastně chce ale autor jako básník říkat, se myslím ještě nerozhodl.

Závěrem k té eschatologické předvídavosti: Petr Odillo Stradický etc. není latentní Stepní vlk, ale zakladatel jakési údajně tajemné církve Ardor a hlavně mág a astrolog, takže pro něj nebyl problém nahlédnout do budoucnosti. Jméno kódu: *První kost božího těla* (str. 131).

MICHAL SCHINDLER

In margine Jirousova zápisníku

Ať si pročítáme záložku přitažlivého knižního špalku z produkce nakladatelství Torst (804 strany!), nazvaného **MAGORŮV ZÁPISNÍK**, třeba zepředu i odzadu, nejlépe nesčíslněkrát, stejně o tom, co v této publikaci nalezneme a k čemu je na světě, tady nikde nepadne ani slovo. Klíč či klíček k tomuto labyrintu tudíž vypátráme v knize až na s. 677: zde se v ediční poznámce praví, že *„Magorův zápisník je obsáhlým výborem z esejistických a kritických textů Ivana M. Jirouse od autorova debutu v roce 1965 až po texty vzniklé po roce 1990“*. Součástí knihy jsou i opusy vzešlé z cizích per: kupříkladu polemiky Ivana Svitáka a Ivy Kotrlé, přetisk článku *Případ Magor* (z Mladého světa 1976), komentář Martina Hyblera k tzv. Magorovým Pamětem aj. Budiž řečeno, že sestavení a shromáždění příspěvků zařazených do tohoto svazku je úctyhodným editorským výkonem Michaela Špirita. Škoda, že ten již tradičně svou agilitu daného typu ani v tomto případě nekorunoval studií o tom, co zde jako editor i textolog s obdivuhodnou mravenčí pílí seskupil dohromady; právě Magorův zápisník si totiž o podobnou závěrečnou tečku přímo říká.

V tomto sumáři Jirousových textů bezpochyby nemohlo chybět ani nejznámější a nejpopulárnější autorovo ineditní dílo, tj. legendární Zpráva o třetím českém hudebním obrození (z roku 1975). Leckterý čtenář, zejména mladšího data, bude kromě toho pravděpodobně s velkým uznáním konstatovat, že nynější svazek zahrnuje v relativně maximální úplnosti rovněž i ony zmíněné „Paměti“, čili dokumentární vyprávění Pravdivý příběh Plastic People (s. 237-387). Ten nejprve vycházel v letech 1983-1984 ve vídeňské exilové revui Paternoster v podobě, již mu redakčně vtiskl zrovna Martin Hybler, později se čekalo na autorovo dokončení Pravdivého příběhu, aby mohl vyjít v Torontu; nakonec nedošlo ani ke knižnímu vydání v polistopadových Čechách, a proto tyto „Paměti“ vycházely na pokračování (1991) alespoň v dnes již zaniklých Studentských listech. Zůstaly však bohužel nedopsány, a tak byly knižně vydány jako součást těchto autorových „esejistických a kritických textů“, ačkoli, jak by nám mohly napovědět poslední zbytky soudného rozumu, jistěže pocházejí z jiného soudku a lze si tudíž od samého počátku klást dotěrnou otázku, zda do této publikace vůbec patří, zda přece jen neměly vyjít samostatně jako velkolepé torzo.

Toto tázání nás však přivádí i k pochybnostem jinačího druhu. Jak je možné globálně charakterizovat tuto publikaci jako „obsáhlý výbor z esejistických a kritických textů Ivana M. Jirouse“ - a zároveň jedním dechem začít vypočítávat, na co všechno, co je z žánrového hlediska úplně odlišné, zde narazíme? Kromě dokumentární prózy tu podle editorových slov jsou „recenze, články, úvahy, studie, polemiky a rozhovory o výtvarném umění, hudbě, literatuře a undergroundové kultuře“. Krátce nato uspořadatel soudí, že přítomný Magorův zápisník „není prvním pokusem o soustavnější představení autorovy esejistické tvorby“, a odkazuje v rámci ediční poznámky na dílčí samizdatové edice.

Michael Špirit soustavně používá slova esej v ženském rodu (třináctidílná esej atp.) a dnes již to není chybou. Neplatí už zásada slovníků spisovného jazyka českého, mínících v souzvuku s názorem mnoha generací, že slovo esej je rodu mužského. Když už však esej přestal být masculinem a stal se též femininem, jakáž pomoc - je dozajista zcela zbytečné kolem toho vésti při. Regule češtiny jsou evidentně dílem ve stavu zrodu slovních hermafroditů. Spor však hrozí vypuknutím od brizantního okamžiku, kdy budeme ochotni přísahat na lapidární definici, podle níž „esej je literární útvar pojednávající duchaplným způsobem o zajímavých otázkách filosofie nebo umění“. Zde budiž shledáno jádro editorského pudla: Kolik Jirousových textů z Magorova zápisníku této základní charakteristice doopravdy odpovídá?

Dokonce i staroegyptská sfinga by určitě měla v této souvislosti na jazyku zapeklitou či možná jen laskavě zvědavou otázku: Kterépak autorovy texty pečlivý editor považoval v souladu či v polemice s touto nejelementárnější definicí za skutečně a jednoznačně „esejistické“? Ve kterých případech se přitom opíral o vědoucí žánrové dobrozdání z úst prozíravého kunsthistorika „Magora“? Pakliže to nevíme ba ani netušíme, můžeme alespoň předpokládat, že rozhovory zařazené do knihy to jistěže nebudou, články a recenze také ne, kupříkladu polemika s Ivou Kotrlou (s půvabně insitním názvem Kdyby byly v prdeli ryby, nemusely by být rybníky) rovněž nikoli, rozmanité glosy a příležitostné texty jakbysmet v žádném případě. Resumujme: v Magorově zápisníku, v publikaci, jež sama sebe pasuje za typ „soustavného představení autorovy esejistické tvorby“, skoro žádné esejistické texty nenajdeme (a eseje v klasické podobě tohoto žánrového vymezení už teprve ne). A to ani v tom případě, poddáme-li se nezvratné skutečnosti, že esej již nadobro pozbyl monopolního gramatického mužského rodu a stal se též bytůstkou prohnaně femininní.

Zdá se, že mnohem blíž editorské pravdě pravdoucí bude ono slůvko po pravici - že totiž zde jde též a mimo jiné o velký počet „kritických textů“ Ivana M. Jirouse, širší veřejnosti pramálo známých a mnohokrát roztroušených v nesnadno dostupných periodikách. Z odstupu několika desetiletí (nezapomínejme, že mnoho autorových úvah nebo komentářů vzniklo již před drahným časem a zdaleka nikoli všechny mají nadčasovou platnost) můžeme konstatovat, že v nich dominují dvě polohy: jednak permanentní kunsthistorikův zájem o dění ve výtvarném umění a odtud i v novodobém umění vůbec, zejména v hudebním (Tomáš Pospiszyl si v Respektu povšiml, že umělec píše jako „kritik-entuziasta jen o věcech, o jejichž mimořádné kvalitě a důležitosti je přesvědčen“), jednak takříkajíc jeho krédo občanské, mravní, kumštýřské, protestní, nezřídka se ovšem proměňující ve verbální útvary publicistického ražení.

Ta druhá Jirousova tvář je ve veřejnosti mnohem známější, poněvadž právě ona vytváří jeho „image Magora“, ta první možná je anebo v příštích údobích kulturní historie (ta jediná to rozsoudí) může být daleko závažnější. Skutečně mělo smysl zařadit do Magorova zápisníku coby přílohy i některé zmíněné polemiky či dobové režimní dokumenty: leč to vše pochází z předlistopadového dávnověku. Za celých dalších osm let se asi v české kulturní veřejnosti paradoxně nenašel nikdo, kdy by se nikoli třeba škaredě hádal s Jirousovou duší a jeho tělem, ale zčásti polemicky, zčásti apologeticky nějakým způsobem navázal na jeho představy, na jeho soudy, na jeho verdikty. Přitom i při četbě starších Jirousových úvah opravdu je o čem hovořit, čemu přizvukovat, s čím nesouhlasit. Není například autorova představa o tzv. nové demokratické kultuře pro všechny až trockistická či bondyovská? Co je dnes důležitější: nostalgie po undergroundu anebo analýza alternativ jeho znovuzrození? Jaký směr by dnes mohlo mít, má mít nebo už zjevně má to, co Jirous nepřímo pojmenovává jako vědomé duchovní úsilí? Tyto otázky lze nastolit jak v publicistické, tak i v ryze teoretické rovině - a je zbloudilé si představovat, že Jirousovy texty jsou neomylné a nestárnoucí. Díky Magorovu zápisníku jsou předloženy veřejnosti a zaslouží si nesporné ocenění; kdyby však autorovy úvahy nebyly myšlenkově inovovány teoretickou a kritickou polemikou, značně by pozbyly na své fascinující vitalitě.

Kdo se však v Čechách odhodlá do podobné, přitakavé stejně jako jirousovsky kategorické polemiky s Jirousem let šedesátých až devadesátých vstoupit? Kdo bude ochoten rozvířit stojatou hladinu českých rybníků bez ryb? Není nad chválu a dobré dílo, jak známo, se chválí samo. Například: jmenný rejstřík k této publikaci sestavila Zuzana Dětáková a o jejím famózním odborném výkonu si jistě budou na katedře české literatury Filozofické fakulty UK ještě dlouho s pýchou povídat a k tomu se esejisticky poplácávat po ramenou. Aby také ne! Vzhledem k tomu, že sl. Dětáková nedávno na stránkách Babylonu označila de facto všechny, kdo přednášejí českou literaturu na vysokých školách, za učiněnou kumpanii blbů, ani konkurenti z akademických žabinců si raději netroufnou pozvednout zraky své.

Stačí ale namátkou nahlédnout do onoho jmenného rejstříku, abychom se zadostiučiněním kvitovali, že mladá badatelka si zaslouží Čestné legie a přinejmenším čestné členství v Masarykově demokratickém hnutí. Přejmenovat světoznámého malíře Matisse na Henryho nedokáže jen tak ledaskdo - a spojovat pojmenování „Garique“ (sic!) s Masarykem? Ne, ne, neprozrazujme předčasně našemu skorovševědoucímu bohemistickému dorostu, kdo byl Masaryk! Není pro naši kulturu nesrovnatelně potřebnější vědět, že, jak se tu uvádí v ediční poznámce, dělal v redakci týdeníku, která kdysi na pokyn shůry osočila I. M. Jirouse a jeho druhy, redaktora dopisů ten a ten a zahraničními redaktory byli ti a ti?

Oč úlevněji v tomto kontextu vyznívá skutečnost, že I. M. Jirous dovedl vzhlédnout z českých rybníků do nadčasovějších výšin a nedovolávat se ve svých rozjímáních nikoho menšího než Agrippy z Nettesheimu! Ten pravil, že jistý dánský hudebník uměl „působiti střídavými melodiemi na mysli přítomných, naplniv je neobyčejně vážnou a slavnostní hrou, pak přešel živějšími zvuky, s nimiž spojil komické pohyby a posuňky, od vážnosti k veselosti, a tím vyvolal veselejší náladu; konečně však zbavil je stále prudšími a stupňova-

nějšími melodiemi všech smyslů do té míry, že byli zachváceni vztekem a zuřivostí“. Nikoli náhodou se Jirous rozpomněl na tato slova, když meditoval o „sedmé generaci romantiků“. K ní přece bezpochyby náleží také on.

VLADIMÍR NOVOTNÝ

Co skrývá nová Ajvazova kniha?

Michal Ajvaz patří bezesporu k nejosobitějším autorům české literatury devadesátých let. Jeho prózy plné „imaginativního obžerství“ jsou jakýmsi fenomenologickým průzkumem, pokusem vyjevit čtenáři skryté podoby skutečnosti, nabídnout jiné možnosti vnímání reality. Vymykají se silné tendenci „mladých“ českých autorů učinit si z literatury spíše prostředek ke kartarzi či kroniku svého dojmosloví. Že Ajvaz literaturu pouze nepíše, ale též o ní přemýšlí, dokazuje jeho poslední publikace, která nese příznačný název - **Tajemství knihy** (Petrov, 1997). Jde o soubor esejí a recenzí, převážně již vydaných z velké části v Literárních novinách.

Zejména úvodní tři eseje nás přesvědčí, že hranice mezi Ajvazovou prozaickou činností a esejistikou nenabývá ostrých kontur. Při četbě *Metafyziky mlsnosti* (esej druhá) se nemůže nevybavit „chuťové písmo“ z první prózy *Tyrkysového orla*, probírámeli se esejí třetí (stejnojmennou s názvem knihy), alespoň na chvíli se zřejmě ocitneme v tajuplné knihovně z *Druhého města*. Ajvaz chce rehabilitovat smysly, vidět, co mnozí nevidí, resp. často spíše cítit, co mnozí necítí, vnímat chuť, co mnozí nevnímají. Jedinou esej, kterou autor dosud nepublikoval - *Setkání s tělem* - zařadil hned na začátek souboru. Ve zkratce je možno ji charakterizovat jako fenomenologii těla (chůze jakožto vymezení primárního prostoru člověka, ruce jako možnost setkání s předměty v jejich předpojmovém bytí, tvář nikoli jako nositel transparentního významu, ale jako klamná maska, která je však plně v souladu s modem naší existence...).

V několika dalších esejích Ajvaz nabízí svůj pohled např. na knihy filosofů Ernsta Jungera, v němž nachází v mnohém svého blížence, avšak varuje před jeho tendencemi hájit totalitarismus na poli dějinně-filosofickém, Michela Foucaulta (interpretuje jeho spisek Toto není dýmka) a Ladislava Klímy, jehož myšlení o Jiném (zpřítomněno zde ve Velkém románu) musí s Ajvazem nutně souznít.

Při současném rozmachu deníkové literatury se Ajvaz nemohl nepozastavit také u tohoto fenoménu, na němž ho fascinuje stírání hranic mezi „důležitým“ a „nedůležitým“, setkání s teprve rodící se myšlenkou. Upozorňuje, že každý text, i když se tváří jako monologický, si již svou existencí říká o čtenáře, a tvrdí, že „více pravdy o autorovi je v jeho literárním díle než v jeho denících“. Konkrétně zmiňuje Deník Gombrowiczův, jehož myšlenky staví proti Heideggerovým (nikoli autenticita, ale nezralost), odmítá je však brát jako hotové učení.

Poměrně obsáhle (v porovnání s některými jinými esejemi) se Ajvaz věnuje poezii dvou českých básníků: Ivana Wernische a Petra Krále (dle Ajvaze „rozdíl mezi básní a deníkovým záznamem není nijak ostrý“). Wernischovu poezii vnímá jako zkoumání meziprostorů a mezičasí (příp. předčasí a po-časí), kterých si obvykle nevšímáme. Věci jsou vytrženy ze souvislostí a izolovány, příčiny přetrhány. Básně Petra Krále se podle Ajvaze vyznačují snahou obnovit skutečnost tam, kde se nejvíce vytrácí (město, přítomnost), snahou uchopit jakési „plné prázdno“, totiž prázdno, které sice obsah má, ale ten se vymyká očekávanému rozvrhu percepce. Věci známé nabývají na cizosti a tajemnosti. Vztah panující mezi věcmi a prázdnem je obdobný i mezi slovy a tichem.

Ajvazovo *Tajemství knihy* dále ukrývá jména jako: Borges, Meyrink, Gilbert-Lecomte...

Když čtenář poprvé otevře tuto knihu a pohlédne na její obsah, působí soubor poněkud nesourodě. Po jejím přečtení však zjistí, že mezi jednotlivými esejemi jsou určitá myšlenková pojítka: hledání, rozpoznávání a konfrontace s nezjevným, tajemným, s Jiným.

JIŘÍ HRABAL

Eseje George Orwella

Jistě není mnoho levicově orientovaných literátů, kteří by Dickense kritizovali za to, že nepíše o dostizích. V případě Orwellově však tato skutečnost není něčím ojedinělým, naopak spíše vystihuje celkový charakter jeho myšlení a díla, zejména pak díla esejistického. To se jako celek českému čtenáři dostává do rukou až nyní, poté, co v českém překladu vyšla již dvě nejznámější Orwellova díla prozaická - *Farma zvířat* a *1984*. **Orwellovy Eseje** vycházejí v překladu Kateřiny Hilské a s doslovem Martina Hilského v nakladatelství Atlantis.

Hned při prvním pohledu je zřejmé, že právě útvar eseje Orwellovi nejvíce vyhovuje. Jeho eseje jsou dokonale cizelovanými útvary, kde, stejně jako u básní, nelze vyjmout a ani přidat jediné slovo, aniž by se zhroutila celá stavba. Navíc, jak v doslovu zdůrazňuje Martin Hilský, Orwell dokáže ve svých textech naplno projevit vlastní osobnost a osobitost často protichůdných, nekonzistentních názorů, což se mu v románech, mám dojem, příliš nedaří, čímž však rozhodně nechci říci, že by byl špatným spisovatelem, jak se domnívají někteří britští kritikové, kteří mu vytýkají neschopnost zvládnout materiál, s nímž pracuje - tj. vlastní zkušenost. A přestože se nedomnívám, že by Orwellovi v jeho románech šlo o to, zvládat osobní zkušenost, je pravda, že právě v esejích se mu to daří naprosto dokonale. Forma eseje mu navíc umožňuje celkem přesvědčivě použít jistého moralistního kázání, které se v té či oné podobě vyskytuje v mnoha jeho textech.

Pro literární kritiku Orwell rozhodně není snadným autorem, jak to ostatně nejlépe dokumentuje přístup jeho interpretů. A to i proto, že jeho dílo procházelo obdobími nadšeného přijímání a zbožňování, avšak stejně tak obdobími zavrhování a podceňování. Zdá se mi, že za tyto jednostranné reakce je do značné míry zodpovědný takový přístup k Orwellovu dílu, který se nedokáže oprostit od jistého ideologického úhlu pohledu. Jak kniha *1984*, tak *Farma zvířat* bývaly velice úzce interpretovány jako kritika bolševické totality a zejména prvně jmenovaný román se považuje za jakési temné apokalyptické proroctví, které se bohudík zcela nenaplnilo (i když není všem dnům konec). Mnozí britští kritici si totiž nedokázali, nebo ani snad nechtěli, položit otázku, která se přímo nabízí a kterou formuluje Martin Hilský v doslovu: „Znamená to snad, že se z něho [tj. z románu 1984] jakoby mávnutím kouzelného proutku stal historický dokument či hrůzostrašná pohádka, které dějiny samy přidělaly šťastný konec?“ Ale Orwellova kniha se přece, a to je dnes jasné více než kdy jindy, nevztahuje pouze na komunistický totalitní režim, ale na samotnou moc, na moc, která jako taková touží po tom stát se totalitní, ovládat jednotlivce a dělat z nich součásti své mašinerie. A možná by podrobná analýza Orwellových románů, analýza, která by dokázala odhlédnout od známých intencí autora, mohla ukázat, že 1984 toho říká daleko více o společnosti demokratické, že kniha je hyperbolickou deskripcí fungování technologie moci.

Přestože si Orwell ve svých názorech, a zejména v jejich logických konsekvencích, často protiřečí, jisté základní myšlenky prostupují celým jeho esejistickým dílem. I když ani on se často nedokáže zbavit ideologického pohledu, jehož opačný pól sám tak často kritizuje, přesto lze říci, že vůdčím motivem jeho psaní je intelektuální rezistence proti totalitním tendencím, proti omezování svobody jednotlivce. Přes jeho proklamovanou socialistickou orientaci je zřejmé, že jeho „socialismus“ v sobě nese značné rysy liberalismu, jak se utvářel v anglosaské tradici politického myšlení. S tím ostatně souvisí i jeho postoj k tradici - Orwell na rozdíl od „salonních socialistů“, kteří mu, jak nám ukazují jeho eseje, byli z hloubi duše protivní. Tradici přijímá a chápe jako něco velice závažného, čímž se blíží k názorům dalšího brilantního esejisty, který je svým politickým postojem pravým opakem Orwella - T. S. Eliota. Další významnou myšlenkou, která se objevuje v jeho esejistické tvorbě, je jeho pojetí občanské angažovanosti a politického života vůbec. Kultura a politická angažovanost pro něj tvoří nedílný celek. To je pojetí, které se vrací k římským kořenům, samo však má svá omezení, jež se naplno ukazují v Orwellových esejích věnovaných literatuře, které po mém soudu o něco zaostávají za jeho ostatními eseji, i když i zde přichází s řadou hlubokých postřehů. Orwell se totiž někdy příliš úzce drží svého pojetí sepětí kultury a politiky - proto například řekne, že spisovatel, který naprosto abstrahuje od dění ve světě, může zplodit jenom žvást, což samozřejmě můžeme chápat jako jistou dobovou reakci na modernismus, nicméně důležité je, že tento soud, alespoň si myslím, je značně vzdálen pravdě. Nicméně návrat k pojetí politické sféry jako sféry primární je významnou myšlenkou, která později získala značnou váhu v poválečném politickém myšlení a precizně byla artikulována Hannah Arendtovou v knize Lidská podmínka (The Human Condition).

Orwellovy eseje by však byly zajímavou a někdy přímo fascinující četbou, i kdyby v nich nebyly prezentovány žádné politické názory. Eseje jako *Poprava pověšením*, *Jak jsem střílel slona* a především *Vzpomínky na knihkupectví* jsou brilantními texty balancujícími na hranici literatury, v nichž Orwell minuciózním popisem a zdařilým vyjádřením své osobní zkušenosti vypovídá mnoho o složitosti a komplexnosti člověka a vyvrací tak názor, že by nedokázal zvládnout vlastní zkušenost - naopak zvládá ji docela dobře, a to se všemi jejími rozpory. V tomto světle se tak oproti přístupu některých renomovaných západních kritiků, kteří vycházejí z Orwellových románů, jeví mnohem přínosnější přístup, jejž nastiňuje Martin Hilský v doslovu - tj. zaměřit se především na Orwellovy eseje, na samotný okraj literatury, kam ostatně Orwell svým přístupem bytostně patří; jeho eseje totiž nejsou jakýmsi vedlejším výtvorem „spisovatele“, nýbrž vlastní tvorbou člověka, který je bizarní směsí spisovatele, literáta a žurnalisty, člověka, jenž svým osobitým přístupem dokáže zproblematizovat monumentální konstrukci zvanou literatura.

LADISLAV NAGY

Paměti s vůní nostalgie

Když ve třicátých letech tohoto století sepisoval **Erwein Lobkowicz**, příslušník jednoho z nejstarších českých šlechtických rodů, vzpomínky na své dětství a mládí, byl ještě svět rakousko-uherské monarchie nepříliš dávnou minulostí. Dnes, s odstupem dalších šesti desítek let od vzniku Lobkowiczových pamětí, už působí jeho zážitky jako připomínka doby nekonečně vzdálené - ale o to více přitažlivé pro každého, komu imponuje elegance i poklid života před první světovou válkou.

Lobkowiczovy zápisky nyní v překladu Ivany Vízdalové vydalo nakladatelství Ivo Železný pod názvem **Vzpomínky na monarchii**. Paměti si na některých místech vynutily vysvětlující komentář. Nevelký poznámkový aparát však vyznívá poněkud problematicky. Nemyslím, že by i v českém vydání bylo nutné v poznámkách vysvětlovat, že *„primátor byl úřední titul pražského starosty“* nebo že Valdštejnský palác byl *„zřízen“* Albrechtem z Valdštejna. Vysvětlující poznámky působí místy nadbytečně, místy naopak citelně chybí, ale tato skutečnost nikterak nedegraduje vlastní líčení života v Praze i na venkovských sídlech Lobkowiczů na konci 19. století, prostoupeného neopakovatelnou atmosférou starého mocnářství.

Erwein Lobkowicz (1887-1965) popisuje všední i sváteční dny svého dětství, tráveného z velké části u *„babičky Lobkowiczowé“* nebo *„babičky Schönbornové“*. Právě prostřednictvím obou babiček nahlíží autor i do vzdálenější minulosti své rodiny, než kterou mohl znát z vlastní zkušenosti. Do jeho pamětí tak pronikají i reálie z 18. století; nostalgické vzpomínání Erweinových příbuzných na léta mládí nejednou vrhá na suchá dějepisná fakta překvapivě privátní světlo. Mezi příběhy tohoto druhu patří zážitky dědečkovy sestry Gabriely z Vídně roku 1815, kde v době konání pro-

Václav Hollar, „Portrét Thomase Howarda“, 1639, © Eminent

slulého kongresu navázala krásná šlechtična blízké přátelství s ruským carem Alexandrem. *„Babička Lobkowiczowá“* zase s oblibou vzpomínala na Prahu v revolučním roce 1848, kdy se právě provdala a navštěvovala se svým manželem četné pražské plesy. Její choť - jako ostatně všichni důstojníci - s sebou prý musel nosit i při takto výsostně společenských příležitostech nabroušenou šavli, neboť v městě už propukaly nepokoje. Manželka generála Windischgrätze, zastřelená zřejmě nešťastnou náhodou o svatodušním pondělí roku 1848, byla ostatně teta *„babičky Lobkowiczowé“*. „Velké“ a „malé“ dějiny se zde prolnuly v dokonalé symbióze.

Prasynovec Erweina Lobkowicze, Karl-Josef von Ketteler, který zápisky připravil k původnímu německému vydání, zdůrazňuje v krátké úvodní pasáži okolnost, která je pro pochopení charakteru těchto memoárů velmi podstatná. *„Tradice byly zpřetrhány a jazyk se zásadně změnil, především pokud jde o význam slov a s nimi spojených asociací,“* píše von Ketteler. Upozorňuje tak nejen na hlubokou časovou propast, dělící dnešního čtenáře od dávných dějů popisovaných Erweinem Lobkowiczem, ale též na svéráznou mentalitu autora, danou jeho urozeným původem. Šlechtic píše své paměti stylem, v němž se mnohdy jeví jako důležitější forma zachycených událostí než jejich obsah. Až neuvěřitelně detailní popisy reprezentativních livrejí dveřníků před paláci pražské aristokracie stejně jako podrobná líčení vojenských přehlídek či slavnostních bohoslužeb zaujímají značný prostor na úkor zaznamenání autorových subjektivních pocitů, názorů a postojů.

Naznačený rozpor je ovšem pouze zdánlivý. Aristokrat zachycuje vlastní emoce jen velmi uměřeně (či spíše odměřeně); úzkostlivě se vyhýbá všemu, co by mohlo nemístným způsobem obnažit jeho nitro. I když se značně obsáhle rozepisuje například o svém strýci kardinálu Schönbornovi, jedná se zde především o důkladné popisy řady mší, které tento duchovní celebroval a kterých se - zpravidla jako ministrant - účastnil i malý Erwein Lobkowicz. Autor pamětí se sice zmiňuje o tom, že si svérázný kardinál s oblibou krátil dlouhou chvíli kreslením karikatur farářů, avšak spíše jen mezi řádky jeho vzpomínek lze vyčíst, jak nesmírně měl svého strýce rád a s jak nezměrným obdivem k němu vzhlížel.

Dětství a rané mládí Erweina Lobkowicze poznamenalo i několik setkání s dosud nevídanými technickými vymožeností, signalizujícími nástup nové doby. V pisatelových vzpomínkách jsou zmíněny roztrpčené reakce pražských fiakristů v den, kdy se v ulicích města objevil první automobil. Setkání s fonografem, telefonem či elektrickým světlem pak předznamenalo charakter příští epochy, která měla být tak zásadně odlišná od téměř idylického světa starého mocnářství. Autorova reflexe oné nové éry však chybí. Jeho zápisky příznačně vrcholí bilancí několikerého setkání pisatele s císařem Františkem Josefem I. *„Nenapodobitelná elegance a ušlechtilost starého pána“* udělala na mladého šlechtice dojem, který se zaslouženě stal pointou jeho vzpomínek na bezstarostná léta mládí.

MARIE KOLDINSKÁ

Anotace Kadlecova (?) opisu „vrcholného díla sovětské kinematografie“ nabízela ty jeho kvality, které mohly přiblížit zážitek z četby zážitku z kina. („Osudy a dobrodružství mongolského národního hrdiny Suche-Batora jsou tu zachyceny v rušném ději, kde se scény střídají stejně rychle jako ve [...] filmu.“) Vedle této záruky poutavosti vystihovala anotace i další očekávání spjaté s populární edicí - exotičnosti prostředí. Na rozdíl od těch „dalekých krajů Východu“, na něž se zaměřovala populární edice prvního stadia a které pomíjela populární edice období „seifertovského“ (tam se i Malajská dýka - RN č. 27 - odehrávala v Českém ráji), nabízelo Mongolsko zcela nový, kolektivní typ hrdiny, „lid, jenž s pomocí Rudé armády zvítězil nad svými dávnými vykořisťovateli“.

Citovaná anotace ukazuje na změnu funkce průvodních komentářů (anotací, poznámek o autorech, předmluv či záložek). Ty už od pohledu nabyly ve zmenšených Románových novinkách na rozsahu, obestupovaly jednotlivé texty a dále profil edice zpevňovaly jednotnou výkladovou instrukcí. V „seifertovském“ období anotace - většinou stručná - zdůrazňovala především to, že text dobře pobaví, na druhém místě reklamovala světovou proslulost spisovatele nebo literární a ideové hodnoty textu; zvláštní pozornost věnovala klasickému statutu díla, pokud šlo o autora tohoto druhu. Také paratextové kontinuum Románových novinek „bradáčovské“ éry lákalo na principiální komunikační rysy populárnosti (dějovost, emocionálnost, poučnost, přímočarost zprostředkování). Navíc však řídilo (pokoušelo se usměrňovat) recepci jednotlivých románů podle ideologické osnovy, jež tu byla na rozdíl od „seifertovského“ období explikována. Populární edice se tak rozšiřovala o novou textovou úroveň zvláštních pravomocí. Čtenář, který jí věnoval pozornost, mohl jednotlivé romány vnímat jako dílčí epizody a odbočky průběžného supertextu. Tak se současné ideologické významy vtiskovaly i textům, jejichž smysl navzdory látkovým nebo tematickým obdobám ležel jinde.

Jedním z hlavních tematických uzlů v ideologické síti zmenšených Románových novinek bylo *lidové povstání*, zpravidla rázu více sociálního než nacionálního. Odtud jistý rozpor: romány jako Rebelie (Emilian Glocar, RN č. 12), Pancho Villa, syn mexického lidu (Miloš Švácha, RN č. 47), Lovci perel (Mirko Pašek, RN č. 58) vyprávěly o dějích kolektivních, zatímco populární žánry hrdinství dosud výrazně individualizovaly. To byl podstatný konflikt mezi prameny, jejichž redukcí a sloučením vznikal text sešitové edice přelomu čtyřicátých a padesátých let - mezi literární strukturou dosavadní populární beletrie, symbolickým jazykem nové kultury budovatelské a historicko-materialistickou konstrukcí dějin. Pro moderování konfliktu byla aktualizována jedna z klíčových postav populární kultury raně novověké, zvláště východní Evropy, jak o ní mluví Peter Burke. Do čela lidu účtujícího se svými vykořisťovateli stavěly „bradáčovské“ Románové novinky ušlechtilého psance, zbojníka z nezbytí, zastánce ukřivděných, mstitele ubitých. S „jánošíky“ přišel ještě jeden vítaný efekt: populární edice se jimi folklorizovala.

Pro díla slavných humoristů minulosti, Twaina, Haška, Daudeta, na nichž komentáře v duchu Marxova a Leninova hodnocení tzv. velkých realistů devatenáctého století vyzdvihovaly nezáměrný záznam skrytých společenských konfliktů doby, byl v „bradáčovské éře“ vyvinut zvláštní typ dvojčísel s brožovaným hřbetem a jednosloupečným tiskem. Paratexty motivovaly k četbě těchto humoristických románů jako sžíravých satir na zločinný ráz měšťácké společnosti a na *měšťáka* jako kapitalistickou karikaturu lidskosti. Povšimněme si, jak oba klíče, na prvním místě měšťáctví, a na druhém lidovou vzpouru, naznačuje anotace jednoho z dvojčísel - Čechova Nového epochálního výletu pana Broučka, tentokrát do patnáctého století (RN č. 59-60, souběžně s vydáním v Národní knihovně). Čtenář si je neměl dát ujít, neboť v něm „náš velký básník“ ostře vykreslil „českého *maloměšťáka*“ a jeho „*bezcharakternost* a *zbabělost* zachytil zvlášť zdařile konfrontací s *hrdinstvím* našich *husitských předků*“ (zvýraznění je naše).

Téma lidového boje za svobodu proti utlačovatelům, dětské formy revoluce, jíž jednou dějiny zákonitě dospějí ke svému konci, bylo průsečíkem pro různé další uzly ideologické osnovy. Pokud šlo o boj etnických skupin z území Sovětského svazu a ze sféry jeho vlivu, do centra významové stavby se dostával v*ztah k Rusům*. Syn orla Borise Trofimova (RN č. 56), mýtus o hrdinském pěvci amurského národa Nivchů, líčí boj s čínskými kmeny rozhodnutý až tehdy, když předáci rodu uzavřou s Rusy dohodu o ochraně a hospodářské spolupráci (přístup na řeku). Drtílek v Pasti (RN č. 18) rozepsal stejnojmennou Benešovu povídku o četné dějové sekvence. Původní próza, alespoň jak ji známe z prvního knižního otisku (Hra

Úromor

Operace nahrazení: vyloučení naruby

PAVEL JANÁČEK

o život, 1956), byla psychologicko-analytickou variantou ústředního příběhu poválečné beletrie z ilegálního prostředí - příběhu zúčtování s konfidentem. Šlo v ní tedy o vnitřní drama člověka, odhodlávajícího se ke spravedlivé vraždě. Tuto zápletku snížil Drtílek na úroveň ostatních peripetií a celou fabuli vložil do nového rámce: ztráty a obnovení komunikace s Ruskem. Anabáze ilegalistů nastává, když po heydrichiádě radiotelegrafický kontakt ztrácejí, složité zpravodajské hry a protihry se stávají minulostí ve chvíli, kdy s úlevou zazní poslední věta - „„Spojení s Moskvou je navázáno!“ Předsovětské ruské autory, na něž si potrpěly „seifertovské“ Románové novinky, „bradáčovská“ populární edice programově nezařazovala. Proč učinila výjimku u Hadži Murata L. N. Tolstého (RN č. 57)? Nelze pominout, že je to novela o svého druhu lidové vzpouře, v níž nikoli nevýznamnou roli hraje vztah rusko-čečenský. Je to sice role složitější, než bylo v edici zvykem, avšak zároveň není nepřekonatelně protichůdná - text tedy šlo použít.

Pokud se osvobozenecký boj odehrával mimo „náš svět“, mimo ruské impérium, spojoval se s otázkou *kolonialismu*. V Bakukovi, synu pralesa od bratrské dvojice Aloise a Václava Junkových (RN č. 27) umírá rukou italských vojáků a zrádných krajanů za svobodu autochtonního habešského obyvatelstva domorodý náčelník ruku v ruce s uvědomělým italským antifašistou („„Nyní jste zvítězili vy, konečné vítězství patří však porobeným,‘ vykřikl Antonio...“). Cooperův romantický western Poslední Mohykán (RN č. 17) nevyprávěl ani v nové adaptaci Bedřicha Fučíka legendu, jež by se té Bakukově jakkoli podobala. Fučík pouze bez snahy o významový posun na tu či onu stranu vypravěčsky zpřehlednil a stylisticky narovnal archaický překlad Fr. Faustina (=F. S. Procházky) z konce minulého století. Přesto anotace jmenovala ty aspekty, jež dílo mohly přiblížit kritikám imperialismu západoevropských velmocí: „Autor v něm líčí dobrodružství a boje v kanadských pralesích, marný, tragický zápas původních indiánských obyvatel Ameriky proti tak zvaným bílým ‚civilisátorům‘. Děj se odehrává v polovině osmnáctého století za války Angličanů a Francouzů o Kanadu.“

Ve světě napínaném třídními rozpory přioděnými tu do sociálního, tu do národního, tu do civilizačního hávu dochází tedy k impulzívním vzpourám ovládaných vrstev proti ovládajícím. Tato neuvědomělá povstání končí tragicky, ale lid si jimi pozvolna uvědomuje podstatu svého problému i perspektivu jeho řešení. Každý román odehrávající se v minulosti mohl být na daném pozadí chápán jako zpráva o narůstání revoluce. To platilo i o příbězích ze současnosti, pokud se odehrávaly v „jejich světě“, tam, kde revoluce ještě nezvítězila. V takovém případě román poukazoval k tomu, jak si lid na základě trpké životní zkušenosti a pod vedením avantgardního subjektu osvojuje revoluční přesvědčení.

Poměrně frekventovaným rozporem „jejich světa“ byl v „bradáčovském“ období americký *rasismus*. Čistič bot z Příběhu černého boxera (Len Zinberg, RN č. 26) by se rád vymkl svému podřadnému postavení pomocí výjimečně rychlých pěstí. Bossové ringu ho však nemilosrdně odkopnou v první chvíli, kdy se jim zprotiví. Tehdy teprve si Andy uvědomuje, že pravdu má jeho dívka Ruth, aktivistka socialistické dělnické organizace, když ho učí o marnosti individuální akce: „„...vy se snažíte vyváznout sám, a to nepřinese žádný užitek. Debs tvrdí, že musíme růst se svou třídou. (...) Čas běží kupředu a naše chvíle není daleko!‘ - Andy se smál: ‚Přijde jednou skutečně ten slavný den?‘ - ‚Jistě.‘“

Literární struktura někdejší populární beletrie dodala pro Andyho zasnoubení s revolucí notoricky komunikativní epický nosič: na poslední stránce, vyléčen už ze vší ironie, požádá Ruth o ruku. Závěrečný výjev obohacuje dosavadní škálu happy-endových variant, jak je zprostředkovávala populární edice Rodokapsem počínaje, o nový slohový typ. Slavnostní milostná konverzace zde přestává sloužit jen soukromým účelům a stává se médiem, jímž je člověk zároveň vzděláván pro sociální zápasy. „„*Chtěl jsem tě požádat, aby sis mě vzala.*‘ - ‚*Drahý, ani nevíš, jak jsi mi milý,* Andy, všechno to, co se přihodilo, přivedlo tě opět k tvrdé skutečnosti.‘ (...) *Zeptala se: ‚Chceš mě ještě stále? O dalším můžeme mluvit později.‘ - ‚Všechno, co vím, je jen jedno. Jsem hotov...‘ - ‚Andy, nepřihodilo se nic více, než že tvá vlastní, růžová bublina praskla.‘ Její ostrý hlas změkl.* ‚Jsi jako my ostatní, jako každý obyčejný člověk. Musíme pracovat, namáhat se, zápasit o svůj život, jako všichni pracující lidé, jak ti to říkala tvá matka. A když my zvítězíme, zvítězíš ty také, ale nikdy nezvítězíš sám. Musil jsi objevit tuto jedinou věc, kterou jsi neznal, že jsi částí velikého celku a že se nemůžeš povznést bez něho. Musíš se tomu naučit a jistě se naučíš... Pak půjdeš čestnou cestou.‘ - ‚*Ah, Ruth.*‘“ Zvýrazněním jsme viditelně oddělili oba paralelní, texty, z nichž pasáž sestává. Prvním je intimní dialog, jaký se mohl číst nejen v tzv. červené knihovně, ale i na poslední stránce každého dobrodružného románu. V tomto dialogu jsou Ruth i Andy rovnoprávnými subjekty a informují se především o svých emocích (příslušným výrazivem od *drahý* po závěrečné *cito*slovce). V tom druhém, jehož žánrem je nejspíše kázání (přináší s sebou nová, tvrdá slova jako *skutečnost*, *práce*, *zápas*, *vítězství*, *celek*), vystupuje Andy jen řečnicky implikován. Je zde submisivním objektem autority zjevující pravdu.

Opět, tentokrát na úrovni jednoho toposu, konstatujeme dvojakost Románových novinek „bradáčovské“ éry, jejich složenost ze staré populární a nové budovatelské kultury. Tak se také daly číst: z obou stran zvlášť. Jestliže se jednomu čtenáři mohl Příběh černého boxera jevit spíše jako poučný bildungsroman, jiný v něm mohl sledovat především čtení, jaké míval rád, v daném případě sportovní a gangsterský román v kombinaci s tzv. červenou knihovnou. (I Ruth přeci dokáže to hlavní - dovést muže na pravou cestu.) Dosud jsme se soustředili na to, jak paratextová složka předinterpretovávala romány vzhledem k jisté apriorní struktuře významů edice jako celku. Nyní můžeme zdůraznit její roli v potlačování kulturní ambivalence, jež provázela roubování nových druhů promluv na kostru někdejší populární epiky. Komentář čtenáře orientoval, z které strany s četbou začít a které z funkcí se přednostně oddat, totiž výchovné před zábavnou, mobilizační před eskapistickou. Zinbergův opus byl v tomto duchu anotován jako výpověď o „ovzduší dnešní Ameriky s její rasovou diskriminací“, tedy kriticko-realistický společenský román, pro nějž jsou „prostředí z boxerských utkání i intriky gangsterských manažerů“, jinými slovy atributy čtenářům někdejšího Rodokapsu dobře známých populárních subžánrů, pouhým „zajímavým a poutavým rámcem“.

Většina titulů odehrávajících se v současnosti nevyprávěla ovšem o „jejich“, nýbrž o „našem světě“, o světě, kde se dějiny již již završují. Logicky v nich proto vystupoval do popředí opačný úkol: ne se k revoluci *připravovat*, ale revoluci *udržet*. Logicky - konci dějin na dohled - se tu také prolínaly současnost s budoucností. „Bradáčovské“ Románové novinky se vrátily k tomu z žánrů někdejšího Rodokapsu, který „seifertovské“ období prakticky ignorovalo (snad proto, že odevzdáno hodnotám poválečného „Dneška“ nemělo potřebu vyprávět jako minulost to, co teprve bude). Tímto žánrem byla vědecko-fantastická literatura, nyní v podobě sovětských budovatelských utopií, umožňujících sáhnout si alespoň ve vyprávěném prostoru na kýžené příští revoluce, na ráj inženýrských zázraků. V Pádu vládce Grigorije Adamova (RN č. 43) se Sovětský svaz právě chystá rozpustit arktické ledovce a oteplil Sibiř šachtami do mořského dna; lidem usnadňují pohyb jednostopé „elektrocykly“, „elektrolyže“ a „elektrosaně“; velení všudypřítomné státní bezpečnosti vybavené vlastním televizním okruhem musí ovšem nejprve zmařit sabotáž, kterou spolu s potomkem ruských emigrantů v Německu, tedy agentem minulé, předrevoluční společnosti, připravuje zhrzený sovětský vědec.

O nebezpečí ze strany starých časů, číhajícím pod klamavě pokojnou hladinou každodenního života, vyprávěl také humoristický detektivní román Mirko Paška Stoprocentní záhada (pod pseudonymem Martin Los, RN č. 25). Byla to jediná vlastní detektivka „bradáčovských“ Románových novinek. Na tuto její výjimečnost, na to, že splňuje specifické nároky současného profilu edice, upozorňovala již anotace - charakterizovala ji jako „detektivku nového typu“. V čem tato novost spočívala? Na první pohled je zřejmé, že ani v povaze zápletky, ani v meritu slohové stylizace, byť pozice vševědoucího, z vysoké distance komentujícího vypravěče jisté nezvyklé rysy nesla. V zásadě však Stoprocentní šance nevybočovala z konvencí „seifertovského“ období: také ona byla variantou tzv. záhady zamčeného pokoje, také v ní se jako stylizační princip uplatnil humoristický žánrismus, také ona se odehrávala v domácím světě.

Pokračování příště

TVAR 6 1998

Ročník IX. Vydává Klub přátel Tvaru. Vychází s podporou Ministerstva kultury České republiky a Open Society Fund. Šéfredaktor Lubor Kasal. Redaktoři: Pavel Janáček, Věra Pašková, Božena Správcová, Jakub Šofar. Tajemník Milan Rokytka. Korektorka Hana Růžičková. Předseda Klubu přátel Tvaru Pavel Janoušek. Správní výbor Klubu přátel Tvaru: Michal Bregant, Daniela Hodrová, Jaroslava Janáčková, Lubor Kasal, Viktor Kolář, Mirek Kovářík, Zdeněk Lorenc, Vladimír Macura, Vladimír Novotný, Jiří Přibáň, Jiří Rulf, Alena Sobotková, Jiří Trávníček, Aleš Zach, Miroslav Zelinský. Adresa redakce: 112 86 Praha 1, Na Florenci 3, telefon 282 35 35, 282 34 35. Redakcí nevyžádané rukopisy, kresby a fotografie se nevracejí. Grafická úprava Jakub Tayari. Tiskne Česká typografie, a. s., Praha. Rozšiřuje A.L.L. production spol. s r. o., PNS, RAM, Mediaprint-Kapa a redakce. **Předplatné ČR:** A.L.L. production spol. s r. o., P.O.Box 732, 111 21 Praha 1, tel.: (02) 24 00 92 07, fax: (02) 24 23 10 03, e-mail: allpro @ mbox.vol.cz; http: www.allpro.cz; redakce Tvaru, tel.: 02 282 34 35 a PNS. **Předplatné SR:** L.K. Permanent s. r. o., P.P. č. 4, 834 14 Bratislava, tel./fax.: (07) 5253709, (07) 5253710, (07) 5253711, (07) 5253712. **Objednávky do zahraničí:** A.L.L. production spol. s r. o., PNS, Hvožďanská 3-5, Praha 4 a redakce. Předplatné může být hrazeno ve valutách. Podávání novinových zásilek povoleno Českou poštou, s. p. odštěpný závod Přeprava čj. 3728/96 ze dne 4. 11. 1996., OZSeČ Ústí nad Labem, dne 21. 1. 1998, j. zn. P-326/98.

•ISSN 0862-657 X •F5151 46771 •14,- Kč •19. března 1998