

TWAR

Bylo docela štěstí, že mezi mrtvými nebyl žádný Čech.
Miloš Čermák, časopis Reflex

7
1998

LITERÁRNÍ OBŤYDENÍK

2. dubna

14 Kč

Původ automobilové kultury

aneb
Co je skryto pod lakem individualismu

Jan Keller

I poté, co uznáme, že automobil není zdaleka tak rychlý, čistý, autonomní a nenásilný, jak placená reklama soudí, neodhalili jsme ještě celou hloubku jeho přetvářky. Automobil se může stále vydávat za dokonalé zosobnění moderního individualismu s jeho svobodou vyznání a svobodou volby. Automobil tak vystupuje v podobě hodnoty, která patří v moderní individualizované společnosti k těm nejvíce tabuizovaným. Jakákoliv kritika automobilu je pak vystavena riziku, že bude obviněna přímo z útoku na lidskou emancipaci, která, jak známo, je ústřední a rozhodně nejuctyhodnější hodnotou moderního liberalismu.

Mluví automobilové kultury velmi pečlivě dbají na to, aby prezentovali silniční vozidlo jako dlouho hledaný a konečně nalezený výraz dokonalé svobody. Osobní automobil hraje v jejich vyprávění roli motoru-osvoboditele. Teprve za jeho volantem se z člověka stává skutečné individuum, a to spolu s tím, jak se před jeho koly rozevírá rozsáhlý prostor doširoka rozprostřený po zcela nezávislou volbu řidiče.

Automobilová kultura se důsledně snaží propojovat důraz na individualismus se zdůrazňováním své světskosti ve smyslu technické racionality. Právě zdání naprosté profánnosti a krajní liberálnosti patří k jejím nejpůsobivějším převlekům. Do kostýmu individualismu se halí kvůli tomu, aby mohla o to beztrusněji omezovat svobodu všeho, co není schopno či ochotno navléknout si pneumatiky. Pokud by benzinový motor vynalezli ve starém Egyptě, tvářil by se automobil nepochybně jako strážce klidu zesnulých. Pokud by k onomu vynálezu došlo v říši Inků, hlásil by se stejně hrdě k účasti na lidských obětech. Shodou okolností se však vyvinul právě koncem století, které se celé neslo ve znamení liberalismu. Nezbyvá mu tedy než tvářit se světsky a emancipovaně.

Ve své pozoruhodné studii věnované genezi ideje automobilu odkrývá německý historik umění J. J. Berns zcela neprofánní a velmi neliberální původ myšlenky samohybného stroje (J. J. Berns: Die Herkunft des Automobils aus Himmelstrionfo und Höllenmaschine. Berlin, Wagenbach 1996). Na hojném historickém materiálu dokumentuje, že touha po automobilu je mnohem starší než automobil samotný a lze ji vysledovat v našem kulturním okruhu už od dob renesance. Děje se tak ve dvou výrazně odlišných, přitom však navzájem úzce spjatých kontextech.

V době knížecích dvorů od konce 15. a v 16. století slouží výpravné a bohatě zdobené alegorické vozy k legitimaci knížecí moci nových teritoriálních pánů. V této době, v níž se rodí též nové divadlo, slouží alegorické vozy s bohatou mytologickou výzdobou k teatrální oslavě vlivu a moci raně moderních panovníků. Pečlivě naaranžované čtyřkolové vozy se stávají ústřední rekvizitou oslav a hrají hlavní roli ve slavnostech knížecích triumfů. Raně novověká knížata s jejich pomocí napodobují triumfální pochody antických císařů, které následovaly po vyhraných bitvách. Účel těchto představení zůstává od dob antiky nezměněn - je jím demonstrace ideálu vítěze a jeho hrdinství.

Zatímco v antice byl vítězný císař jedoucím na triumfálním voze obklopen svými vojáky a následován zajatci a válečnou kořistí, renesanční triumfální vozy představují mnohem komplikovanější podobenství. V četných alegoriích jsou na nich zobrazováni vítězné ctnosti a poražené neřesti jako zduchovnělý kontext, který rámuje neobyčejné, nadlidské kvality a postavení knížete. Pomocí svých triumfálních vozů se novověká teritoriální knížata sama přesouvají do mytologického sousedství, stávají se pro své poddané i dvořany přímo božskými hrdiny.

Právě slavnostní vůz dodává prezentaci knížete žádoucí božské atributy. Je pře-

vším symbolem hybnosti nezávislé na jakékoli vnější příčině. Schopnost pohybovat se sám ze své vlastní vůle zcela volně jakýmkoliv směrem a přitom bez jakékoliv cizí pomoci je od nepaměti výsadou bohů. Aby byla podobnost co nejuplněnější, jsou alegorické vozy maskovány způsobem, který umožňuje skrýt to, co je pohání. Diváci nevidí ani tažná zvířata, ani lidskou sílu, jež je ukryta uvnitř vozu. Pohyblivost triumfálních vozidel, jež nejsou ničím tažena ani strkána, evokuje představu pána, který je suverénní stejně tak jako první hybatel. Zároveň předpokládaná rychlost vozů sugeruje představu všudypřítomnosti. Právě bohatá mytická alegorizace, která umocňuje divadelní zážitek z triumfálních vozidel, nahrazuje deficit pohyblivosti a rychlosti v době, kdy takové parametry nebyly ještě technicky možné.

Skutečnost, že se již od konce 15. a po celé 16. století používá k reprezentaci knížete a jeho dvora právě čtyřkolových vozů, je výraznou kulturní inovací, která neplyne z předchozí rytířské kultury. Naopak, pohybovat se na voze bylo považováno v dobách feudalismu za něco nižšího a středověká šlechta cenila koně, nosítka a dokonce i pěší chůzi výše než jízdu vozem. Proto je mimochodem velmi zavádějící mluvit dnes o „rytířích silnic“. Právě rytířství bylo silnicem a vozy, jež je zaplňují, definitivně překonáno a popřeno. Přesednutí z koně na vůz bylo podmíněno vylepšením silničního systému a jeho přizpůsobením začínající expanzi dopravy zboží. Nová infrastruktura a její nový hrdina - čtyřkolový vůz - slouží sice velmi prozaickým kupeckým účelům, to však nebrání tomu, aby nebyl právě v alegorické podobě triumfálních vozů knížete povýšen na nástroj, jehož prostřednictvím se projevuje samotný božský princip.

Můžeme zde dokonce vidět alegorii ještě výmluvnější. Teritoriální šlechta počátku novověku, která za svou vojenskou a politickou moc vděčí tomu, že kontroluje bohatnoucí města a jejich obchodní kapitál, používá ke znázornění božského původu své moci právě obrazu vozidla, které umožnilo městským kupcům jejich bohatství nashromáždit a po celých fúrách dále zvyšovat. Stačilo jen dovedně, pod hábitem staré antické mytologie, ukrýt reálnou tažnou sílu (či maskovat ji do podoby alegorických figur, například bájných jednorožců) a dvoustopé vozidlo se mohlo stát symbolem samopohybu, tedy suverénní, na ničem jiném nezávislé moci a vůle knížete.

Vozidlo se tak stává jakýmsi pohyblivým oltářem, který u publika budí úžas, obdiv, ba i strach, zatímco svému pořízovateli (Pokračování na straně 4)

OBSAH:

Vladimír Novotný
Originál a otisk

Jan Malura
o barokní literatuře

Jana Krejcarová

Aleš Zach
O jedné recenzi
a jedné vzpomínce

Petr Poslední
Obrácená
znaménka

F. X. Šalda

Rok co rok tisknou se desetitisíce sbírek lyrických, novel, románů, dramát, malují se desetitisíce, ne-li stotisíce obrazů, teše se o málo méně soch, vrhá se na papír spousta symfonií a oper, a snad všichni jejich původcové jsou přesvědčeni, že díla jejich nezhltní po máchovsku mluveno „času vztek“: že přeplují přes něj na druhý břeh. Zatím co jejich skutečný osud praví: veliká většina z vás je mrtvě narozena; jiná, stejně velká, jsou efemery, mušky jednodenní, které zhytnou se slunce západem; malá jen menšina z vás bude čtena, hrána, nazírána rok, deset, dvacet, třicet, padesát let, aby nakonec byla přec jen prázdným jménem v čítankách, katalozích, soupisech, dějinách a obtěžovala marně paměť školáků, a za dalších padesát nebo sto let vypadne i z nich na velkou radost mozků soustavně přetěžovaných. Hle, tak končívají pravidlem výpravy za slávou a nesmrtelností! Neboť cosi jako strašlivá kletba, zdá se mně, visí nad vším dílem lidským, ale nejvíce nad dílem jedincovým: když bylo s počátku rozněcovalo život a pobízelo ho jakoby ostruhou nebo bičem k většímu letu a vyššímu spění, *později tento život brzdí.*

(...)
Znám romanopisce, který vykládá obšírně před publikací své knihy všem kritikům v kavárnách, kteří to chtějí slyšet: co chtěl, kam tím mířil, koho chtěl porazit atd. Řídí tím nepozorovaně jejich soud. Kdyby to napsal veřejně do časopisu, pobouřil by tyto lidičky, poněvadž by jim znemožnil, aby to opakovali po něm; takto však jim polichotil, učinil z nich své důvěrníky a umožnil jim objevitelství bez každé námahy duševní a bez každého nákladu důvtipu. Všec-kdo lidé snázejí snáze než sebevědomou hrdost, která ví, co platí, a pohrdá takovými soukromě podnikatelskými úskoky. Vidíš-li takové špinavé literární kuplířství, které se u nás provozuje již s jakousi naivní cyničností, vlastní všem prostitutům ducha jako samozřejmost, sbíhá se ti slina v ústech (...). Jak cize zní ještě hrdý verš anglického básníka: Právý muž si své místo *vybojuje!* Kolik lidí u nás dává přednost tomu, vyžebrati si je, vyseděti si je u dlouhého nebo kulatého stolu, vypoklonkovati si je, vyslužebnickovat si je, vyantišambrovat si je, koupiti si je za „protislužbičky“, abych užil dnešní běžné ušlechtilé češtiny všekupecké, podle přesně vedeného dvojitého účetnictví... Kde se ruka k ruce vine, tam se dílo podaří! Je to rozhodně pohodlnější a bezpečnější, než strmá cesta první.

Z přednášky *O tzv. nesmrtelnosti díla básnického napsané právě před sedmdesátí lety.*

Poděl prohlášení pěti

Pět spisovatelů (J. Gruša, I. Klíma, A. Kliment, P. Kohout, L. Vaculík) vydalo prohlášení (viz Lidové noviny z 24. března), v němž se píše, že Jürgen Braunschweigerovi, lucernskému nakladateli, jeho český partner v podnikání (nakladatelství Svoboda v čele s ředitelem Štefanem Szerynským) nezaplátí dluh, a pravděpodobně dluh už nikdy nezaplátí, neboť Svoboda se nyní nachází v likvidaci. Je hezké, že spisovatelé na tento konkrétní případ nepravosti upozornili, zvláště je-li postiženým pan Braunschweiger, který se zasloužil o českou literaturu v době, kdy ji po roce 1969 postihly různé zákazy a příkazy. Přesto si dovolím připomenout, že spisovatelé nepozorují na nic neobvyklého; kdo přišel s českým kapitalismem blíže do styku, ví, že podobné věci se u nás dějí poměrně často. Čeští podnikatelé, kteří svou práci berou poctivě, si už zvykli, že si při obchodování s jinými českými podnikateli musí dávat mnohem větší pozor než při obchodování např. s podnikateli švýcarskými.

Když už si tedy našich pět spisovatelů myslí, že by vedle psaní románů či básní měli ještě opravovat věci veřejné, dovolují si obrátit jejich pozornost na celou sféru podnikání. Takhle to totiž vypadá jen jako plivnutí do moře kvůli kamarádovi, a to ty jistě bohubilbě úmysly trochu devaluje.

LUBOR KASAL

Napsali o TVARu

Absolutní TVAR zná souvislost obsahu a formy, duše a těla jako konkrétní *oduševnění*, jako spojení obou, založené o sobě a pro sebe v duši právě tak jako v těle, v obsahu i ve formě.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Estetika. Svazek první. Přeložil Jan Patočka. Praha, Odeon 1966, s. 298.



Na snímku Michala Věžníka z recepcie v newyorské Anthology Film Archives (1. 3.) po promítání filmu Ucho a následně besedě: režisér Kachyňa se svou ženou Alenou Mihulovou.

Kachyňův týden v New Yorku

České centrum v New Yorku ve spolupráci s Národním filmovým archivem v Praze uspořádalo mezi 20. únorem a 4. březnem t.r. přehlídku filmů režiséra Karla Kachyni. Filmy se promítaly v Anthology Film Archives na Manhattanu a poté též v kinech v Los Angeles, San Franciscu, Chicagu, Clevelandu a Montrealu.

Poetický půvab, tu více tu méně poznamenaný prozaickou politickou realitou, diváky v Kachyňových filmech doslova okouzluje. I má sedmnáctiletá dcera se s uchvácením dívá na lyrický snímek Trápení (1961), kde se přátelství a vzájemná důvěra mezi dospívající dívkou a týraným koněm před našima očima rozvíjí prostřednictvím fascinující fotografie v pohybu. Byla to osvěžující změna z neustálého nátlaku hollywoodských akčních filmů!

Tentokrát jsme byli značně zjitřeni při filmech politicky laděných z dob stupňujícího se nacismu třicátých a čtyřicátých let (Smrt krásných srnců, 1986), či stagnujícího komunismu (Ucho, 1970) nebo z posledních válečných roků (Ať žije republika, 1965), kde nacismus už předává štafetu blížícímu se komunismu. „Ten chlapec začíná chápat jiný smysl osvobození sovětskou armádou,“ vyjádřil se Kachyňa večer při besedě v Anthology Film Archives o dvanáctiletém hrdinovi z moravské vesnice, který zde vlastně ztělesňuje spisovatele Jana Procházku.

Kachyňa přijel do USA se svou milou ženou, herečkou Alenou Mihulovou, známou z filmu Kráva (1993), a také se tu po letech setkal s režisérem Vojtěchem Jasným, se kterým začátkem padesátých let spolupracoval na pěti filmech, vesměs dokumentárních.

ANNA BALEVOVÁ, New York

OBJEDNÁVKA
na předplatné literárního časopisu
pro Českou republiku

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

1998

TVAR

zaplátím:

individuální předplatitel:

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

knihkupec / prodejce:

fakturou 9,80 Kč za kus (krámská cena snižena
o 30% rabat) při odběru 5 a více výtisků čísla.

Objednávka znamená bezplatné zařazení firmy do přehledu
knihkupectví v pravidelné tabulce Kde dostanete TVAR.

Jméno: (Firma, IČO):

Adresa: PSČ:

Datum: Podpis (razítko):

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

Šnykerykyk, aneb k pětadesátinám Miroslava Červenky

Vydání sborníku studentských prací k životnímu jubileu prof. PhDr. Miroslava Červenky, DrSc., navazuje velmi vkusně na dlouholetou tradici české literární vědy. Jitka Bednářová a Dalibor Dobiáš uspořádali (pro nakladatelství Host) devět studií nejrůznějších tematických i metodologických zaměření, které se opravdu dotýkají více než šesti staletí české literatury, jak to stojí v předmluvě: zahrnují problematiku translatologickou, versologickou, naratologickou i obecně teoretickou. Všechny příspěvky spojuje především osobnost našeho předního literárního vědce, jehož pedagogické působení se odráží v jednotlivých studiích jeho žáků. Jedni se objevují již delší dobu v literárněvědném světě, druzí na svůj čas čekají. Některé z příspěvků přímo navazují na předmět zájmu konkrétního Červenkovy literárněvědného zkoumání (např. studie o volném verši Seifertově, nebo studie dotýkající se problematiky středověké výstavby veršové), jiné jsou jeho působením víceméně volně inspirovány. Sjednocujícím prvkem je především celková preciznost spojená s citlivým dotazováním se, a ne interpretační prvoplánovitost vycházející z násilného naplňování statických schémat. Ostatně právě v tomto bodu se jednotliví autoři blíží ideám svého pedagoga. Texty se samozřejmě liší úrovní kvality svého zpracování, ale nedá se říci, že by se tím sborník stával příliš nesourodým: právě ono hledání a dotazování se ho činí zajímavým a inspirativním. Přínosným je v tomto ohledu ze-

jména poslední příspěvek konfrontující interpretaci jedné Červenkovy básně s jeho vlastní autointerpretací. Dobrým počinem editorů je precizně zpracovaná a přehledně uspořádaná Červenkovy bibliografie. Sborník představuje kvalitní dárek, v němž je zúčtena nejedna hodina tvůrčí literárněvědné práce studentské i pedagogické.

BOHUMIL FOŘT

F. V. Krejčímu k výročí

Jako desáté číslo Vlastivědných zajímavostí Českořechovska vydalo nyní Městské muzeum v České Třebové textové pásmo Antonína Janušky F. V. Krejčí 1867-1941. Autor rekapituluje kritická životopisná data, naznačuje své hodnocení jeho práce literární i politické, cituje z kontextů, do nichž se Krejčího úsilí vpojovalo. Na závěr připojuje soupis jeho samostatných knižních prací kritických, esejistických, beletristických i publicistických. Se zájmem zjišťujeme, že autor brožury vede o své iniciativě také soukromý Archiv F. V. Krejčího Praha - z něj pochází obrazový doprovod sešitku.

apl

Napsali do TVARu

Milý autorče Robo Vaňátko, Mšeno, byl jsem nadšen Vaší analýzou feminismu jako náhrady marx-leninismu. Seznávám, že jediné Vyo jako nezávislé neutrum či autorče a pisatel jste povoláno žensko-mužské spory rozsoudit a feminismus analyzovat. Doufám jen, že se na feminismus neomezíte. I jako neutrum byste mělo být iritováno i jinými aktivitami českých neofilů a oportunistů, kteří nedbají, že na otázku „Kogda budět lučše?“ bylo již dávno odpovězeno „Uže bylo“. Bylo by proto dobré vyvolat v život VRSR, Výbor řádného selského rozumu, složený z žen, mužů a neuter, který by se zabýval dalšími náhražkami marx-leninismu kvetoucími na lučinách českého intelektuálního života. Tvar č. 5/98 k tomu dal znamenitý podnět zveřejněním Vašeho článku spolu s rozhovorem s V. Čížkem-Albertem Kaufmannem a s roztomilým antiputnovským sloupkem Vladimíra Novotného. Tematika činnosti VRSR je nasnadě, jmenujme obhajobu volného požívání drog ve jménu obhajoby lidských práv, nedostatek obhajoby lidských povinností, snahy o zalternativnění veškerého školství, návrhy na sexuální výchovu dětí od mateřské školky (spolu s analýzou opravdových pohnutek MUDr. Uzla et cons.), knihy o pospisovňování nespisovné češtiny z Čech, filozofické myšlení prof. Bělohorského, návrhy na likvidaci gramatiky v základních školách (algebra a Mendělejevova tabulka budou jistě následovat, ale to spadá již do příp. prognostiky VRSR), sňatky a porody u homosexuálů, úřední prosazování názvu Česko a stále měnění zeměpisných názvů vůbec, a mnoho dalších zajímavých témat. VRSR by mohl dávat neofilům i podněty, např. rozvířít otázku užitečnosti korupce ve veřejném a výhod incestu v rodinném životě apod. Bylo by ku prospěchu věci, kdybyste se těchto aktivit zúčastnilo a příp. vychovalo řadu dalších tak přínosných neuter, jako jste samo. Přejdu Vám mnoho neutrových úspěchů a zůstávám, s pozdravem „Aldous Huxley to věděl“,

Váš

OLDŘICH ULIČNÝ, maskulinum

Oprava TVARu

Jen ať se Ing. Pavel Janáček v Tvaru nevymlouvá a neuvádí šumná rozjímání kritiků o titech na pravou míru: beztak se už takřečeného „malého“ doktorátu filosofie nezbaví. V inkriminované výzvě Nových knih má u svého jména titul PhDr. - a též ve zdobném soupisu porotců, kteří udělili Cenu Karla Čapka Jiřímu Kratochvílovi (pražští vrabci cvrlikají, že přišťe ji musí za každou cenu konečně dostat Ivan Klíma!), je uveden jako PhDr., stejně jako kupříkladu PhDr. Milan Jungmann nebo PhDr. Milan Suchomel. Kdepak, už jsi doktorskej, kolego inženýre! -

Oprava je však žel na místě v jiném případě: PhDr. Nella Mlsová mne se slušivě zkormouceným výrazem upozornila, že onen nevydaný, groteskně košilový román Jaroslava Havlíčka, o němž hovořila na III. literární laboratoři v Hradci Králové, se správně jmenuje Muž sedmi sester. Mea culpa: nedoslýchám. Hlavně aby klasikův román konečně někde vyšel... Když jsem si ale přečetl, jak šifra vrš překřtila v Tvaru č. 6 paní Anastázií Kopřivovou na Austrálii Kopřivovou (sic!), ulevilo se mi: Vpravdě platí, že errare humanum est.

VLADIMÍR NOVOTNÝ

P. S. Paní Anastázií Kopřivové se Tvar za svou nevysvětlitelnou chybu nesmírně omlouvá. Chyba je to o to nešťastnější, že se stala v materiálu o velmi zajímavém a seriózním badatelském projektu Graň - meze - hranice [Tvar 1998, č. 6, s. 3], otevřeném všem případným zájemcům o rusko-české vztahy, pro který je Anastázie Kopřivová hlavním odborným garantem. Čtenáře i dotčené osoby znovu prosíme o shovívavost.

tvr

Známá jména

Jako vloženou přílohu svého programového bulletinu nabídlo Divadlo Na zábradlí „první pokus“ o soupis všech, kteří se v historii této scény podíleli na vzniku jednotlivých inscenací nebo na provozu divadla. Na hustě popsaných čtyřech stranách padlo do oka několik jmen, která buď možná, anebo určitě mají co dělat s literaturou:

Viola Fischerová (herečka a asistentka režie, externě 1966-1967?), Jan Grossman (režisér, šéf činohry a ředitel), Václav Havel (technik, herec, dramaturg a tajemník činohry), František Hrdlička (asistent režie, externě 1969-70), Pavel Kopta (textář, 1962), Pavel Landovský (herec, externě 1991-92), Lubomír Martinek (ten své působení v roli technika, 1977-79, dokonce zvčnil v nešťastném prozaickém debutu Představení, Index 1986), Jan Schneider (textář, 1962), Karel Steigerwald (lektor, dramaturg a šéf činohry, 1988-93), Jiří Suchý (1958-59), Petr Šiktanc (technik, 1994-9?), Filip Topol (hudebník, externě 1994), Ivan Vyskočil (1958-1967?).

Zaznamenáváme jako stopu pro budoucí životopisce.

zpr

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 Mafa - Aurora, Opletalova 8 Paseka, Ibsenova 3 Primus, Betlémské nám. 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)	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 SEDELEC - PRČICE VOTICE, SEDLČANY Knihkupectví A. Podzimek TREBON Carpio, nám. T. G. M. 93 VSETÍN Malina, Dolní nám. 347 ŽDÁR NAD SÁZAVOU Buček, vlakové nádraží ...a na novinyových stáncích PNS, Mediaprint-Kapa, RAM, PNS a ostatních distributorů Tvar distribuují firmy A.L.L. Production, Transpress, Mediaprint-Kapa, RAM, PNS a redakce. Objednávky do zahraničí přijímá redakce.
BRNO Český spisovatel, Kapucinské nám. 11 Barvič-Novotný, Česká 13 Knihkupectví P a Š, Palackého 66 Ženišek, Květinářská 1 ČESKÁ TŘEBOVÁ Paseka, Hýblová 51 ČESKÉ BUĎEJOVICE Omikron, nám. Přemysla Otakara II. č. 25 FRANT. LÁZNĚ s. f. »od Františka«, Národní 13	



Korespondenční literárněvědná akademie

Tvar se rozhodl zpopularizovat některé stěžejní poznatky literárněvědné bohemistiky zábavnou formou celoročního kvízu. Počinaje 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 strouhou 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 především 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 absolvování akademie, opatřený razítkem Tvaru. Na vítěze čekají hodnotné ceny, např. velmi hybní Pegasové.

4. V Babičce se to zvířátka jen hemží, motají se tu jedno přes druhé. Sul-tán a Tyrl, Kudrnic veverky, vrány, kočky a jiní zajíci. Ale všechna tu přece potkat nemůžeme! A to je už otázka pro naše korespondenční akademiky:

Poník - králík - liška - myš - brouk - pavouk - slepice - husa - slon - štír - mravenec - kachna - had - ještěrka. Které z těchto exemplářů fauny nenašly na stránkách Babičky Boženy Němcové své uplatnění?

Své odpovědi zasílejte poštou nebo faxem na adresu redakce, Tvar, Na Florenci 3, 112 86 Praha 1, fax 02/2823535. Akceptovaná 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 minulou, třetí otázku?

Ptali jsme se, zda měl Felix Téver pohlavní styk s vnukem Josefa Jungmanna, mohli jste vybrat ze tří možností:

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

Za správnou vyhlášíme odpověď sub a: pohlavní styk spolu měli. Anna Mikschová alias Felix Téver byla totiž manželkou Josefa Lauermanna, syna Jungmannovy dcery Kateřiny.

Musíme ovšem přiznat, že již před tím, než jsme obdrželi první vaše řešení, nepanovala v řadách lektorů našeho korespondenčního kursu stran správné odpovědi jednota. Někteří totiž upozorňovali, že vyvozovat z dokladů o existenci právního svazku mezi Téverem a Jungmannovým vnukem ještě to, že spolu byli i jako muž a žena, je typický voluntarismus, známý z marxistické literární vědy. Tito kritici odpovědi sub a se přikláněli k odpovědi sub c: pohlavní styk spolu měli sotva. Obávali jsme se, zda se tento rozkol nepřenesl i mezi studenty akademie Tvaru. To se sice nestalo, někteří z vás nás však zaskočili jiným, velmi důsažným způsobem dekonstrukce problému. Jako první ho precizně formuloval Václav V. z Lán, jehož odpověď si tu dovolíme citovat v plném znění:

„R. 1877 se tehdy pětadvacetiletá Anna Mikschová (* 15. 12. 1852 v Praze) provdala za Josefa Lauermanna, zámožného pražského měšťana, vnuka Josefa Jungmanna, a přijala příjmení Lauermannová. Jejich nešťastné manželství skončilo v r. 1885 odjezdem paní Anny Lauermannové do Švýcarska a do Itálie a po tříletém římském pobytu definitivním rozchodem. Potom se Anna Lauermannová věnovala literatuře. Její první povídka uveřejněná r. 1888 v Květech vyšla pod pseudonymem Felix Téver (=šťastná Tibera), který pak autorka nadále užívala. - Vnuk Josefa Jungmanna, Josef Lauermann, mohl mít pohlavní styk s Annou Mikschovou i s Annou Lauermannovou, avšak s autorkou písnič pod pseudonymem Felix Téver už ne. Moje odpověď na otázku č. 3 proto zní b) NE.“

Za projevený důvtip přiznáváme této odpovědi plný počet bodů, i když své vyhlášené řešení pokládáme za neméně správné. Naše norma - „Měli.“ - se totiž opírá o předpoklad, který Václav V. nemůže danou argumentací vyvrátit, totiž že osoba písící pod pseudonymem Felix Téver byla přes časový nesoulad manželské a literární role s Annou Mikschovou-Lauermannovou totožná. Přesto byl náš soutěžící jen krůček od toho, aby nad našimi lektory docela zvíťazil: pokud by se totiž nesoustředil na časovou stránku problému a zvážil jeho literárně teoretickou dimenzi. Z tohoto hlediska by se mu pseudonym ukázal jako součást textové konstrukce autora, který nikdy není s autorem jako psychofyzickou osobností totožný, je sice jeho právně zabezpečeným vlastnictvím, ale vlastnictvím ryze duševním, stvořením, které neexistuje mimo papír a tiskařskou čerň. Musíme přiznat, že k tomuto výkladu se nyní kloní třetí skupinka uvnitř našeho lektorského sboru a volila by, pokud by soutěžila, též odpověď sub b, avšak se zdůvodněním, že se znakovou strukturou pohlavní styk mít nelze. O dalším vývoji sporu mezi našimi lektory vás budeme informovat. Protože však pořádek musí být, v úřední platnosti zůstane jediná správná odpověď - sub a, k níž se přiklonil hlavní lektor.

Na závěr ještě listárna s několika organizačními poznámkami:

Panu Milanu Z., Praha, děkujeme, že si kvůli Akademii kupuje nyní Tvar pravidelně. Budeme na něj při redakční práci myslet.

Lívii N., Český Těšín, se omlouváme, že strávila kvůli odpovědi č. 2 jarní prázdniny v městské knihovně. To, že si J. J. Kalinu a Š. Hněvkovského dokonce objednala meziknihovní výpůjční službou, jí v konečném zúčtování našeho kvízu nezapomeneme připočít nějakou formou k dobru.

Všem, kdo dosud čekají na slíbenou písemnou konzultaci od našich lektorů: zájem o kvíz je tak značný, že se část dopisů zatím zdržela. Nezapomínáme!

Ligové tabulky zobrazující průběžný stav soutěže připravíme z úplného souboru odpovědí po třech, nejpozději čtyřech otázkách, tedy už v příštím nebo přespříštím čísle. Pokud někdo nechce být uváděn jménem a iniciálou přijmení, ale volil by raději nějaké heslo či naopak jméno plné, ať v tom smyslu připiše vzkaz k další odpovědi.

A teď už konec řečí, rychle všichni pojďme na Babičku.

...

Zápisky z návštěvy GI a FI

Ve čtvrtek 5. března se přelplněný přednáškový sál pražského Goethe-Institutu, sídlícího na pravém břehu Vltavy, stal dějištěm nikoli snad zuřivého, leč vydatně vervního rokování o tom, do jaké míry může být Egon Ervin (anebo Egon Erwin) Kisch pokládán za předchůdce investigativní žurnalistiky v současných médiích, ať již ve světových, či našich polistopadových. Jeden referát v GI následoval za druhým a pořadatelé tohoto odborného kolokvia z Katedry masové komunikace IKSŽ FSV UK a Společnosti Franze Kafky mohli být náramně spokojeni třeba i s diskusí o tom, zda vůbec může existovat pojem „literární novinářství“.

O pouhých pár ulic dál se v odpoledních hodinách sešli ve Štěpánské 35, v kinosále Francouzského institutu, ctitelé obdivuhodného nakladatelského a překladatelského díla Josefa Florianova. Téhož dne se totiž v režii Xaviera Galmiche a pod patronátem Stanislase Pierreta, kulturního rady při FI v Praze, uskutečnila konference pod názvem Josef Florian a Francie: texty a obrazy. V podvečerních hodinách byla korunována vernisáží florianovské výstavy Knížky ze Staré Říše. Její první návštěvníci (ti poslední mohou na Florianovy tisky ve FI jít podívat ještě 9. dubna, tj. na Zelený čtvrtek) už vesměs měli za sebou zážitky z konferenčního jednání, přičemž na stránkách našeho obytveniku si pozornost zaslouží zejména ty referáty, která zrcadlily literární soudadnice Florianova přínosu české duchovní kultuře.

Mimo původní program promluvil Andrej Stankovič, který se na konferenci dostavil s čerstvými výtyky své knihy Okradli chudého (s podtitulem Příběh Josefa Florianova a jeho díla), jejíž neúplné verze vyšly kdysi v samizdatu a potom v exilovém nakladatelství Opus Bonum. Náš básník upozornil ve svém vystoupení zejména na významnou úlohu, již ve Florianově „dobrém díle“ sehrál předčasně zesnulý páter Josef Polák: tento Demlův spolužák ze seminaristických studií (zachovala se jejich obsáhlá korespondence) poslední čtyři léta svého života intenzivně spolupracoval s asketickým staroříšským nakladatelem.

Osou florianovského odpoledne ve FI se ale staly dva referáty z pera literárního historika a literárního kritika a publicisty. Jaroslav Med s úžasným citem pro duchovní souvislosti kulturního dění charakterizoval vztah Josefa Florianova a Bohuslava Reynka na pozadí tehdejších estetických a myšlenkových proudů, přičemž připomněl permanentní nejistotu „lidstva nepoučeného prolitou krví a stále na úteku před Bohem“. Podle Meda básníková spiritualita nepředstavovala pouhý ozvuk traklovského impulsu; Reynkova senzibilita byla zjevně inspirována nejen Březinou, ale i „jakýmiisi francouzskými konvertity“, jak je pojmenoval Arnošt Procházka. Právě Stará Říše se záhy stala střediskem českého kulturního zájmu o evropský literární expresionismus (včetně poezie Opatství). Naopak až k zapeklitým sinusoidám přítomnosti mířil polemický příspěvek Josefa Mlejníka. Ten vyšel ze vztahu Florianova a Šaldy a podotkl, že staroříšský tiskař kritikovi vyčítal (dokonce i po jeho smrti) transformaci literární kritiky v nadměrně mnohomluvný žánr. Na druhé straně v Šaldových očích účinkoval Florian povytce jako „sektář zcela tvrdohlavý“. Kromě toho náš věhlasný eseista nedokázal ani za nic akceptovat „sektářovu“ universalistickou vizi katolicismu.

Kdyby však Šalda navštívil Starou Říši, třeba by k sobě našli tolerantnější vztah. Neopakovatelnou atmosféru panující v staroříšském příbytku Josefa Florianova přece například Jaroslav Durych charakterizoval slovy, že „byl jsem tam na obědě a byla to chvíle, jejíž překrásné a hluboké intimnosti nelze ovšem prozradit, ale od té doby jsem neslyšel a také as nevidím a neuslyším tak teskné i radostné, čisté i vznešené srdečnosti, jako byla ta, se kterou jsem byl tenkrát přijat...“

VLADIMÍR NOVOTNÝ

SLOVENSKÉ DROBNICE (28)

V rozlohou nevelkéj Michalskej ulici na Starom Meste pražskom sú dnes už štyri galérie. V čísle jedna s menom M+K Galerie pripravili predajnú výstavu: Pocta Albínovi Brunovskému. Štyridsať grafikov zo siedmich krajín predstavilo práce inšpirované svojím učiteľom, alebo priateľom. Volné varianty na Brunovského až renesančne bohaté grafiky sú často doplnené jeho viac či menej zdarilým portrétom. Všetky vystavené práce majú spoločného menovateľa: uctiť si pamiatku vynikajúceho grafika a maliara. Zo slovenských umelcov boli zastúpení Veruna Milčáková, Zdenek Bugan, Vladimír Petřík, Igor Benca, Peter Augustovič, Karol Felix, Katka Vávrová. Len z Ukrajiny vystavuje šesťnásť grafikov, ďalší vystavovatelia pochádzali z Čiech, Bulharska, Belgicka, Litvy a Ruska. Výstavu pripravila antverpská galéria Epreuve d'Artiste a okrem Antverp ju videli už návštevníci v Jihlave. Zo súboru má byť vytvorené špeciálne album. Bohužiaľ, ako je už v týchto končinách zvykom, zase žiadna informácia pre návštevníka o autoroch a zostavovateľovi.

Literárna kaviareň GG pripravila uvedenie štvrťročníku knižných recenzií a kritického myslenia Kritika a kontext, ktorému šéfredaktoruje Samuel Abrahám a spoluvydáva ho Výberový vzdelávací spolok v Bratislave. Časopis si vzal za motto myšlienku Josepha Schumpetera: „Uvedomiť si relatívnu hodnotu vlastného presvedčenia a zároveň si za ním neochvejne stáť je výsada, ktorou sa civilizovaný jednotlivec odlišuje od barbara.“ Možno preto témou večera bola diskusia Postmoderna a stredná Európa. Napriek prítomným menám hostov - dnešný minister školstva Jan Sokol, filozof Egon Gál, predsedkyňa kolégia časopisu Zuzana Szatmáry

a sociologička Jiřina Šiklová, večer s tak širokou témou mohol asi málokoho uspokojiť. Miesto toho, aby sa hovorilo o časopise, ktorý ako slovensko-česko-anglický (pretože mnohé jeho príspevky sú na ďalších stránkach preložené do angličtiny) za dva roky svojej existencie a vydaním siedmich čísel si už vytvoril svoju čitateľskú obec vo viacerých postkomunistických krajinách, mnohí z prítomných návštevníkov večera pocítovali svoju potrebu zasiahnúť do diskusie, aj keď počuli o postmoderne a strednej Európe prvýkrát. Fedor Gál našťastie niekoľkokrát zasiahol a vzal slovo ovíneným diskutérom, čo sa moderátor večera Samuel Abrahám zo zdvorilosti neodvážil. Je škoda, že na skombinovanie prezentácie časopisu a diskusie o postmoderne a strednej Európe prišiel časopis skrátka. Nie som si istý, že gros návštevníkov kaviarne GG o ňom už predtým počulo. Časopis Kritika a kontext, ako šéfredaktor uviedol, chce v každom čísle zmapovať niekoľko vybraných kníh zo sociálnych a humanitných vied vydaných na Západe za posledných päťdesiat rokov, ktoré z rôznych príčin boli preložené do slovenčiny alebo češtiny po roku 1989. Dobové kritiky objasňujú, ako kniha bola v danej dobe prijatá, a ďalej je zhodnotená súčasnými autoritami intelektuálna história knihy. Minuloročné dvojčíslo časopisu zaznamenalo redakciou inšpirovaný okrúhly stôl na tému Slovensko a fenomén Ďurica a prinieslo zároveň aj recenzie Ďuricovej knihy Dejiny Slovenska a Slovákov. Odborná kritika Ďuricovej knihy sa spolitizovala a preto redakcia volila tento prístup. Bez politickej podpory by názory padovského profesora zasiahli len malý okruh prívržencov prvej Slovenskej republiky. Vydanie knihy ako účelovej publikácie

Ministerstva školstva SR v počte 90 tisíc exemplárov a jej distribuovanie na slovenské školy vyvolalo škandál a kniha bola zo škôl stiahnutá. Diskusia o tom ale naďalej pokračuje. Ďalšie knihy v dvojčísle zastúpené boli Umenie diplomacie od Henryho Kissingera a Národy a nacionalizmus Ernesta Gellnera. Zatiaľ posledné vydané číslo časopisu Kritika a kontext sa venuje diskutácii Občan a spoločnosť a knihám Štruktúra vedeckých revolúcií Thomasa Samuela Kuhna, Vzbur a Európa a idea národa Ortegy y Gaseta a Človek a dielo Raymonda Aarona. Upozorňujem podrobnejšie o jednotlivých číslach, keď časopis s takýmto zameraním je pre väčšiu čitateľskú obec, než môže poskytnúť jedna z nástupníckych krajín, a bolo by škoda, ak by pre neinformovanosť nezískal viac čitateľov.

K stému výročiu premiéry Rostandovho Cyrana z Bergeracu (27. decembra 1897) a k stému výročiu jeho prekladu Vrchlickým (už v roku 1898!) predstavil v Slovenskom inštitúte svoj preklad Cyrana Lubo Feldek. Po takmer šesťdesiatich rokoch od prvého slovenského prekladu Márie Rázusovej-Martákovovej pripravil Feldek preklad pre projekt bratislavskej Astorky a Štúdia S, jeho realizáciu v Prahe sme už niekoľkokrát videli. Vzhľadom na dĺžku hry divadlá si objednali preklad len jej neceljej polovice. Feldeka výročie inšpirovalo a preložil hru celú. Pekný večer rozprávania o preklade, deklamovania úryvkov doplnili vystúpenia Borisa Hybnera a Jana Vodňanského. Prijemne prekvapila Katka Feldeková, ktorá spievala francúzske šansóny a americké muzikály v otcovom preklade a dokonca aj dvojspevy spoločne s otcom (a dalo sa to tiež počúvať).

VOJTECH ČELKO

Původ automobilové kultury

aneb Co je skryto pod lakem individualismu

Jan Keller

(Pokračování ze strany 1)

propůjčuje kvality, které jsou jinak spojovány jedinečně s vlastnostmi nadpřirozených bytostí. Právě schopnost samopohybu měla tyto kvality korunovat. Od 16. až do 18. století lze doložit četné pokusy o zobrazení či dokonce konstrukci andělských vozů, které jsou schopny, podle svědectví proroků, pohybovat se vlastní silou do všech světových stran. Ve stejné době jsou vozy knížat a vyslanců zdobeny způsobem, který nemá nikoho nechat na pochybách o tom, že jejich pasážer se pohybuje kdesi mezi obyčejnými smrtelníky a polobohy. Tyto triumfální pojízdné oltáře nemají v sobě sice nic, co by odkazovalo na dnešní kult individualismu a světskosti, o to více prvků je však spojuje se vším, co činí dodnes z automobilu ideální nástroj boje o prestiž téměř nadčlověčí.

Nebeský původ je však jen částí rodokmenu moderního samohybného vozidla. Druhou částí svého rodokmenu sahá do pekla. Možnost samopohybu zaujala již v době renesanční vojevůdce a válečníky. Fascinovala je možnost stroje, který by mohl pronikat hluboko do řad nepřátel a těsně k oblíbeným městům, aniž by tažné spřežení zvyšovalo jeho zranitelnost. V této souvislosti Berns dokumentuje návrhy válečných strojů a beranidel poháněných skrytou silou, jejichž dlouhou řadu lze dokumentovat opět již od počátku 15. století. Také zde platí, že čím primitivnější je tato technika po stránce mechanické, tím vynalézavější bývá její vnější podoba. Design válečných strojů raného novověku je fantastickou směsí lidských a zvířecích rysů. V tomto užítí nemají za cíl teatrálně oslovovat dvořany a poddané knížate, nýbrž zastrašovat a děsit všechny jeho nepřátele.

Pekelné stroje, upozorňuje Berns, bývají často podivnou směsí techniky a biologie. Na malbách Hieronyma Bosche, Brueghela či Callota zaplňují peklo samohybné kanony, které jsou směsí železa, kol a předpotopných příšer. Technomorfní a biomorfní se zde prolíná v odporlivé, stěží rozlišitelné promíšenosti. Jako by ve fantaskním pekle raně novověkých malbů již držely stroje potřebující ke svému pohybu směs druhohorních organismů a pouze čekaly, až budou o pár set let později vyvedeny ze záhrobního pásu na silnici.

Do vozového parku pekelných strojů je od renesance řazeno vše, co může být oživeno díky ohni, vznětu a explozi, co se pohybuje za velkého rachotu a hluku ve cloně kouře, dýmu, plynů a smradu. Renesanční umělci jsou ještě příliš málo moderní na to, aby uvěřili, že pekelný princip lze spolehlivě zvládnout třicetým katalyzátorem.

V době Maxmiliána I. vzniká soubor skic samohybných strojů, jež spojují motiv knížecího triumfu s válečnickou kulíou. Do detailu zpracované alegorie válečných tažení mají podobu samohybných vozů, na nichž jsou umístěny scény z vítězných bitev. Tyto pojízdné oltáře nevšední císařovy moci jsou poháněny skrze řadu složitých mechanických převodů silou svalů jeho žoldnéřů, kteří tvoří součást stroje. Do jediného obrazu je tak zakomponováno peklo bitvy, posvátnost moci i kult panovníka hrdiny, jehož všudypřítomnost a samopohyb - vlastnosti samotných bohů - jsou zajišťovány vlastní armádou. Pozdější alegorické vozy oslavující úspěšnou společnost nepřišly přes veškeré obsahové modifikace již s žádným podstatným novým prvkem.

Berns opakovaně upozorňuje, že nebeská a pekelná část rodokmenu automobilu do sebe perfektně zapadá. „Pekelné stroje a nebeské stroje se liší tím, že bůh tvoří svůj

strojový mechanismus (a celý kosmos jako mechanismus sfér), aby ho využil jako vehiklu, prostředku svého zjevení - zde funguje jako *deus ex machina*. Přitom čert, démon, ďábel je a zůstává částí - takřkajíc nečistou, necudnou částí - téhož stroje. Je v něm neoddelitelně uvězněn, nemůže být vysvobozen a spasen. Trýzní skrze něj druhé i sám sebe - zde funguje jako *diabolus in machina*.“ (Berns 1996, 66-67)

Stěží lze podstatu automobilu vystihnout názorněji. Moderní automobil se stal dobově specifickým výrazem klasické situace, kdy člověk ve snaze překonat svá přirozená omezení a připodobnit se svými možnostmi samotným bohům, či alespoň působit na druhý dojem poloboha, uchyluje se k jednání, jehož důsledky mají v sobě cosi pekelného. Technika, která nás má povznést až kamsi na úroveň všemocných bohů, nás zároveň přímo svou povahou strhává do hlubin. Riziko pádu narůstá přímo úměrně s růstem ambicí.

Nové dějství tohoto klasického dramatu, které bylo na scénu uvedeno vynálezem a masovým rozšířením automobilu, má jen málo společného s ústředními hodnotami liberalismu, tedy s emancipační statusové diskriminovaných a s rozšiřováním práva na svobodu a individuální volbu. Veskrze sympatickými liberálními hodnotami se zde chce maskovat touha patrimonialních vládců oslnit své poddané triumfem hrdiny, stejně tak jako touha profesionálních válečníků imponovat druhým svým monumentálním vítězstvím. Slušný a tolerantní liberál se beze všeho svezde vlakem či veřejnou dopravou. Za volantem honosného auta se však dobře vyjímá zrupná mentalita pána a vítěze - nejvyššího pána nad životy druhých a absolutního vítěze nesmyslných prestižních dostihů.

První automobily na počátku našeho století vezly ještě známky svého skutečného původu přímo na své kapotě. Podobaly se v leččems triumfálním vozům a jen postupně se alegorická estetika triumfu v podobě sošek a emblémů zmenšuje a přemísťuje na chladič, aby nezhoršovala dynamické vlastnosti vozů. Zároveň se samotný proudnicový tvar auta stává výmluvnou alegorií - symbolizuje rychlost, které musí být vše ostatní bezpodmínečně podřízeno. Požadavek rychlosti zatlačuje vše ostatní, včetně svobodné volby směru, tedy oně vlastností, která byla, podle Bernse, zvláště zdůrazňována u klasických triumfálních vozů. Pohyb je uzavřen do koridorů dálnic, které umožňují nejvyšší rychlost za cenu omezení možnosti jízdy jinudy.

Dálnice tak ještě více odkrývají iluzornost automobilové hry na liberalismus. Dálnice výrazně přispívají ke stírání krajových i místních zvláštností a k homogenizaci prostoru. Otázka kam ztrácí v prostoru, který dálnice o mnoha proudech unifikované modelují, stále více ze svého původního smyslu. Až do nevýznamnosti je zatlačována dnes o tolik důležitější otázka - *jak rychle*. Tento posun je v souladu nikoli s hodnotami svobody a volnosti liberalismu, nýbrž s polovojenskými imperativy organizované modernity. Na jejich běžících páslech už dávno není důležité, *co* je vlastně produkováno, nýbrž především - *jak účinně* lze produkci čehokoliv zorganizovat.

Pod kola automobilů se však dostává nejenom liberální idea svobody a svobodné volby směru. Automobilová kultura si zahrála také s myšlenkou zesvětštění moderní společnosti. Je pravda, že na rozdíl od renesance přestal být samohybný vůz považován za vehikl, jehož bohové s oblibou užívají ke

svému zjevování. Auto se stalo bohem samo o sobě. Je to bůh podivný, bůh ve tvaru protězy. Z pouhého nástroje zjevení se stalo samo předmětem bizarního kultu a zapáleného uctívání.

Berns ve své historické studii uvádí typy vozítek ze 17. století, jakési velké pojízdné židle fungující na ruční pohon. Spíše než autům podobají se vozíčkům tělesně postižených. Berns upozorňuje, že jejich zjevně protetický charakter vůbec neznamená, že by mezi nimi a triumfálními vozy renesance byl příliš velký rozdíl. Oba typy vozidel mají stejné poslání: mají nemožnému dodat moc, kterou sám nemá, ale kterou nutně potřebuje získat. Vozíčky na ruční pohon mají tělesně postiženým umožnit pohybovat se jako zdraví lidé. Triumfální vozy mají budit zdání, že pouhý, vždy výrazně limitovaný člověk se může svými schopnostmi vyrovnat dokonce samotným bohům. Rozdíl je spíše jen v tom, že knížata se snaží svůj lidský handicap pečlivě zastřít alegorickými kulisami, které úzkostlivě zakrývají protetický charakter jejich triumfálního vozítka. Právě na tuto tradici navazuje moderní automobilismus.

Počátkem 80. let upozorňuje americký sociolog William Catton, že automobil je v podstatě protetickou aparaturou. Slabý a pomalý člověk si pomocí této mechanické náhražky obstarává sílu a rychlost, kterou mu příroda sama neposkytlá. Užívat protězy různého druhu bývá užitečné a těžce handicapovaným to dokonce výrazně usnadňuje život. Moderní člověk automobilového věku se však stává naopak těžce handicapovaným ze své vlastní vůle. Jako vážný osobnostní mentální handicap lze hodnotit jeho sklonky učinit z pouhé protězy svůj nejvyšší a nejosvátnější fetiš.

Vážnost, již vše, co se týká automobilu, v naší kultuře požívá, výstavní rituály autosalonů, magičnost automobilových reklam, posvátné tajemno, s nímž jsou dychtivě veřejnosti odkrývány parametry nových značek, ceremoniální charakter, s nímž je auto užíváno ve veřejném životě, to vše nasvědčuje, že jsme se vskutku stali první kulturou, jež zbožšťila svoji vlastní protězu.

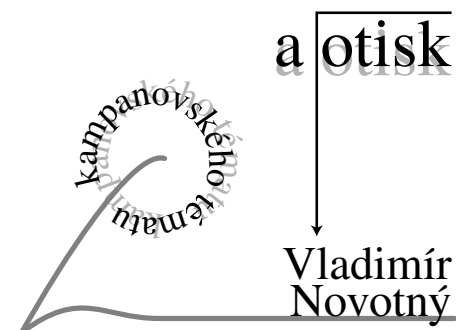
Světskost automobilové kultury je pouhé zdání. Ve skutečnosti automobil opět překrývá čarami a kouzly mnohé z toho, o čem se liberální modernita domnívala, že dokáže definitivně kouzla a mystiky zbavit. Jako kdyby samo liberální individuuum bylo emancipováno za tím účelem, aby se mohlo zcela dobrovolně a spontánně začít klanět sériově vyráběnému fetiši, jenž je výbušnou směsí mechaniky a biologie. Triumfální vůz moderního občana je tou nejobournější formou magie, kterou kdy člověk vymyslel - nepovznáší ho na úroveň bohů, činí ho malým i v porovnání s jeho vlastní umělou protézou.

Tento nejmodernější barbarský kult se stihl rozvinout do dokonalé ucelené soustavy. Zalévání živé země pod tlustou vrstvou asfaltu a betonu se v této perspektivě mění v krutý magický obřad, jehož účelem je přivolání hojnosti a nadbytku do pozvolna mrzačeného kraje. Živá krajina je při tomto barbarském obřadu velkoprošně obětována Prosperitě podobně, jako kdysi byl příslib úrody a blahobytu vykupován obětováním jednotlivých živých tvorů. Bolestivé napínání krajiny na mimoúrovňové kříže křižovatek má přinést vykoupení stagnující ekonomice. Jednoho dne, ujišťují nás stavitelé silnic, dálnic a obchvatů, budou naše prosby konečně vyslyšeny. Celý kraj, či přesněji to, co z něho po tom všem ještě zůstane, bude navštíven velkým štěstím. Stačí už jen vyasfaltovat posledních zhruba 800 kilometrů a nevídaný ekonomický zázrak se zcela určitě dostaví.

A tak člověk postliberální éry vzhlíží k nebi zahalenému pro větší efekt hustým kadidlem přímenného smogu a pozorně naslouchá, zda zvuk nesčetných trub a klaksonů již náhodou neoznamuje příchod vytoužené hojnosti. Hukot motorů a skřípění brzd v něm vyvolávají ta nejbláženější tušení a s každou další olejovou skvrnou jeho naděje sílí. Nemůže se to nedostavit, nemůže to nepřijít. Vždyť již tolik toho bylo na asfaltových oltářích přímo pod širým nebem obětováno!

(Z dosud nepublikované knihy *Naše cesta do prvohor, připravované pro vydání v nakladatelství Hynek*)

Originál



„Na rozhraní století odváží se Winter setřásti ze své novelistiky archivní prach a vytvářeti tragédie lidských snů,“ napsal brněnský literární historik Arne Novák v eseji-tytickém nekrologu uveřejněném v Národních listech, v němž se vyslovil též k významu Zikmunda Wintra pro českou literaturu. Vzápětí ale podotkl: „Ovšem závislé na poměrech XVI. a XVII. věku, bez kulturně dějepisné didaxe. /.../ Takto se mu podařilo vytvořit pevně uzavřené a jednotné /.../ některé nejlepší nesentimentální výjevy z trochu melodramatického Mistra Kampana.“ Veškerou pozdní spisovatelovu tvorbu posléze badatel s uznáním zhodnotil jako „jadrná a sytá díla šedesátíková“, tj. jako knihy zralého tvůrce, od něž bylo lze tehdejší kulturní veřejnosti - slovy Arna Nováka - se ještě nadíti plného rozptění mohoucnosti...

Literární dějepisc si tudíž neodpustil nepatrný kritický šleh vůči autorovu románu Mistr Kampanus (knižně poprvé 1909) ani ve své smuteční úvaze. Leč Arne Novák se podobně zdrženlivě vyslovil o vrcholném epickém díle Zikmunda Wintra rovněž ve svých Přehledných dějinách literatury české. Konstatoval tu v nezbytné krátkosti formulačně, že „knihu od knihy šíří Z. Winter i svůj psychologický rozhled a vztyčuje si vyšší cíle; některé z pozdních svazků rozebírají i základní vášně lidské a otrásají se vnitřními tragédiemi. /.../ Románová kniha Wintrova odvažuje se přímo na zpodobení dramatu bělohorského.“ Román Mistr Kampanus posléze brněnský vědec charakterizoval jako „rozlehlý historický obraz z doby bělohorské s pádem Karlovy koleje a exekucí staroměstskou v popředí“.

Pozdější hodnocení románu jsou zpravidla o poznání příznivější (zejména ve srovnání se stanovisky tehdejších autorit veřejného mínění jako F. X. Šaldy či Otakara Theera), což se pochopitelně promítlo i do lexikografických lapidárních soudů. Nicméně i do nich během dalších desetiletí překvapivě pronikají kritické tóniny. Kupříkladu ve Slovníku českých spisovatelů (1964) je Wintřův Mistr Kampanus označován za „největší jeho dílo“ (v souladu se spisovatelovým přesvědčením) a vyzvedává se zejména první část románu. Ta podle anonymního (!?) autora hesla „naznačuje hlubší pojetí tragiky historické osobnosti vržené do krizové doby před Bílou horou, závěr díla pak jeví sklon k historickému popisu společenských událostí, i když velmi dramatických a barvitě vyličených“. Definitivní verdikt vyzněl v této příručce takto: „Monografický román ve zkratce zachycující celý životní běh hlavního hrdiny, v němž např. dosáhl úspěchů Jirásek a Nováková, nebyl svou uměleckou podstatou zřejmě zcela vlastní W. uměleckému talentu. Přesto však Winter svým pojetím historické literatury /.../ vytvořil z ní prostředek, kterým vyjadřuje životní pocit, rozpornost vášní a smyslů, složitost niterného života lidské individuality.“

K určité obměně literárnědějepisické tradice ve vztahu k Mistru Kampanovi, spjaté zejména s rezervovaným postojem Arne Nováka, došlo v české literární historiografii ve výraznější míře až v posledních desetiletích. Již v příručce Čestí spisovatelé 19. století, již sestavil týž vědecký tým Akademie věd, z jehož úsilí vzešel „Modrý slovník“ J. Opelika a R. Havla, se v medailonu Zikmunda Wintra (autorský nepodepsaný) v souvislosti s jeho jediným románem zdůrazňuje především „konflikt jedince a doby“ v Mistru Kampanovi. Píše se tu o spisovatelově vyličením „svěrázného původu studentského života i běžných a soukromých starostí vysokoškolských studentů v letech před

Bílou horou“, jakož i o tom, „kolik maličerné ješitnosti a záští čekalo na příležitost pomstít se na ryzím, citově založeném člověku Kampanovi“. Hrdina je zde interpretován jako „laskavý i náročný učitel, jemný člověk a nešťastný muž, jehož manželské štěstí zničila smrt mladé ženy, a on se tím víc oddal svému poslání na universitě“.

Z hlediska struktury Wintrova epického díla se tu dále konstatuje, že v románu „se stýkají, prostupují a střetávají tři způsoby podání: způsob lyricky náladový a meditativní, který připomíná mluvu básnickou, způsob zpravodajsky neosobní a věcný, jehož objektivnost má ironický podtext (charakterizuje dějinné akce a jejich oficiální představitel). Třetí způsob zosobňuje Mollerus se svým projevem stejně boдрým jako vulgárně groteskním. V této stylové rozrůzněnosti i v jisté kompoziční rozptýlenosti díla vyčteme znamení doby, o níž román pojednává, i té, ke které se obrací.“ Dále se v tomto literárněhistorickém portrétu říká, že „osudy Karlovy university i jejího rektora jsou v románu pojaty jako příznak národního údělu po bělohorské porážce, jako pokus vysvětlit, proč její následky byly tak dalekosáhle pustošivé. Wintrův pohled je krajně nesentimentální, snaží se vystopovat vnitřní slabost Čech před Bílou horou i po ní.“

Po roce 1989 se Mistrem Kampanem prozatím nejzevrubněji (byť v rozmezí literárněhistorické zkratky) zabývala Jaroslava Janáčková, která ve stati Historismus v poezii a próze (z roku 1991) vyzvedla i dobový kontext geneze spisovatelova románu a připomněla, že předtím se Winter „bělohorského traumatu dotýkal jen letmo. Tak jen zdaleka a nepřímo kroužil kolem otázek, které v Konci samostatnosti české (1890, česky 1893) formuloval francouzský historik E. Denis: Kterými chybami zasloužili sobě Čechové svého neštěstí? Jaká část zodpovědnosti příslušela lidem a jaká okolnostem?“ Badatelka shledává, že teprve ve svém románovém díle začal Winter na „otázky po odpovědnosti“ odpovídat - a resumuje: „Pro tvůrce Mistra Kampana však nikdy nebyly dějiny smysluplným uskutečňováním pokroku ani velkých idejí, ale spíš hrubou mechanickou silou, která člověka zaskakuje, jeho nejlepší záměry křiví, láme, ironizuje či ztrapňuje. Krize historismu, resp. jedné metody historického zkoumání a myšlení, jakož i čas bělohorské katastrofy mohly Wintrově utkvělé skepsi k dějinnému pohybu přitakat anebo ji přizvít, a tak se v Mistru Kampanovi stalo.“ Připomínajíc společenský kontext autorova záměru Janáčková zdůrazňuje, že i podle tehdejších posuzovatelů „Wintrovým románem přibyla česká literatuře kniha, která by se měla stát duševním majetkem národa“. Poté vybírá z dobových kritik několik symptomatických postřehů o „varovném zpěvu“ či „slabosti českých povah, těch lidí, které jako by zkazil a vysílil jakýsi jed...“ V závěru medailonu autorka naznačuje, že „Mistr Kampanus uchovával pověst díla téměř nezařaditelného, byť jeho národní reprezentativní dosah a obecně lidský smysl je počínajícím prvním vydáním mimo všecky pochyby“.

Nikoli náhodou právě v roce 1906, kdy Wintrův román začal vycházet na pokračování ve Zvonu, si známý esejista František Václav Krejčí v knížce Sen nové kultury již vůbec nepřipouštěl platnost iluzí o výchovně popularizujících kritériích posuzování literárního díla; deglorifikoval i ideál intelektuála formujícího pozitivistické či buditelské dějinné vědomí a zároveň i dosavadní tradici českého kulturního historismu: „Tyto těžké stíny minulosti doléhaly sotva kde dusivější tíhou na kulturní život než u nás v Čechách. Česká literatura až do nedávných dob nedovedla viděti a vyjádřiti Čechy, jaké jsou. /.../ Bylo v tom tolik elegického smutku, tolik hrobového puchu, tolik věcí příliš strašných a krvavých pro naši mysl!“

V tomto kontextu českého myšlení se Zikmund Winter se svou specifickou variací kampanovského či převážně pobělohorského tématu (tj. dilematu mravní odpovědnosti intelektuála ve chvíli kolapsu kulturní enklávy, do níž konkrétní jedinec náleží) záměrně a vědomě po svém způsobu přispěl či se připojil k rozpravám, v nichž čeští vzdělanci zejména v letech před vypuknutím první světové války vznětlivě i systematicky reagovali nejen na podněty citovaného spisu Ernesta Denise, ale především na Českou

otázku T. G. Masaryka (poprvé vydanou 1895) a na všechny problémy moderní národní identity, které s ní souvisely. Ihned po vydání Masarykovy fundamentální knihy se totiž (se zákonitým připomenutím věčně aktuálních dilemat H. G. Schauera) v Čechách na přelomu století počíná dlouholetý kulturněhistorický „spor o smysl českých dějin“, k němuž se vyjadřují i mluvčí literárního modernismu.

S přihlédnutím k myšlenkovým tendencím a sporům tehdejších let tvoří i Mistr Kampanus evidentní součást obnovované české kritické sebereflexe, která s analogickou naléhavostí a s podobnými myšlenkovými filiacemi v rozmanitých intervalech přetrvává až do dnešních dnů. Také ve Wintrově románu, koncipovaném zejména v prvních letech 20. století (jeho tematika je v autorově tvorbě vsuktu nápadně atypická), zjevně zaznívá ozvěna dobového reflektování „české otázky“ a formulování významu a poslání českých dějin ve srovnání se světovou historií, jakož i rozjímání o závažnosti tzv. naddějinných principů, zejména deistických a etických. Též prostřednictvím vrcholného Wintrova epického díla se uskutečnila v kulturním kontextu našich zemí na počátku nového věku další pozoruhodná, ve svých filosofických závěrech zacílené protitradiční tematizace dějinné látky a její novodobé reflexe. Vždyť i první kritické romány impulzivně konstatovali, že se Mistr Kampanus začlenil do soudobého tíhnutí k novému myšlení o dějinách, které tenkrát bylo zvlášť naléhavé „motivováno“ zájmem o tuzemskou přítomnost. V tomto smyslu se minulost a její palčivá problematika (či naopak inspirativní odkaz) stávají v české beletrii i v odborných pojednáních (srov. antologii Spor o smysl českých dějin 1895-1938, Praha 1995) zejména působivým nástrojem „osvětlení národní identity“.

V souzvuku s dobovými pŕtkami již tři roky po vydání románu trpce konstatoval Masarykův duchovní a politický druh Jan Herben ve svých polemických úvahách v Času, že „věčná otázka mezi svědomím a oportunistem řeší se ve prospěch oportunistu. Malá naše menšina stojí proti němu, neboť konečně celý oportunistus je nám otázkou takovou: smí konečně Čech dýchat plnými plícemi, smí volně vyznávat, že ctí své předky reformační a sám že chce žít podle zásad pokrokových, českých a přirozeně lidských, jak ho Bůh stvořil? Či má se pořád křít jako člověk poddanský, dýchaje na půl plíc; jako z nějaké cizí milosti trpěný, v cizích názorech formovaný a všec-kou důstojnost v sobě zapírající, aby se mu dobře vedlo na zemi? Máme věřit Husovi či Pálčovi?“

Rozjiténá díkce tehdejších metodologických i publicistických úvah o smyslu českých dějin přivedla rok nato Zdeňka Nejedlého nejprve k opodstatněnému tvrzení, že nepřeklenutelnou neznámou celé domácí historiografie zůstává „člověk 16. století“ (jako předchůdce tuzemského individua doby pobělohorské), a potom též ke kategorickému konstatování, které může mít k problematice Mistra Kampana přímý i nepřímý vztah: „Že úpadek českého národa v 17. a 18. století nebyl způsoben bitvou na Bílé hoře, je dnes ovšem již samozřejmo. Žádný národ nezahynul nikdy v jedině bitvě, dokonce pak ne v bitvě toho druhu, jako byla bitva na Bílé hoře, jejíž význam i strategický byl daleko menší, než bychom při bitvě tak osudných následků čekali. Přesto však představa o úpadku českého národa bezprostředně po bitvě na Bílé hoře zůstala všeobecným majetkem národním. Přísné zkoumání historické však vyvrací tuto domněnku čím dál tím radikálněji právě tím, že doba úpadku posunuje se stále více a více z doby bělohorské do doby pozdější. /.../ Národ může hynout jen mravně, to však nelze způsobit žádným vnějším nátlakem ani utrpením.“

Když na nekončící, stále a znovu aktuální či aktualizovanou diskusi o smyslu našich dějin v proměněném ovzduší tzv. první republiky navázal filosof Emanuel Rádl (zřejmě reagující na někdejší polemiky T. G. Masaryka a Josefa Peška), prohlásil, že „od dob protireformace se dělí naši lidé na dva tábory, jedny opravdové, kteří v něco věří, něco upřímně chtějí, hledají a vážně o to pracují, a na lidi, kteří jsou jen diváky na světě, kteří se přizpůsobují daným okolnostem, jsou v srdci lhostejní, rozumu neroz-

hodného a činů násilných“. V jiném společenském kontextu přispěl zjara 1939 filosof J. L. Fischer s patetickým proroctvím, že „učiníme-li všichni své povinnosti zádost, nepochybně, že dnešní bouří vichřic přežije český národ, aby zocelený kázní chystal své nové a slavnější zítřky jako rytířský vítěz nad šalebným preludem moci“.

Podobný optimismus však zpravidla ani v nejmenším nesdíleli aktéři a svědci trudného období, metaforicky, leč i z pohledu kulturní historie tehdy vnímaného jako nové „pobělohorské“, jež nastalo po srpnu 1968 a které poznovu v českých dějinách umožnilo prožívat analogické kampanovské příběhy a spoluvytvářet nové variace kampanovského tématu morálky kolem nás a mravnosti v nás. Generalizujeme-li, vyústila tehdejší atmosféra ve zrození truchlivého a bezútěšného srpnového traumatu veškerého esteticky a myšlenkově nesterilního českého písemnictví. Jedním z jeho mluvčích ve sféře politizující a publicisticky exponované literární beletristiky se stal Vilém Hejl (1934-1989), který od roku 1978 žil ve vídeňském a posléze mnichovském exilu; v Mnichově působil až do svého skonu jako zpravodaj RFE.

Pouhý rok po svém odchodu z vlasti vydal spisovatel (známý z literární tvorby šedesátých let především coby autor detektivních historií a filmových scénářů) v Sixty-Eight Publishers svůj první román Zásada sporu (1978), v němž přišel se svěbytnou modifikací kampanovské tematiky. Nikoli náhodou je děj knihy situován do totožného historického údobí, tj. do let po porážce povstání českých stavů. Protagonistou románu je typický pobělohorský intelektuál a literární tvůrce, umělecko nevybojný poeta Šimon Lomnický z Budče. Jeho fiktivní příběh se stává spisovatelé vítanou záležitostí, aby se zaměřil zejména na analýzu postojů a argumentů jednotlivých postav nejranějšího pobělohorského času. V jejich chování a počínání záhy rozpoznáme přímou paralelu k posrpnové české přítomnosti, mj. i analogii k problému nevyhnutelnosti alespoň dílčích kompromisů. Aby Hejl ještě víc zdůraznil modelovou politikou aktuálního románu, nechává své postavy promlouvat hovorovou řečí moderního věku. Jeho Šimon Lomnický z Budče se v bělohorské atmosféře ocitá (ač od počátku katolík, jenž se nemusí nutit k nežádáné konverzi náboženské a tudíž ani politické) v záluďném a zákeřném propadlísti mocenských střetů obou stran, přizpůsobujících si podle vývoje situace praktické pojetí dějin a usilujících o maximální ideologické zjednodušení veškerého „sporu o smysl“ tehdejšího času. Žádný postoj a žádná pravda již nemohou být tolerovány, pokud se budou odlišovat od dominantního a proklamativně nesnášenlivého mocenského programu.

Tomuto inovovanému kampanovskému traumatu a dilematu se Vilém Hejl tváří v tvář českým posrpnovým intelektuálním politickým a morálním křížovatkám soustavně věnoval i ve svých dalších exilových prózách (vesměs vznikly ještě na domovské české půdě), ačkoli již nejsou lokalizovány do času Mistra Kampana a představují různostrunné variace paradigmatického typu „svědomí proti násilí“ či dramatického zpodobnění střetu tolerance a intolerance. V následujícím románu Ex offo (1980) autor revokuje atmosféru v Čechách po roce 1969 a přibližuje ji vyprávěním o srdatém novinářském objasňování jedné záhadné epizody rakousko-pruské války 1866. Rovněž ve fantastní Hejlově próze Hodina hvězdopavců (1980) se propojují dvě časové linie: úvahy o charakteru přítomnosti jsou ovlivňovány a podmiňovány retrospektivami o tragické historii skupiny jasnovidců, okultistů, astrologů atp., kteří měli být za války spirituálně manipulováni pro pragmatické záměry a účely nacistické tajné policie.

V myšlenkové tkáni autorova románového debutu a v jeho kampanovské variaci údělu českého intelektuála se soustavně uplatňují aktuální paralely publicistické a politické. V posrpnovém dvacetiletí podobné tóny logicky zazněly kupříkladu i v historických esejích tzv. Podivna (srov. Češi v dějinách nové doby, 1991): „Bylo tedy nesnadno být naplno člověkem a Čechem zároveň. České sebevědomí a česká sebekritičnost se střetávaly jako nesmiřitelní odpůrci. Milovat svůj národ přirozeně ctivou láskou, být si přítom vědom, z jaké

hmoty je uhněten, a navíc neselhat, to vyžadovalo mimořádnou moudrost, pokoru, odvahy i odolnost. Těch, kdo se o to pokoušeli, bohudík zvolna přibývalo, avšak jen nemnozí vytrvali, aby nám zanechali skutečné dílo. Byli to vesměs samotáři bez mandátu a je věci teprve dalších pokolení, jak s jejich odkazem naložit.“ Reminiscenční myšlení je zakódováno i v Hejlových publikacích o moderní historii, v nichž spisovatel promlouval jako politický publicista; mj. polemizoval s pojmem středoevropsství a tvrdil, že naše kulturní tradice se v ničem mimořádném neodlišují od tradic kulturního okruhu západoevropských přímořských států. Jak podotýká Pavel Švanda (v Proglasu 1992, č. 1), umělcova logika byla v těchto úvahách „logikou probudilého nacionalisty, který se stále ještě v souladu s romantismem 19. století domníval v dějinách slyšet výzvu k velikosti, tj. pohotovost k boji a obětí. /.../ Bylo mu samozřejmé, že národ se buď chová jako hrdina, nebo přestává být národem.“

O postmoderním posunu ve vnímání kampanovské tematiky v české společnosti a zejména literatuře poslední čtvrtiny 20. století vypovídá i okolnost, že Hejlov „wintrovský“, byť publicisticky směřem k přítomnosti strukturovaný román nebyl mj. samizdatovou či ineditní literární kritikou vůbec reflektován, ba dokonce téměř ani zaznamenán, ač představuje symptomatický moment nonkonformní slovesné produkce. Četné filiaci můžeme v tomto zacílení nalézt kupříkladu při srovnání s románem Štěpěni Karla Pecky, variujícím bolestnou srpnovou tematiku a vypravěčovo hledání pocitu svobodné lidské důstojnosti s hledačskými motivy a pasážemi pobělohorskými. Mnohem citlivěji a pohotověji zareagovala kritika exilová (mj. Jaroslav Dresler, Antonín Kratochvíl či Jiří Kovtun). Valné satisfakce se Hejlovu románu žel nedostalo ve sféře literární kritiky a lexikografie kupodivu ani po roce 1989. Dokonce i Miroslav Zelinský v rozmezí slovníkového hesla v autorově románové tvorbě vyzvedává především „prvky lehčího žánru“ a soudí, že v Zásadě sporu je „doloženo přesvědčení o možnosti zachovat si vlastní tvář i v okamžiku střetu s protichůdnými mocenskými silami“, třebaže román zřejmě vypovídá naopak o dějinně se opakující kampanovské nemožnosti či nezpůsobilosti českého intelektuála vyčlenit se ze svého historického údělu - at pobělohorského či posrpnového.

Největšího uznání kampanovským variacím Viléma Hejla (zejména jeho bělohorskému románu Zásada sporu) se paradoxně dostalo nikoli z pera literárního kritika, nýbrž ve sféře české dějepisné vědy. Jaroslav Marek v Dějinách a současnosti (1991, č. 3) ve svém aktuálním exkurzu do beletristických luhů zdůraznil zejména okolnost, že jde o „vyprávění výjimečné sevrženosti a úspornosti výrazu, proťkané skrytými nárazkami na další významy řečeného, vyprávění už nejen o sporném hrdinovi, jako byl Mistr Kampanus, ale přímo o protikladu hrdiny“. V souzvuku s dobovým vnímáním Hejlova textu jakožto zapovězeného díla připomněl, že „próza, při jejíž četbě byl čtenář sedmdesátých let v nejistotě, zda ho deprimuje přítomnost proto, že zná její pravzor v žalostném průběhu a epilogu českého povstání, nebo zda prožívá potáčení poražených po Praze po roce 1620 proto, že zažívá něco podobného nyní i zde. Za obrysy příběhu se rýsuje problém ošidnosti našich soudů o hodnotě člověka, o jeho malosti a velikosti v dějinách, v českých dějinách zvláště. Nadto příběh bez laciných analogií až bolestně blízký přítomnosti.“

Jestliže byl Zikmund Winter po dokončení Mistra Kampana postaven před možnost reagovat na generační polemiky s jeho vlastními zásadami odborné i literární činnosti, s jeho principem „mikrologické práce“ (in margine Novákova jubilejního článku v časopise Přehled sarkasticky poznamenal „to psal můj žák dareba nepřčetná Arnošt Novák“), spisovatel Vilém Hejl na kritickou, byť polemickou reflexi své kampanovské románové variace z půli sedmdesátých let teprve čeká. K bizarnímu zpoždění v interpretaci Zásady sporu možná dochází též kvůli tomu, že i prostřednictvím vylíčení antiiluzivního a antiutopického děje lokalizovaného do minulosti se v této próze stávají svědky neslavitelného trápení depresivního a marasmatického českého světa sedmdesátých let. Skutečně: Res tua agitur.

Jan Malura

Přízraky

a záhrobní

vidění

v triviální

literatuře

baroka



In fine illarum inferi tenebrae et poenae Eadzi P. 59.

Meditace o škodách pramenících ze smrtelných hříchů, rytiny S. Dvořáka, Praha 1735

Hrozný příklad jest, kterýž nyní vypravovati budu.

(Věčný pekelný žalář)

Množství děsu a hrůzy v dnešní masové kultuře vyvolává nejrůznější otázky a reakce. Uvažuje se o příčinách zalíbení širokých vrstev v tom, co vzbuzuje strach a úzkost, o negativních dopadech thrillerů a hororů na psychiku člověka či naopak o možnostech prožívání pozitivní katarze při vnímání hrůzostrašnosti. Hrůza dnes není doménou výhradně strašidelných příběhů, ale proniká i do jiných projevů masové kultury. Její místo v jednotlivých populárních žánrech je nutné podrobněji popsat, je třeba také diferencovat různé podoby hrůzostrašnosti a především posoudit její funkce v různých epochách kulturního vývoje.

Rozlišují se obvykle dva základní typy strašidelných příběhů. V prvním hrůza nepřesahuje hranice reálného a jev, jenž vyvolává strach, je nakonec racionálně vysvětlen, v druhém vystupuje strašidelnost v rovině nadpřirozené, vzdaluje se od reálna. Oba typy se mohou v určitých situacích prostupovat i slučovat, ale v zásadě lze toto jednoduché rozdělení úspěšně použít. První model je poměrně mladý (v podstatě jej založil E. A. Poe, i když ani on nebyl bez předchůdců) a je také většinou moderní kulturní kritikou více uznávaný. Druhý, jehož základem jsou postavy strašidel, duchů, upírů, zjevení, čarodějnic, démonů, skříteků, vlkodlaků, zvířecích příšer, oblud aj., je starší, ale dnes se hodnotí většinou negativně. Zatímco příběhy prvního typu často proniknou do oblasti vyšší literatury, druhý je odkazován do říše tzv. braku.

Všimněme si právě druhého typu děsuplných příběhů, jeho starších variant v české literatuře, jeho funkce v literárním systému, jeho prostředků k vyvolávání hrůzy a děsu. Zaměříme se pouze na oblast, kterou lze ve starším období považovat za tzv. triviální literaturu, tedy na hromadně šíře-

nou literaturu, jež vychází vstříc širokému publiku, upřednostňuje zábavnost a senzačnost, ale tíhne zároveň i k výchovnosti. Triviální produkce se kolportuje od 16. století, ale hrůzostrašné příběhy se v ní častěji objevují až v době baroka.

Jako projev barokní triviální literatury lze ve středoevropském regionu hodnotit především **kramářskou píseň**. „Hrůzostrašnost“ je atribut, který podle všeobecně rozšířeného mínění ke kramářské poezii neodlučitelně patří, i když stejné prvky můžeme najít i v jiných žánrech barokního období. Bohatá a rozrůzněná kramářská produkce vyvolávala hrůzu a strach různými tématy a prostředky. Mimo oblast, již se budeme věnovat, tvořilo výraznou skupinu především kramářské kriminální zpravodajství, označované též termínem morytát. To děsilo především naturalistickým popisem krvavých zločinů (srov. blíže Fiala 1990). I když měly morytáty podávat autentický obraz skutečné události, lze o jejich věrohodnosti mnohdy značně pochybovat (jistou obdobu morytátu lze vidět v kriminální publicistice některých současných masmédií, v níž místo jednoznačného důrazu na autentičnost dominuje snaha vybrat pouze některé rysy události a ty ve snaze ohromit a šokovat publikum náležitě nadsadit).

Jiná oblast kramářské poezie, ta, která bývá označována jako píseň s pověrečnými látkami (Beneš 1970: 107), vzbuzuje u publika hrůzu nadpřirozenými postavami i fantastickým prostředím příběhu. Tento typ písně se blíží tematickou i kompoziční výstavbou baladě (problém viny a trestu, tragický závěr, prolínání epického, lyrického i dramatického žvlu apod.), ale dominuje mu většinou senzačnost a křesťanská etika, proto nelze hovořit o baladě v pravém slova smyslu. Strašidelnost těchto písní vyrůstá z detailního popisu jevů, které jsou spojeny s říší záhrobní a infernální.

Dotyk záhrobního prostoru se světem tímto má v kramářské písní často charakter vidění i podobu faktické (objektivní) události. V jedné z těchto písní spatří kněz, kte-

lý je svědkem zpovědi cizoložné ženy, tuto bizarní scénu: *Jak se zpovídala, z její huby mnohé / žáby jsou skákaly, to na zem v kostele. // Dále jest uhlídal přehrozného hada, / že chtěl z ní vylézt, majíc velká křídla. // Ale však zas zpátkem do ní se jest vmohl, / i ty druhé žáby za sebou jest vtáhl.* (České písně kramářské: 48; u kramářských písní neuvádím rozsáhlé názvy jednotlivých textů a odkazuji jen k příslušné edici)

Druhé zjevení po smrti ženy pak potvrdí, že hříšnice je beznadějně uvězněna v moci pekelné. Jinde je podán šokující obraz neřestných tanečníků: *Od tance z noh krev jim stříká, / zem celá krví politá, / dva páry z nich se ztratily, / Pán Bůh sám ví, kam se děly. / [...] / Od šatův lítají kusy, / z rukou, z nohou kůže visí, / až jim vidět z těla kosti / v té nešťastné veselosti. / Jaké to hrozné divadlo, / trest, pomsty božské zrcadlo.* (tamtéž: 54) V této písní je vše prezentováno v podstatě jako věčný fakt. Odlišně je stejný motiv zpracován v drobné epizodě prozaického spisu *Christoslaus aneb Život Kristoslava knížete* (1689) Matěje Vieria, kde má podobu přeludu: Mladík sleduje přes otvor z prkna, které pochází z rakve umrlce, jak za každým párem tanečnicků tancuje vždy pár dáblů. Autentičnost, charakter *jisté a pravdivé noviny* s udáním místa činu se naopak snaží dodat svému vyprávění autor rozsáhlé kramářské písně z roku 1682 s motivem vyhánění dáblů z těla zhýralé ženy (Spálíček písní jarmarečnických: 43 - 52).

Záhrobní hrůza se zjevuje cizoložníkům, tanečnickům i těm, kteří nedodrží púst. Zanedbání nejsou ani opilci, jejichž „vidění“ pekelných hrůz líčí kromě kramářské poezie i prozaický příběh z *Knihy naučení a příkladův* (1745), která je českým překladem spisu Martina Pruggera. Jistý soudce, velmi hrubě opilství oddaný, byl v duchu uvřeven do propasti pekelné, kde spatřil děsivý obraz trýzněných opinců, teprve toto *hrozné divadlo* ho vrátilo k bohabojnému životu (Malý svět...: 82 - 83). Tento příběh, ale i výše citovaná kramářská píseň ukazují, že hrůzostrašná látka byla v barokní literatuře často prezentována jako „**divadlo**“. Toto označení, které patří ke klíčovému slovu barokní kultury, bylo ve starší době užíváno nejen ve významu „divadelní představení“, ale často ve smyslu „to, co se vystavuje k divání, na odiv“. Je příznačné, že se v tomto druhém významu jednalo obvykle o podívanou budící děs a hrůzu. A právě takto chápané divadlo se stalo důležitým principem literárního ztvárnění hrůzostrašných látek, stejně jako jiných témat barokního písemnictví (Stich 1992).

Příběh z knihy M. Pruggera nás upozorňuje také na jiný způsob dotyku onoho světa s naším. Předtím než se soudci dostane vidění pekla, setká se při noční cestě přes hřbitov s přízrakem (umrlcem). Mrtvý se vrací na tento svět - jeden z nejčastějších motivů strašidelné literatury všech období! Také v kramářské písní je spojeno s oživlými mrtvolami téma opilství, a to např. v písní o pijáku, který je v noci z hospody doprovázen kostlivci (Beneš 1970: 68 - 69, v podstatě stejný motiv jako u Pruggera).

Na současného čtenáře zřejmě zapůsobí kostlivec pronásledující nenapravitelného opilce úsměvně. Humor těchto textů je většinou bezděčný, i když do několika písní byl určitý stupeň komiky a grotesknosti záměrně uloženo už v době baroka („hojnost nefalšované zábavy“ v barokní literatuře ukazuje přednáška J. Váchala *Komika doby temna* [Váchal 1996]). Jiná skupina přízraků je ovšem popisována tak, že ani dnes neztrácí svou děsivost. Takto promlouvá v kramářské poezii duch hříšné ženy: *oči mé štípají / štíří jedovatí, / na místě orynglí / pavouci pekelní, // na hrdle velicí / dva hadi mně sedí / huň nežli psi vztekli / tělo mé vždy trápí. / [...] / Ti hadi, kteří mně / prsy tak trhají, / to ten hřích znamená: / prsův obnažení. / (Poslyšte písničku hezkou...: 128) Hrůza je v této písní evokována detailním popisem drastického trýznění. Drastičnost byla v době baroka - stejně jako v současné masové literatuře a kultuře vůbec - obvyklou součástí hrůzostrašných látek.*

Najdeme ji také v prozaickém díle, které rozšiřuje barokní repertoár přízraků (roz-

šiřuje ho ovšem s nemalou návazností na středověk - srov. typy středověkých strašidel, které uvádí Lecouteux). Jde o slavný *Věčný pekelný žalář*, dílo italského jezuita Giovanniho Battisty Manniho, jehož volný český překlad pořídil v r. 1680 M. V. Šteyer. Tento spis vyšel v barokních Čechách několikrát, ale v české literární historii si získal tu nejhorší pověst. Hrůzostrašné příběhy této knihy lze z žánrového hlediska hodnotit jako **exempla**, tj. jako krátké epické útvary zábavného charakteru, jež mají konkrétním příběhem demonstrovat určitou morální tezi (původně se exemplum užívalo zejména v kázáních).

„Povídky“ tohoto souboru, plně průlomů zaslavějí do pozemské všednosti, pracují někdy i s výraznou vypravěčskou pointou - např. v příběhu vojáka, který zanechal svému synovi nepoctivě nabyté bohatství. Když není po smrti vpuštěn domů, ponechá zde alespoň pokrm, jímž se krmí na onom světě: *Ráno otevřeli dveře... a našli na nich zavěšené veliké množství hrozných zemských žab a hadů.* (Věčný pekelný žalář: 47) V jednom z *hrozných příkladův* nalezneme pro novodobý horor příznačnou postavu dívky, která nemá po smrti klid a musí jako duch strašit obyvatele domu, v němž žila (otištěno v Malý svět...: 71 - 73).

Máme zde také jiný motiv, jež si později oblíbily novodobé horory, a to nenačnou metamorfózu člověka v bytost, která už nepatří tomuto světu. Přeměna je o to působivější, že přízrak se vyklube z krásné ženy, se kterou se hrůza právě miloval: *Nebyla to žádná živá paní, ale bylo mrtvé tělo nějaké zatracené ženy, v které byl sám ďábel, a ten sám je hejbal, ten z něho mluvil, ten, dokud se mu líbilo, je na oko krásné činil a ty nečistě milovníky mámil. Neboť potom, když se jich dost namámil, místo krásné mladice ukázalo se přešeredné, smrduté, větším dílem shnilé a červy rozlezlé tělo, takže se všichni náramně zhrozili.* (Věčný pekelný žalář: 226)

V barokní próze nacházíme i děsuplné příběhy s dobrým koncem. Tak lze hodnotit vyprávění o třech strašidlech, jež zatím nepřebývají v říši *trápení věčného*, ale pouze v *ohni očistcovém*. Jejich potomek respektuje pradávnu zásadu „pomáhej mrtvým“, napraví minulé křivdy a oni se už na zámku (typické místo pro evokaci zemřelých!) nemusí zjevovat, protože jsou spasena. *Šťastní, kterým povoleno jest na dvěře lidské tlouci, až by se jim otevřelo království nebeské, praví se v závěru textu, který byl součástí již zmíněného díla M. Vieria (srov. Malý svět...: 73 - 75).*

Očistec, figurující v tomto exemplu, je jednou z klíčových kategorií literární hrůzy doby baroka. Je i podstatnou složkou některých „příkladů“ ve *Věčném pekelném žaláři*, v němž se čtenář setkává i s několika barvitými obrazy očistce. Ty se podstatně nelišily od zachycení pekelného prostoru, i ony měly vyvolat u publika pocity úzkosti: *Přijda do prvního místa očistce (...) spatřil sem tam nečistlné způsoby trápení. Neboť někteří palili se ohněm, jiní škvářili se a smažili v kotlich, někteří drápání byli přestrojími pazoury tak tuze, že jeden oud od druhého se odtrhoval... Někteří kousání byli od jakýchs velmi ukrutných a potvorných červů.* (Věčný pekelný žalář: 349 - 350)

Široké publikum vnímalo takové záhrobní výjevy v exemplu jistě s nemalou konkrétností a věcností. Dokonce i někteří středověcí a barokní církevní intelektuálové zastávali toto pojetí (Delumenau 1997: 95n.), jini se od něj odklání. Ku příkladu Tomáš Akvinský doporučoval vykládat fyzické útrapy v pekle symbolicky, jako obrazy duševní úzkosti, výčitek svědomí, názor jezuitů ze 17. století byl podobný: *Aby pak lidé ty duchovní bolesti zatracených duší poznati mohli, a jich se báli, ráčil Bůh učiniti, aby některých zatracených duše ukázaly se živým v tělesném způsobu, a tělesnými mukami mučené, aby z těchto podobenství tělesných, rozum lidský domyslí se, jakby rozličné a těžké muky duchovní snášely nyní v pekle zatracených duše... (Věčný pekelný žalář, srov. též Vašica 1938: 114n.)*

Zůstaňme však ještě u očistce. Se vznikem myšlenky očistce ve středověku se ob-



Věčný pekelný žalář, 1680

jevilo jasné zdůvodnění existence strašidel. Očistec je vězením zemřelých, ale ti z něj mohou unikat a zjevit se živým, kteří se dostatečně nezasazují o jejich spasení, je to mezisvětí (Lecouteux 1997: 17), místo velkého shromáždění duchů (Delumenu 1997: 109). Toto pojetí se odráží i v našich příbězích, stejně jako pradávna (vlastně ještě pohanská) myšlenka, že posláním přízraků je poučovat živé, obtěžovat je, aby byl nastolen ztracený řád.

„Poučovat živé“ byl také cíl hrůzostrašných povídek barokní epochy. Děs zde, stejně jako s ním spojená drastičnost, nebyl pouhou „zábavnou“ rekvizitou, prostředkem k ohromení publika. Jeho funkci lze charakterizovat slovy, jež hodnotí postavení prvků zla a krutosti obecně ve starší literatuře: „Neprehlídneme však vazalské postavení těchto epizod a motivů, ich službu vznešenému cíli: vyvolat odpor k hriechu, nabádat k cnostnému až mučnickému životu. V jednoznačně vnímané společenské struktuře a v přesnej žánrové vymezenosti zlo pro zlo nemalo místa. Zlo muselo mať pozitivnú funkciu, resp. muselo byť morálne funkčné.“ (Kerulová 1995: 53) Mravoučné posláním bylo někdy vyjádřeno explicitně, jindy bylo přítomno jen v podtextu hrůzostrašného příběhu. Nehledě na tuto didaktickou funkci, kterou ostatně nalézáme někdy i v novodobé triviální literatuře, se exemplum mnohdy velmi radikálně uchyluje k zábavnosti, lidovosti (folklorním, pohádkovým motivům), ke snaze nasytit senzibilitu publika. Tyto dvě tendence se u populárních příběhů doby baroka nevyklučují, naopak se doplňují, napětí mezi nimi tvoří sugestivní prostředek působnosti na publikum.

Hrůzostrašné příběhy s přízraky a duchy nefigurují, jak jsme naznačili, v barokní próze samostatně, ale jsou coby exempla zakomponovány do velmi různorodých děl. Objevují se nejen v zábavně vzdělávací četbě lidových vrstev, jakou je *Věčný pekelný žalář*, ale též v díle, které lze chápat buď jako duchovní román, nebo jako alegorické putování (*Christoslaus M. Vieria*), v beletristických katechismech, a to prozaických (Pruggerova *Knih naučení a příkladů*) i veršovaných (v *Křesťanském učení* Bedřicha Bridela), v barokním kazatelství (např. v postilách M. V. Šteyera a Karla Račina), v mravoučných dialozích a dokonce i v knížkách o poutních místech.

Příběhy s infernálními vizemi a s postavami přízraků nejsou ovšem tak typickým projevem barokní kultury, jak se může na první pohled zdát. Mnoho z exemplů tohoto typu totiž přejala česká literatura 17. a 18. století z písemnictví latinského středověku. Jsou zde však odlišnosti: Ve středověku byly povídky o pekelných viděních či o putování duše záhrobním spojeny především s nižší literární vrstvou, byly určeny nejširšímu publiku (Gurevič 1996: 44, 52). V barokní epoše je situace, jak je patrné z našeho výčtu, složitější. Zábavné děsivé příběhy prochází napříč jednotlivými patry literární tvorby, „protékají“ různými žánry, druhy i styly (stylisticky zajímavý je především *Věčný pekelný žalář*, přestože jde o zábavnou četbu, klade český překlad ne-

obvyklý důraz na rovinu slovesného výrazu). Triviální prvky jsou v baroku přítomny v literatuře exkluzivnější, střední i nízké, centrální a periferní roviny se sblíží a propustují. To není výraz poklesu literárních ambicí barokního písemnictví ani výsledek vpádu „křiklavé jezuitské propagandy“ do literatury. Je to projev tíhnutí hlavního proudu české barokní literatury k smyslově konkrétnímu zobrazení, k názornému a srozumitelnému ztvárnění abstraktních představ a kategorií.

Princip exempla, tedy zásada „bavit a vychovávat příběhem“, je určující také pro kramářskou píseň s hrůzostrašným tématem. Jednotlivé texty jsou vždy uvedeny a uzavřeny moralizováním typu: *Pročež napomínám vše věrné křesťany... Pro Bůh, polepšete se, nechtějte hřešiti/ hleďte tento příběh vždy v paměti míti...* Také názvy a podtituly písní tuto tendenci jednoznačně dokazují: *Příkladná píseň k rozjímání... Všem pobožným křesťanům pro odvrácení takového skutku zlého...* Otázkou ovšem zůstává, zdali se tyto pasáže nestávaly někdy pouze formálními floskulami, zástěrkami, které s hlavní orientací písně na senzačnost neměly příliš mnoho společného. V průběhu 19. století pak toto vsazování příběhů do moralizujících rámců ustupuje, ale jinak si kramářská píseň dlouho drží své barokní rysy, jež se projevují nejen v námětu a stylu, ale i v grafické úpravě a formátu tisků. Uchováva si také hrůzostrašné a pověrečné látky, i když právě ty jsou tvrdě kritizovány cenzurou i obrozeneckými intelektuály.

Stranou v našem výkladu zatím zůstával žánr, který je velmi typickým projevem triviální literatury starší epochy, a to tzv. **knížky lidového čtení**. Ty jsou často hodnoceny jako prozaická obdoba kramářské písně, ale je zde i mnoho rozdílů. Vydávání knížek lidového čtení se u nás rozvíjelo už v 16. století (tehdy také vzniká triviální literatura v pravém slova smyslu). V barokním období se zájem o tuto četbu prohlubuje, ale už se příliš nerozšiřuje její repertoár. Tento konzervatismus je pro masovou kulturu velmi typický. Dochází k úpravám a obměnám starých titulů, z nových se objevují především povídky o *Jenověře* a o *Finettě*. Obě mají v základu postavu (typ) ženy ohrožované a pronásledované (srov. Malura 1997) a s hrůzostrašností našeho typu nemají mnoho společného. To platí také o nových vydáních starých „kronik“ a „historií“, výjimku představuje pouze v 18. století často otiskované *Jiříkovo vidění*, jež čerpá z látky středověké (cesta uherského rytíře do pekla, očistce a ráje - se známou Tylovou hrou má společný jen titul). Důvodů tohoto nedostatku přízraků a záhrobních světů v knížkách lidového čtení je více. Téma, které se ustálilo v době renesance a pak už bylo jen drobně upravováno, pochopitelně k postavám a motivům tohoto druhu netíhlo. Kromě toho je nutno vzít v úvahu, že knížky lidového čtení neobsahovaly v 16. - 18. století tak výraznou mravoučnou funkci jako barokní exemplum a kramářská píseň (i když úplně bez ní se obešlo jen několik titulů). Lze tedy formulovat poněkud paradoxní soud: více mravoučnosti znamená více přízraků, děsu, více hororu!

Do knížek lidového čtení přicházejí přízraky až na přelomu 18. a 19. století. Tento žánr tehdy neprojevil takový konzervatismus jako kramářská píseň, jedna jeho větev se začala inovovat, vstřebávat podněty odjinud. Protože duchové a přízraky vstupují právě do této linie, vzdalují se baroknímu charakteru, starým tradicím. V povídce *Zazděná slečna aneb Podivuhodné příhody Marie z Hohenturu* Prokopa Šedivého (1798) se v závěrečné pasáži zjeví duch hradního pána, který se dopustil křivdy na své dceři. Etický obsah tohoto motivu, který má zde už jen vedlejší postavení, není úzce vázán ke kategoriím křesťanství. Vítězství ctivosti nad neřestí je tady pojato podobně jako v gotickém románu, prvním novodobém žánru, který se ujímá přízraků a zjevení. S gotickým románem souvisí *Zazděná slečna* - stejně jako mnoho jiných raně obrozeneckých knížek lidového čtení - také motivy nespravedlivě vězněných dívek, nalezenců, šlechticů vychovaných v nízkém prostředí, domnělé smrti hrdinů

atd. (podobné prvky odkazují také k loupežnickým a rytířským románům, jejichž nejslavnějším autorem byl tehdy H. Ch. Spiess). Ani později se přízraky a duchové z knížek lidového čtení neztrácejí, ale vystupují často už jen jako subjektivní vize umírajících hrdinů (V. R. Kramerius: *Kostlivec pod podlahou* ze souboru *Nástiny temné půlnoci*). Tato zábavná četba objevuje brzy i hrůzu, která má zcela racionální kořeny (V. R. Kramerius: *Železná košile*), tedy cestu, jež se o něco později rozvíjí v próze E. A. Poea.

Tradiční ověřené přízraky pak v průběhu 19. století putují do triviálního žánru, který bývá označován jako **krvavý román** (ve skutečnosti jde obecně o příběh se senzační a dobrodružnou zápletkou). Vnější tvářnost těchto postav se baroknímu pojetí nevzdaluje, jejich funkce v textu je však jiná: „Krvavák nečpí nasládlým křesťanstvím, spravedlnost musí být zřejmá dle zásady: oko za oko, zub za zub“ (Váchal 1990: 41). Pro morálku krváku už nejsou přízraky nepostradatelné, stávají se většinou ornamenty hrůzy. Ve Váchalově *Pokusu o ideální typ krvavého románu* jsou pak přízraky a klášterní strašidla představeny se zjevnou dávkou ironie a parodie (srov. zde např. kap. XXI *Obživlý nebožtík*, Váchal 1990: 160 - 163). Bez většího odstupů jsou naopak přízraky a strašidla uváděny do současné triviální četby, zvláště tam, kde vystupují vedle postavy pronásledované ženy (srov. např. *Alexandr Ghost Dotek hrůzy* [1992] a mnoho dalších titulů z edice *Žena v ohrožení*, vydávané nakl. Ivo Železný; množství příkladů k tomuto přináší i Hrabák [1989] ve své jinak ne příliš zdařilé práci o triviální literatuře). Se starobylým vzhledem přízraků kontrastuje v těchto příbězích jejich využití k povrchním dějovým efektům.

Na rozdíl od současnosti mají tedy v baroku veršované i prozaické hrůzostrašné příběhy, do nichž vstupují přízraky a záhrobní svět, velmi specifické postavení. Chtějí oslovit široké publikum, uchvátit zasněvené hrůzou, ale zároveň mu názorně a konkrétně zpřístupnit určité mravní kategorie. Na první pohled se mohou podobat novodobým triviálním látkám s duchy a démony, mohou se přiklánět i k ohromující děsivosti a drastičnosti, ale jejich pravý smysl je většinou jiný. Jsou to *příklady k prospěšnému strachu* (Věčný pekelný žalář: 50), k hrůze, která ve starší epoše aktualizuje religiозní zážitek věřících (Gurevič 1996: 228). Promlouvá z nich nejen křesťanská etika, ale v náznacích i dávný svět mytického vědomí. Také ten důrazně vyzývá k respektování starého řádu a tradičních jistot.

Prameny

ČESKÉ PÍSNĚ KRAMÁŘSKÉ, 1949 ed. R. Smetana a B. Václavěk (Praha: Svoboda)
MALÝ SVĚT JEST CLOVĚK aneb Výbor z české barokní prózy, 1995 ed. M. Sládek (Jinočany: H&H)

KRAMERIUS, Václav Matěj a jiní - 1980 *Zazděná slečna a jiné příběhy pro vyražení*, ed. J. Janáčková a J. Lehár (Praha: Československý spisovatel)

POSLYŠTE PÍSNIČKU HEZKOU... *Kramářské písně minulých dob*, 1983 ed. B. Beneš (Praha: Mladá fronta)

ŠPALÍČEK PÍSNIČEK JARMAREČNÍCH - 1940 ed. M. Novotný (Praha: ELK)

VÁCHAL, Josef - *Krvavý román*, 1990 (Praha: Paseka) - *VĚČNÝ PEKELNÝ ŽALÁŘ aneb Hrozné pekelné muky*, 1680 (Praha: Daniel Michálek)

Literatura

BENEŠ, Bohuslav - 1970 *Světská píseň kramářská* (Brno: Univerzita J. E. Purkyně)
DELUMEAU, Jean - 1997 *Strach na Západě ve 14. - 18. století I.* (Praha: Argo)

FIALA, Jiří - 1990 *Barokní balady a morytáty*, *Česká literatura 4*, s. 295 - 306

GUREVIČ, Aron - 1996 *Nebe, peklo, svět*. Cesty k lidové kultuře středověku (Jinočany: H&H)

HRABÁK, Josef - 1989 *Od laciného optimismu k hororu*. K historii a patologii dvou odvětví literárního braku (Praha: Melantrich)

KERULOVÁ, Marta - 1995 *Etická normovanost brutality v staré literatuře*, in *Drastickost a brutalita výrazu* (VŠP v Nitre)

LECOUTEUX, Claude - 1996 *Přízraky a strašidla středověku* (Praha: Volvox Globator)

MALURA, Jan - 1997 *Žena v ohrožení v triviální literatuře 16. a 17. století*, *Tvar* č. 8, s. 6 - 7

STICH, Alexandr - 1992 *Divadelnost v české barokní umělecké próze* (Martín Kochem), *Divadelní revue 1*, s. 14 - 26

VÁCHAL, Josef - 1996 *Dábel a boj proti němu cirkví a osvícenci* (Praha: Volvox Globator)

VAŠICA, Josef - 1938 *České literární baroko* (Praha: Vyšehrad)

Soft TVAR (40)

*Tak v Moskvě píší už i o Kunderovi! Zhruba toto by se dalo konstatovat při četbě prvního letošního dvojčísla ruského renomovaného literárněvědného periodika *Voprosy literatury*. Stovka tiskových stran je v tomto dvojčíslu věnována diskuzi odborníků o tom, jak by měly v nejbližší budoucnosti vypadat dějiny či vysokoškolský kurz novodobého ruského písemnictví (čili duchovně i koncepčně inovované, zbažené veškeré tendenční hlušiny a početných retušů z minulých desetiletí). Dvacetistránkovou statí se tu připomíná 200. výročí Puškinova narození: Alexandr Sergejevič se jistě narodil až v červnu 1799, leč literárněhistorické oslavy zřejmě na Rusi započaly již s půldruháročním předstihem. A v rubrice *Světová literatura objevíme na s. 243-280 rozsáhlou studii moskevské bohemistky Světlany Šerlaimovové, nazvanou *Filosofie života podle Milana Kundery* (s podtitulem *Francouzské romány českého spisovatele*).**

Analytická úvaha S. A. Šerlaimovové představuje asi vůbec první komplexnější informaci o biografických a bibliografických souřadnicích osobnosti Milana Kundery na stránkách ruských odborných periodik; snad by se patřilo říci, že je to dosti pozdě (Kunderova světosláva se stala fenoménem evropské kultury už před drahným časem), leč také v zimě 1998 platí, že aspoň přece. Ruská badatelka se dlouho zabývala především poezií naší avantgardy, takže někoho může i překvapit, nakolik zasněveně v lapidární zkratce charakterizuje spisovatelův vývoj od jeho básnických počátků až k nynějšímu psaní prozaických opusů ve francouzštině. Připomíná rovněž slabomyslný pamflet Jaroslava Čejky z roku 1988 a cituje nedávno autorova slova, podle nichž přivlastňování si estetických tajností francouzštiny, čemuž prozaik vůči hledě propadá v devadesátých letech, může připomínat pubertální touhu čtrnáctiletého výrostka po těle Greta Garbo. Podobně lehkovážný nám zase může připadat moskevský zlozvyk psát o „okupaci“ v srpnu 1968 v uvozovkách, leč jiný kraj, jiný mrav, není-liž pravda?

*Ruská bohemistka se při hodnocení české kritické recepcce Kunderovy tvorby odvolává zejména na Květoslava Chvatika a na Milana Jungmanna a shledává, že autorovy nové knihy nevyvolávají pražádné nadšení našich intelektuálů s disidentskou minulostí. Ale k tomu připojuje veskrze enigmatické tvrzení, že tvůrce Zertu „ani dnes neuznávají stoupenci socialistických idejí“ v Čechách. Namoutě, o koho může jít? Koho z našich literárních kritiků či publicistů má badatelka na mysli? Kterýpak český stoupelec socialistických idejí se nyní zepsal o Kunderovi? Budiž, o tom všem jsou asi lépe zpraveni v Moskvě, leč prý i kvůli tomu se spisovatel ve své vlasti těší menšímu renomé než v cizině. Podstatná je však jiná věc: v Rusku už v tomto desetiletí vyšly časopisecké překlady nejen románů Žert a Nesmrtelnost, ale též u nás doposud nevydané *Nesnesitelné lehkosti bytí a dokonce i Pomalosti*. Nuže, aspoň víme, v čem by česká literární kultura měla v příštím tisíciletí dohnat a předehnat širou Rus!*

VLADIMÍR NOVOTNÝ



Věčný pekelný žalář, 1680



Jana Krejcarová, z knihy Clarisa a jiné texty, Praha 1990

Jana Krejcarová očíma souputníků

Připravil Martin Drbal

Honza Krejcarová (Jana Černá) se narodila 14. srpna 1928 v rodině publicistky Mileny Jesenské a architekta Jaromíra Krejcara (1898 - 1949).

Poté, co byla její matka v roce 1939 zatčena pro svoji odbojovou činnost (zemřela v koncentračním táboře Ravensbrück), vyrůstala Honza pod svérázným dohledem svého dědečka prof. Jana Jesenského a u známých. Navštěvovala reálné gymnázium a grafickou školu. Vlivem intelektuálního prostředí, povahy a uměleckých sklonů matky začala vést nespoutaný bohémský život. Nikdy nebyla zaměstnána, živila se psaním a příležitostnou prací.

Několikrát vdaná má postupně problémy se zanedbáváním rodičovské péče o své děti, za což je v rozmezí let 1963 - 1964 ve vězení v Pardubicích.

Její nadmíru komplikovaná životní pouť končí 5. ledna 1981 autonehodou.

Bibliografie: Hrdinství je povinné, Nebyly to moje děti, Adresát Milena Jesenská, Clarissa, V zahrádce otce mého, Jak jsem jednou byla krásná.

Medailonek z knihy Clarissa a jiné texty (Concordia, Praha 1990)

Rozhovor s Ivo Vodseďálkem

Jak jste se s Janou Krejcarovou seznámil?

Koncem prosince 1948 mi volal Zbyněk Fišer (Egon Bondy), že musím ihned přijet do Slavie, že ho Karel Teige seznámil s neobyčejně zajímavou ženou. Když jsem se s oběma ve Slavii setkal, byl jsem poněkud překvapen. Jana byla skutečně velice zajímavá, ale asi ne příliš krásná. Trochu šilhal a chodila neobléčená. V padesátých letech bylo nemyslitelné přijít do kavárny nebo na přednášku ve svetru, všichni jsme tehdy chodili v saku a nosili výrazné kravaty. Když tehdy přišla na schůzku v pánských kalhotách a ušmudlaném svetru, bylo to pro nás mírně šokující.

To ona schválně, nebo neměla nic jiného?

Já myslím, že jí to bylo především lhostejné. Již při prvním setkání bylo jasné, jak mně, tak Zbyňkovi, že právě ona hluboce zasáhne do našeho života, že změní náš pohled na společnost, na umění i na lásku. Dovedla již tehdy vidět věci, které nám zatím unikaly.

V čem asi spočívalo to hlavní, co vám přinesla?

My jsme v té době žili z myšlenkového dědictví pražské surrealistické skupiny a byli jsme velkými obdivovateli Bretona a jeho myšlenkového světa. Naše představy byly však asi zkreslené tím, jak Bretona viděl Nezval a Teige. To jsme si ovšem neu-

vědomovali a v Bretonově poezii jsme viděli ten nejvyšší ideál, jakého lze dosáhnout. Ze vzpomínek otištěných nedávno v Literárních novinách, při příležitosti Bretonova výročí, je jasné, že i dnešní surrealisté jsou si plně vědomi vysoké, až mnišské čistoty mravní ve všem jeho jednání i v jeho nekompromisních požadavcích. Právě v této době se seznamujeme s Janou, která nám otevřela nový pohled na surrealistické hnutí. V té době málokdo věděl, kdo je to S. Dalí, a minimálně byly známy jeho obrazy. Jeho texty, které překládala spořilovská surrealistická skupina, a především Zbyněk Havlíček, existovaly jenom v několika strojopisech. A tyto unikáty jsme získali právě díky Janě. Otevřel se před námi zcela nový svět naprosto odlišný od bretonovského, kde jednou z dominantních věcí byla mystifikace. Mystifikace, která u Dalího hraje obrovskou úlohu a o níž zřejmě ani on sám neví, kde má hranice. Jde tak daleko, že nový smysl dostává i urážka.

Co bylo u Jany překvapující, bylo právě to, že dovedla uplatňovat tento myšlenkový svět ve svém praktickém životě a nikdo si nemohl být jistý, jestli se jedná o mystifikaci, záměrnou lež nebo básnické vidění. To bylo příčinou, proč vztahy všech lidí k Janě byly vysoce ambivalentní. Všichni s ní nesmírně rádi hovořili, každá její věta byla vlastně báseň. A všichni zároveň po těch nepřijemnostech, co každému způsobila, ji strašně nenáviděli.

Mystifikovala i nás. Hranice, kde si vymýšlela záměrně a kde začínala básnická licence, byla naprosto nerozeznatelná. A to vše se samozřejmě promítlo i do jejího sociálního života. Byla zvyklá od rodičů žít střídavě ve velkém přepychu i v nedostatku peněz. Takto popisuje její matku, Milenu Jesenskou, řada jejích přátel. A právě tak žila i Jana. Pamatuji se, že jednou se jí podařilo prodat nějaký dům, který zdědila. Ten dům s námi propila za tři dny v Mánesu, bohatýrsky nás hostila - měla potřebu hostit, žít v přepychu. Čtvrtý den již neměla ani na pivo. Zase měla peníze a neměla - střídalo se to ve velikých výkyvech. Myslím si však, že její neurovaný sociální život je spíš kuriozita, ale její význam je jinde. Víme, že se špatně starala o své děti, nedovedla si vydělat peníze běžným zaměstnáním a ani si nedovedla udržet byt v pořádku. Že se nedovedla přizpůsobit běžným poměrům byla spíš její tragédie. Nemyslím, že je důležité se k tomu stále vracet. Já ji především vidím jako ženu, jejíž myšlení a nevelké literární dílo hluboce ovlivnilo celou naši skupinu.

Proč nechtěla, aby byla vydána Clarissa?

Jana to považovala za svoje naprosté soukromí, nepřála si, aby text znali její přátelé. Je to jistě svázáno i s tím, že pro nás všechny, kteří jsme se sešli kolem edice Půlnoc, bylo absurdní oficiálně publikovat.

My jsme skutečně psali jen z hluboké vnitřní potřeby se vyjádřit.

Ale vraťme se k Janě, jít s Janou na procházku a mluvit s ní, bylo něco nepředstavitelného. Ona byla skutečně „vidoucí“. Jednou jsme seděli v hospodě Pod Vyšehradem a ve vedlejší místnosti hráli loutkové divadlo. V té hře si někdo stěžoval králi, že kdosi ohrožoval princeznu obnaženým mečem. V ten okamžik snad nemohla Jana ani dýchat, byla vždy nabitá erotikou a symbolickým viděním světa. Měla samozřejmě řadu milenců, ale nikdy, nikdy to nebyla otázka povrchního sexu. Byla vždy pro člověka, se kterým žila, nadšená a nebylo to možné jinak. A přesto dovedla svým milencům ubližovat, dovedla jim připravit situace, ve kterých často asi zbytečně, ale hluboce trpěli.

Jednou, někdy začátkem padesátých let, jsem se s Janou potkal v knihovně UM-PRUM. Upozorňoval jsem jí na některé reprodukce Edwarda Hoppera a společně jsme žasli. Je zvláštní, že v té době jsme vyhledávali a obdivovali v malířství to, co se dostalo do popředí zájmu až po čtyřiceti letech. Nejfrekventovanější malíři dnes - na kalendářích a plakátech - jsou Dalí, Hopper a samozřejmě René Magritte. Jana právě pro tento předvídací způsob vidění měla neobyčejný cit.

Naše skupina se rozešla v roce 1955 a Jana se pak v šedesátých letech pohybovala kolem časopisu Divoké víno. V té době už byla někým jiným. Přesto jsme zůstali přáteli a vidávali jsme se občas až do její nešťastné smrti. Co však v té době psala, i když je to psáno velice dobře, nemá ten obrovský náboj jako texty ze začátku padesátých let.

A Janino náboženství?

Celé surrealistické hnutí vlastně nebylo nic jiného než objevování transcendentna. Dnes na tuto snahu překročit, vysvětlit, a najít smysl, asi nejpřesnější a nejuplněnější odpovědi dává teologie. Snad to byla i touha po řádu a klidu, která vedla Janu k tomuto náboženskému navracení. Myslím, že nebyla žádnou praktikující katoličkou, a pokud ano, tak se to asi odehrávalo opět v mystifikační rovině. Nelze to brát jako obrácení na víru, bylo to spíše celoživotní hledání.

A její incest s otcem?

Buď je to pravda, anebo mystifikace. To už se nikdy nikdo nedoví. Představa zakázaného - a incest je zakázaný nejpřísněji - pro ni byla vzrušující. Byla velkou znalkyní psychoanalýzy a často jsme hovořili o Freudově spise „Totem und Tabu“. Asi cítila nutnost promítnout tabu do vlastního života a vlastně definitivně tabu zrušit. A to opět odpovídá té slavné surrealistické touze po svobodě.

Je krásné na Janu vzpomínat, bylo vždy překrásné vnikat do jejího myšlenkového světa, ale pokud řešila své sociální problémy na něčí úkor, tak byl postižený nepřed-

stavitelně naštváný. A ona pak přišla, promluvila a všechno bylo zapomenuto.

Vyprávění Egona Bondyho

O Honze Krejcarové se psalo i v zahraničí, v Holandsku se o ni zajímají, a také v Německu, v Rakousku, Itálii a Polsku. Nejdůležitější z jejího díla je samozřejmě *V zahrádce otce mého* a *Clarissa*. *Hrdinství je povinné* a *Nebyly to moje děti* - to už byly normální komerčáky, psány vysloveně za účelem finančním. Z nichž si dělala srandu, když je psala a publikovala, vůbec to nebrala vážně. Vážně brala potom ještě pár věcí, které byly otištěny v Divokém víně - krátké prózy z konce šedesátých let. Ovšem i ty jsou většinou psány lehkou rukou, abych tak řekl - vysloveně momentální nápady. I když jeden z těch textů, reportáž z věznice, je propracovanější. Potom psala *Milenu Jesenskou*, na které si dala záležet a kterou chápala jako práci vážnou, poctivou a nekomerční. Ale přes všechny zajímavé stránky, které ta knížka má, je přece jen psaná s přihlídnutím ke konjunkturálnímu zájmu, a taktéž je do značné míry vypočítána na efekt. Aspoň v některých případech je evidentní, že je dělána víceméně na objednávku zahraničního trhu.

To jedině významné je tedy *Zahrádka* a *Clarissa*, víc po ní nezůstalo. Ona potom nepsala, protože žila v podmínkách, které to skutečně těžko umožňovaly. Do cyklu *Zahrádka otce mého* patří ještě několik dalších čísel, která se ztratila. Já sám jsem měl asi dvě nebo tři krátké básničky, ale to už je dávno a pravděpodobně (pokud nejsou v materiálech u Martina Machovce, který na ně časem při zpracování přijde) podlehy tomu velkým autodafé, který jsem byl nucen udělat: Prostě jsem spálil veškerou rukopisnou dokumentaci a vzalo při tom za své velmi mnoho mých i jiných věcí. To bylo tenkrát při těch velkých policejních záležitostech při procesu s Plastikama. Existovala ještě jedna sbírka (na kterou stále upozorňuju při různých příležitostech v tisku) a ta sbírka měla pracovní název *Texty z terapie*. Je úplně jiného ražení než *Zahrádka otce mého*, a to byla psána paralelně. Texty o síce jen o pár týdnů předcházely *Zahrádce*, jsou ale jiného charakteru, jinak stavěné po stránce literární, a jsou, zatím, ztraceny. Jsem přesvědčen, že byly v pozůstalosti Zbyňka Havlíčka, jenže ta měla pohnuté osudy. Nejdříve ji převzala sestra nebo někdo z příbuzných, a potom se jí zmocnil Vratislav Effenberger. To byl člověk velice puritánských názorů, takže Honza pro něj byla přímo ztělesněním zla a nemohl jí přijít na jméno. A tak, jak ho znám, se obávám, že pokud tyto texty v Havlíčkově pozůstalosti byly, asi je zničil. Aspoň ti, kteří dnes mají k dispozici Effenbergerovu pozůstalost, zatím neohlásili, že by na něco takového byli narazili. Pochopitelně *Texty z terapie* existovaly ve více průklepech, možná se ještě ten samizdat někde najde. Už to, že se vůbec našla *Zahrádka*, je historie skoro detektivní. Já sám jsem ji neměl, ale v osmdesátých letech jsem byl přesvědčen, že vysloveně dozrál čas, aby se v samizdatu vydala. Začal jsem tedy pozůstalost Honzy shánět dohromady. Ani ten dopis (viz *Clarissa a jiné texty, Concordia 1990 - pozn. M. D.*) jsem neměl, poněvadž ten jsem skutečně zapálit nechtěl a doma jsem se ho také obával mít. (Tenkrát, jak známo, byla perzekuce skutečně divoká a tak jsem ho jako literární dokument deponoval jinde.) O *Zahrádce* jsem věděl pouze to, že by o ní mohl něco vědět jakýsi František Jůzek, člověk, který se stýkal s Honzou a s námi ze surrealistické skupiny někdy kolem roku 1948 a 1949. Potom zmizel. Neznal jsem jeho adresu ani povolání, znal jsem jen jméno, a tak jsem pátral po Praze. Nakonec se zpráva, že ho sháním, k němu dostala. Osobně jsem se s ním nešel setkat, poslal mně *Zahrádku* poštou. (Pochybují, že je dnes ještě živ, byl starší než my. V mé generaci je kupodivu vysoká mortalita. Z příslušníků generace, která nastou-

pila koncem 60. let, zbývají tak tři lidi. Byli vystaveni tolika stresům, že nevydrželi.)

Stejně tak je možné, že nějaký exemplář *Textů z terapie* leží u někoho, o kom vůbec nevíme, a vynoří se po letech. To se stává: věci, považované za ztracené, se objeví. Z celé korespondence prakticky zůstal zachován jen jeden dopis, který je otištěn v *Clarisse*, jinak nic. To neznamená, že se časem nějaká korespondence nevynoří. Divím se, že se zatím nikdo nepřihlásil, když už se dnes jedná o mytickou postavu v dějinách české literatury, která má svým způsobem klíčový význam. Je to vysvětlitelné snad, jak už jsem řekl, vysokou mortalitou v mé generaci - všichni adresáti jsou po smrti a jejich dědicové, pokud eventuálně přebírali nějakou písemnost, si neuvědomovali, že by mohla mít nějakou cenu. Vyhledky na obohacení její písemností moc velké asi nejsou.

Historie našeho vztahu s Honzou je historie dnes už mytická a bude jednou předmětem speciální práce a speciálního bádání. Materiálu k tomu je poměrně víc. V tomto případě je v první řadě nutné obrátit se na moje vlastní věci. O Honze se podrobně rozepisují v *Kádrovém dotazníku* v první části - už tedy s určitým časovým odstupem. Je to psáno roku 1961, ale jde o autentický záznam jedné etapy našeho společného života. I *Zbytky eposu* jsou prakticky perzifláží jednoho našeho zvlášť dramatického životního úseku. Je to samozřejmě básnický zašifrování, ale v podstatě se jedná o historii nás dvou. A také krátký cyklus básní *Apendix 62*. O Honze (o samém začátku našeho vztahu) jsem velmi podrobně vypověděl i v autobiografii, kterou jsem na požádání tehdejších představitelů undergroundu napsal u příležitosti padesátí let - což je tedy směšně brzo. Byl jsem o to ale všeobecně žádán, protože doba byla do té míry nejistá, že se nevědělo, jestli přijdu do kriminálu nebo co bude. Prostě byla snesena obecná žádost, abych svou autobiografii napsal, čemuž jsem tedy vyhověl, je to už sedmáct let. Napsal jsem tedy partii od svého sedmáctého do dvacátého sedmého roku - tato doba je pro náš vztah s Honzou jaksi klíčová a píše o ní velmi podrobně. Tato autobiografie ovšem není přístupná a bude zpřístupněna až poměrně dlouho po mé smrti, protože se tam píše jen jedná o současníky, z nichž někteří ještě eventuálně žijí. Na přelomu 40. a 50. let Honzu znaly desítky a desítky lidí. Spolupracovala dost často s tzv. šedou zónou, tzn. s lidmi, kteří byli u začátku kavárny poezie Viola. Stýkala se také se spoustou lidí „oficiálních“, takže vzpomínek na ni by měla být celá řada. Mám dojem, že jsem o ní četl studii, kde byly uvedeny také vzpomínky Zábrany i někoho jiného - tzv. oficiálních lidí, s nimiž jsem se já nikdy nestýkal, takže jsem nevěděl, že si nějakou poznámku o Honze udělali. Teoreticky by tedy svědecktví mělo být dost, ale v praxi zůstávají utajena, zatím. Pravděpodobně asi zapadnou, zajedou, zmizí a zůstane jenom ten mýtus - ten se samozřejmě objevuje a rozrůstá, jak už to s mýty bývá...

Povídat o Honze by bylo sáhodlouhé, to byl život velice pohnutý a ona byla osobností specifickou. Patřila do kategorie lidí, pro niž francouzská psychiatrie užívá termín *les degenerateux superieures* a anglofonní země *moral insanity*, termín, který je užíván i našimi psychiatry. Byla to tedy osoba podle běžného jazykového úzu imorální, kromě toho to byla nymfomanka, bisexuální nymfomanka, takže ten život byl složitý. K diagnóze *moral insanity* patří absolutní neschopnost sociální adaptace, to znamená, že ona si nikdy v životě nebyla schopná najít zaměstnání a udržet pořádek. Žila bouřlivým životem, a proto nedovedla období, kdy neměla žádné finanční příjmy, přežít tak bez úhony, jako jsem to mohl přežít já - věděl jsem, že když nemám zaměstnání, musím žít při zemi a nemůžu mít žádné výdaje, nemůžu nic a musím se držet toho, že mám od tatínka jednu korunu na den. Když se podle toho zařídíte, tak se to dá. Ale ona to nedokázala, a proto neustále upadala do konfliktu s trestním zákoníkem. Její nymfomanie vedla pochopitelně k bohaté sexuální promiskuitě, která časově za-

těžuje a emocionálně vyčerpává. Je to náročný způsob života nejen časově, ale i finančně, člověk se zamotá do spousty věcí, prostě obtížný úděl. Ona potom snadno podléhala stresům a různým tlakům - takže například byla využívána kriminální policií jako denunciantka a nedovedla se z toho vykroutit, protože měla na vybranou buď kriminál za ty svoje zlodějny, anebo dělat konfidenta. To nebylo stále, jen jednu dobu, ale člověk si pak nebyl jistý. Před ní si skutečně nikdy nikdo nebyl jistý. A to zdaleka není vše - do jejího celkového obrazu osobnosti patří například patologická lhavost. Ona se neobešla bez lži, vlastně ani v maličkostech, musela si vždycky za každou cenu něco vymyslet - často to bývalo velmi legrační, ale i zlé. Vyprávěla totiž zkresené, nebo zcela vymyšlené věci svým známým o svých známých. Na její výrok, referenci, zprávu o čemkoliv v žádném případě nebylo spolehnutí. To komplikuje život, poněvadž člověk, který je tak zapletený do vlastních výmyslů, je přestane registrovat. Takže měla život obtížný - život jistě ve velikém existenčním stresu. Uvědomte si, že tehdy byla pracovní povinnost a potravinový lístky dostávali jenom ti, kteří byli zaměstnání. Kdo nepracoval, nejen že lístky nedostal, ale podléhal trestnímu zákonu, a když ho chytil, šel do pracovního tábora. Ona žila v této situaci neustále a to je samo o sobě stresující. Svým dětinským instinktem, který byl samozřejmě pseudoracionalizací, hledala určité krytí před tímto společenským tlakem v tom, že bude matkou mnoha dětí. Funkce matky se tehdy vysoce cenila a podporovala i zvyšováním příspěvků. Svobodným matkám se vycházelo vstříc po stránce sociální i společenský, a ona se tedy snažila zaštitit dětmi. Interrupce byly zakázané, ale i když pak byly povoleny, ona si tak navykla dělat si je potajmu, často sama neodborným způsobem (i v době, kdy by jí jako matce šesti dětí udělali interrupci beze slova). Z naivity vystavovala život a často se dostávala do situace na pokraji smrti tím, že si ty interrupce dělala sama. Pak přišla na úřad, že je matka od šesti dětí a že žije v neúnosných podmínkách, a úřad byl nucen jí vyjít maximálně vstříc. Jenomže pak se zjistilo, že péče o děti není vůbec žádná. Vůbec se nedokázala o děti postarat, takže jí byly jedno po druhém odnímány a posílány do ústavů. Tu a tam si na čas vymohla návrat jednoho nebo dvou dětí, ale zas jí je vzali, až se nakonec pro zanedbání péče o novorozence dostala do kriminálu. Samozřejmě každé z těch dětí má jiného otce a vesměs všechny měly dost špatný osud. Genetický zatížení se u nich ještě prohlubovalo a navíc byly vychovávány a vyrůstaly v těchto podmínkách. Ale ona se zase neostýchala - tam, kde čuchala, že by z té paternity mohly být nějaké peníze, jako v případě Medka. Medek sám teda moc peněz neměl, ale stála za ním bohatá rodina a celé Masarykovo příbuzenstvo - Jana věděla, že tam by se dalo dolovat. A potom skutečně vymáhala alimenty a její tehdejší manžel tomu sekundoval, takže Medek z toho byl tenkrát na větvi. To dítě pak bylo nějak osvojený a pak daný někam do ústavu, ona sama ani nevěděla, co se s ním stalo, bylo mentálně i fyzicky poškozený. Z ostatních dětí snad jediné ten nejstarší to jakž takž zdárně přežil, žije teď někde v Německu a údajně je to můj syn. Evidenci o těch dětech se snažil vést a snad dodnes má její bývalý manžel Miloš Černý. Ten se jako tvrdý katolík snažil rodinu udržet pohromadě, ale způsobem skutečně velmi nehumánním, abych tak řekl, sám to byl člověk psychicky problematický. Ale po nějakou dobu to vedl v evidenci. Předpokládám, že se s ním někdy někdo spojí nebo on sám zanechá nějakou zprávu, která bude ovšem velmi zkresená. Považoval Janu za čest svého jména.

Honza pak dále, abych tak řekl, nedokázala dialekticky proměnit deficit své situace v pozitivu, což by člověk trochu rafinovanější dokázat mohl. K tomu se vázala absolutní neschopnost udržet hygienu, nejenom byt, v kterém eventuálně bydlela - ona byty často měnila a byty to byly vždycky dost špatný. To může potvrdit kdokoli, kdo ji kdy navštívil. Pro popis toho absolutního

bordelu nestačí slova. Doupě nejhorších narkomanů vypadá asi tak. Viděl jsem narkomanský doupat v zahraničí i tady, takže vím, že pro ty narkomany je skutečně obtížný si umejt hrnek nebo něco podobného. K tomu se teda ještě družila i neschopnost udržet osobní hygienu, což je pochopitelně dost obtížná věc. Člověk může chodit v hadrech, ale když ty hadry jsou čisté, tak je to jeho imidž, tak co, no. Já chodím v hadrech celý život a je mi to putna, ale člověk se musí mejt, ne? A utírat si zadek. A ona si neutírala ani zadek, jo! To samozřejmě ztěžuje všechno, poněvadž ten člověk normálně páchne a styk s ním je pro okolí nepříjemný. A na úřadu to dělá špatnej dojem. Věci, které by se daly při normální selské mazanosti obejít, nebo zabránit nesnáším, ona nebyla schopná provést. Snad byla schopná si to uvědomit, ale ne podle toho jednat.

Tak jsem vyjmenoval vlastně samý negativu, a když by je člověk dal dohromady, tak by se divil, že Honza byla geniální básnický talent. Takový věci se ale dějou, to zas nebyla takový výjimka. Byla úžasně přitažlivá, měla ve skutečnosti ohromnej sex-appeal, byla to vysloveně žena vamp, a pro mnoho lidí to byla vyloženě femme fatale, jako pro mě, dejme tomu. Podobně jako Milena. Milena byla to samý co Honza, ale ještě tedy relativně v salonním provedení. Ta genetická degenerace jde generaci po generaci dolů, takže po Mileně, která měla všechny vlastnosti jako Honza, ale ještě je dokázala udržet, přišla Honza, ale už se na uzde udržet nedokázala. Milena s tím ještě vybrusila, koneckonců za ní stály ještě pořád peníze, ale Honza neměla ani groš. Milena byla, to je známo z literatury, femme fatale nejen pro Kafku, ale pro řadu lidí a měla charakter upíří ženy, vampa. Obě dvě nejen byly hezký, ale hlavně měly sex-appeal a úžasný šarm, byly vysoce inteligentní a jakžtakž i vzdělaný - slavný to nebylo, ale nevzdělaný nebyly a měly úžasnou přitažlivost. U Honzy se v první řadě projevovala enormním smyslem pro humor. V celým životě jsem nepoznal člověka, s kterým bych se tak upřímně bavil, neustále se smál a byl tak vesel jako s Honzou. A tuto zkušenost s ní měla celá řada lidí, pokud to nebyli takový, kteří se vůči ní začali chovat sexisticky - to Honza bytostně nesnášela. V takových případech docházelo k břitkým střetům a tak jak Honza dovedla být zábavná, stejně tak dokázala být i neobyčejně sprostá a nepříjemná. Ale jinak styk s ní byl osvěžující lázní. Se svým neobyčejným šarmem a smyslem pro humor si dokázala každého získat. A to někdy u některých lidí převážilo její negativní vlastnosti, o kterých jsem mluvil. Ona si v první řadě dovedla dělat srandu sama ze sebe a z těch svejch vejmyslů a potom naprosto neopakovatelným způsobem také ze všech lidí kolem sebe - vůbec celý svůj život brala velmi lehece, brala ho jako veselej sen - aby si dělala nějaký filozofický starosti, to jí teda v životě nenapadlo. To taky vysvětluje její poměrně raný přestup ke katolicismu. K tomu jí přivedl Miloš Černý, který sám původně taky nebyl katolíkem. Na vojně se seznámil s Rio Preisnerem, ten ho ke katolicismu přivedl a on to přenesl na Honzu. Honza tedy konvertovala už v čtyřiapadesátém roce a to jí teda vyhovovalo: „zhřešila jsi, dcero, zhřešila, tak tady máš rozhrěšení a basta fidi!“ A mezi katolíky (ona si z nich taky dělala v jednom kuse srandu) vždycky našla někoho, kdo k ní přistupoval humanistickým způsobem, dočasně jí pomáhal existenčně, aniž by k ní měl osobní vztah, pouze z křesťanský charity. Ona toho využívala, manipulovala s tím, ale byla skutečně věřící, upřímnou katolíčkou. Že by chodila každé tejdny do kostela, to teda nechodila, ale subjektivně se jako katolíčka cítila. Pak se obklopila různými přítelkyněmi, které měly relativně podobný životní styl, ale přece jen byly v životě o něco praktičtější. Bylo jich několik a vzájemně si vypomáhaly, a byly mezi nimi i velmi blízké přítelkyně, asi dvě jejího věku. S těma byla velmi intimní, to byl takový její background. I já jsem pro ni dlouhý čas měl funkci sociálního backgroundu. Když jsem se seznámil s Julií, udržovali jsme s Honzou velmi přátelský vztah a pokud to bylo v na-

ších možnostech (které byly limitované tím, že jsme sami žádné peníze neměli), tak jsme Honze pomáhali. Nejen finančně, ale i s ouřadama - prostě věděla, že patříme k těm, o které se může opřít. Byl jsem také jediný z jejích nesčíslných známých, kdo za ní jezdil do kriminálu. Všichni se na ni v té době úplně vysrali. Když se vrátila, ještě nějaký čas žila v Praze a naše kontakty pokračovaly. Pak se z Prahy odstěhovala. Občas se vynořila v Nerudovce, anebo mě nebo Julii potkala na ulici. Když byla Honza při penězích - což v té době byla nějak poprvý, kdy měla pravidelnější příjem, potkala třeba Julii a tu máš stovku. Stovka tenkrát byla velký peníze. Naše vztahy byly až do její smrti velmi kamarádský a pokud byla v nouzové situaci, mohla s náma počítat. Pochopitelně ta divokost jejího životního stylu se včím věkem jen umírňovala, mimo jiné také proto, že ona o sebe skutečně nebdala, zestárla a ztloustla a působila vším možným dojmem jenom ne atraktivním, takže i tím byl, abych tak řekl, omezen její akční rádius. Ale i jinak se zřejmě, když žila s Ladmanem, uklidnila. Žila na vesnici asi v klidu a pokoji, ale to já už nevím, poněvadž jsem s ní v té době neměl kontakt a nemám ani žádné zprávy o tom, jak žila.

K tomu incestu s otcem skutečně došlo. Trpěla nymfomanií již od čtrnácti let. Její přístup, co se týče sexu, byl ale feministický, což bylo na přelomu 40. - 50. let skutečně novum. Také měla zálibu v sadomasochismu, který tedy nejenom se mnou, ale i s jinými občas praktikovala. Projevoval se častěji v rovině psychický - daleko spíše než v sexuálních extravagancích. Ale potřebu týrat a být týrána psychicky měla. Tomu byl vystaven každé druhé, kdo se s ní nějak více zapletl.

Honza mě měla jako jednoho ze svých nesčíslných milenců, ale právě proto, že já jsem se k ní nechoval sexisticky, se se mnou nijak nerozhádala a periodicky se vracela. Během celých padesátých let se vždycky tak jednou do roka objevila a já jsem byl opět úplně neščen. Dva tři měsíce jsme opět byli ve stavu maximální zamilovanosti a pak jsem byl rád, když zase zmizela, poněvadž to bylo vždycky velmi náročný. Pokaždé to ale byla ona, kdo se objevil. Zpovzdálí (protože jsme měli společné přátele) neustále sledovala, co já dělám, a byla příšerně žárlivá. Já jsem ženskéjch moc neměl, ale přece jen pár jich během těch padesátých let bylo. A pokaždý, když jsem začal s nějakou chodit, Honza přilítla jako furie, rozběsněná na nejvyšší míru a začala podnikat všechno možné, abych zase začal chodit s ní a tamtu holku nechal, dělala scény atd. Takhle žárlivá vůči svým ostatním partnerům nikdy nebyla, což znamená, že z její strany tu byl hlubší vztah. Důvod pro ten hlubší vztah je do určité míry vyjádřen v tom dopise, prostě se jí to se mnou líbilo po stránce psychický, to klima, které mezi námi panovalo, ji přitahovalo a dovedla ho ocenit. A ta frenetická žárlivost, která byla úplně nepřičetná (chodila nám dělat scény před dveřmi, na ulici, pronásledovala mě atd.), se poprvé objevila, když jsem začal chodit s Julií. Protože, jak už jsem řekl, Honza byla neobyčejně inteligentní a měla jemnou intuici - okamžitě poznala, že teď se tedy stalo něco doopravdy vážného, a naopak, jak říkám, začali jsme se stýkat velice přátelsky a nikdy ani hnutím prstu, ani sebemenším náznakem nedala najevo, že by se chtěla vměšovat nebo že by se mnou znovu chtěla navázat styk. Ale na samým začátku jsme si s Honzou řekli, že teda já chápu, že ona chápe, že s Julií je to něco jiného, ale že přece jenom, vzhledem k tomu, co jsme si spolu užili, tak až nám bude padesát, tak do té postele na oslavu vlezem. No a padesátka nám oběma uplynula, aniž bychom si na to vzpomněli. Ale ona zemřela brzo potom, tak jsem si samozřejmě na tyto věci, když jsem se dozvěděl o její smrti, vzpomínal. Na jejím pohřbu jsem nebyl, protože jsem byl tenkrát nucen odjet pracovat do Hlinska - my jsme v té Nerudovce měli jen jednu jedinou místnost bez kuchyně a tam se systematicky psát nedalo.

(Autorizovaný přepis magnetofonového záznamu)

O jedné recenzi a jedné vzpomínce

Aleš Zach



Otakar Štorch-Marien v Čechách ve 20. letech



Ladislav Radimský v Americe v 60. letech

Sté výročí narození **Ladislava Radimského** (* 3. dubna 1898 v Kolíně) svádí k úvaze o trestu zapomnění, který dějiny všech oborů vyměřují osobnostem nezařazeným a nezařaditelným do škatulek programů, směrů, proudů a skupin. Ještě tak halasní výstředníci z rodu Jakuba Demla, Josefa Floriana, Ladislava Klímy či Josefa Váchala, svými vnějšími osudy či epistolární zdatností dostatečně atraktivní k efektním exhibicím, se aspoň po smrti dočkají pitevních stolu interpretace. Co však s těmi, kteří tiše, nenápadně a urputně formulují svůj pohled na svět, jako z udělání vždy - řečeno názvem jedné Radimského knížky - „době proti srsti“? Jestliže ani tvrdošíjně úsilí Jindřicha Chalupeckého neprosadilo do obecného kulturního povědomí výtvarné dílo Zdenka Rykra - mladšího spolužáka L. Radimského z kolínského gymnázia -, co naděláme s autorem esejí, úvah, komentářů, kritik a recenzí, rozptýlených převážně v exilových časopisech 50. a 60. let?

František Knopp zaznamenal ve své bibliografii Česká literatura v exilu 1948-1989 pod Radimského vlastním jménem i jeho pseudonymem Petr Den přes 200 statí k literární a kulturní problematice (politické úvahy a komentáře zůstávají dosud nezmapovány, rovněž tak literární příspěvky v neexcerpovaných časopisech, např. Amerických listech). V recenzích (od roku 1964 je uveřejňoval zejména v čtvrtletníku Společnosti pro vědy a umění Proměny, který až do své smrti redigoval) Radimský pozorně sledoval domácí kulturní scénu a výběr autorů i titulů (namátkou roku 1964 Arnošt Lustig, 1965 Vratislav Blažek, Václav Havel, Bohumil Hrabal, Josef Topol, 1967 Josef Jedlička, 1968 Věra Linhartová) svědčí o jeho citu pro literární událost, neopuštěním ani mnohalejším exilovým odloučením. Ponecháváje odborníkům na uvážení, zda aspoň některé z nich by nestálo za to zaznamenat v ohlasové části hesel 2. dílu Slovníku českých spisovatelů od roku 1945, v níž výrazněji než jinde zazněla osobní vzpomínková nota:

Není lehké napsat kritickou recenzi těchto vzpomínek Štorcha-Mariena, které nejsou jeho pamětí osobní, nýbrž jen pamětí nakladatele Aventina, hned ze dvou důvodů: předně proto, že po prvním tomto dílu o 390 stránkách mají vyjít ještě dva díly další, a pak proto, že autor byl mým spolužákem [z] kolínského gymnázia a i později jsem se s ním vždy mile stýkal. Avšak jeho kniha je zajímavá, i když její děj sahá jen do roku 1925, a kdo jiný by o ní do Proměn chtěl něco napsat?

První díl mluví o narození autora ve Vodňanech a o mládí, prožitém v Kolíně, kam se jeho rodina přestěhovala, když byl tři roky starý, a o prvním rozkvětu jeho nakla-

datelství Aventinum, které se tak slavně zapsalo do dějin české literatury v prvním desetiletí svobodné republiky. Kniha odpovídá na otázku, kterou Štorchovi kdosi položil a kterou byl vyzván, aby vypsal svá setkání s mnoha lidmi, již měli co dělat s kulturou. A Štorch v ní skutečně před čtenářem rozvíjí pestrý kaleidoskop mnoha a mnoha lidí vysoce zajímavých, s kterými se setkal či lépe řečeno kteří se setkali s jeho nakladatelstvím. S radostí konstatuji, že můj spolužák, který na gymnáziu trpěl nezdravou ctižádostí (což je možná jen poznámka špatného studenta vůči primusovi), se v knize líčí velmi skromně, rozhodně nezveličuje svou velikou zásluhu o české písemnictví a jeho mladé přestavitele, a dává větší slovo osobám, s nimiž ve své hledající funkci nakladatele měl co dělat. Štorch-Marien jako mladý nakladatel, odvážný i nerozvážný, byl skvělou štikou tehdejšího rybníku knihkupeckého trhu, byl mecenášem české umělecké moderny a jejích mladých básníků a malířů, byl dandy, který si hrál i s velikými básnickými díly jako se svou španílkou na kolínském korzu, byl i při určité své povrchnosti, za kterou později těžce platil, někým, kdo vynikal nad průměr a s nímž bylo vždy zajímavé se sejit. A je zajímavé se s ním sejit i po dvaceti letech v této jeho vzpomínkové knize, kterou by měl číst každý, kdo se touží poučit o naší kultuře let dvacátých.

Při této chvále mi vadí dva stíny. První je skutečnost, že se vyhnul i pokusu zachytit ozvušší Kolína ve válečných letech našich gymnazijních studií a dvacátých let Prahy. Spousta jmen slavných i méně slavných lidí lítá v jeho knize v jakémsi vzduchoprázdnu, ve kterém lítá i autor sám už proto, že se filozoficky nedefinuje nebo nechce a nemůže definovat. Odtud dochází mezi ním a lidmi, s nimiž se setkal, jen k vnějším dotekům, abych řekl anekdotickým, takže kniha rozhodně málo přispívá k hlubšímu poznání charakterů desítek osob, jichž osobitost našetřít známe odjinud.

Druhou vadu vidím v tom, že Štorch-Marien ji toužebně chtěl mít vydanou komunistickým režimem, a proto musel do ní vložit víc než jednu rúdu lokomotivu, aby se tiskařský stroj rozjel. A učinit víc než jeden kompromis. Například v Kolíně našeho společného mládí vzpomíná na nějakou osobu s výjimkou těch, kteří komunistům prostě nedělali s sebou: mluví třeba dlouze o bychorském zámku Kubelíkově a opatrně nevysloví jméno Rafaela Kubelíka, který se v něm narodil, mluví dlouze o malíři Rykrovi, ani slovo však o jeho ženě Miladě Součkové, píše o kolínském Klubu mladých, nevysloví však jméno jeho dlouholetého prvního předsedy a svého spolužáka [Ladislav Radimský byl předsedou Klubu mladých v letech 1917-19, A. Z.] atd. S povýšeností mluví o kolínském buržoazii, ač k ní nepatřil jen můj otec, nýbrž i jeho. Dlouze rozvádá útoky některých „pravičářských“ listů na své nakladatelství, ač kdysi z různých

důvodů v listech „levičářských“ nebyl příliš oblíben. Správně u mnoha osob, s kterými se setkal, podotýká, že tak či onak zahynuly či trpěly při nacistické okupaci, v knize však není ani slova o utrpení spisovatelů za stalinovské doby, ač je to již v nynějším Československu v módě. Chválí svérázného brněnského knihkupce Novotného, ale na stránce 224 říká, že měl po druhé světové válce „nějaké opletáčky“, poněvadž byl „huba nevmáchaná“ a „vůbec se zřejmě nedovedl vpravit do jiných poměrů“. Nuže, z knihy je vidět, že Štorch-Marien, ač mu v roce 1948 komunisté zničili obnovené Aventinum, do jiných poměrů se vpravit uměl.

V mládí byl Štorch něco, čemu se říkalo „společenský lev“. Kniha ukazuje nyní lva zkraceného, až příliš poslušného. Musí dovolit, že tato jeho kniha vzpomínek nepřehlídá mé vzpomínky na mládí v cylindru, nevěšdní inteligence a průbojnosti.

V letech 1968-69 nebyly zásluhy Proměn do Československa na rozdíl od předchozích a budoucích let zabavovány, takže není vyloučeno, že Štorch-Marien Radimského recenzní pozdrav z exilu četl. V každém případě zařadil do třetího dílu paměti Tma a co bylo potom (na s. 324) následující pasáž:

Když na jaře třiatřicátého roku vyšla v Melantrichu kniha TŮRCEM SNADNO A RYCHLE od Petra Dena, vzbudila značnou pozornost nejen svým obsahem, ale i autorským jménem, o němž se sotva dalo pochybovat, že je to pseudonym. Šlo o něco podobného, jako když se za tři léta nato objevilo 52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida nebo když za rok po nich vyšel Drnákův román Hlavou proti zdi. Také tenkrát se hádalo na bůhví koho. V případě Denově nešlo o básně ani o román, ale o náročné eseje s výhledem spíše skeptickým než plným naděje.

PETR DEN SE VADÍ S ČESKOU LITERATUROU, několikastránkový soukromý tisk „přátelům Listů pro umění a kritiku“, vydaný následujícího roku rovněž Melantrichem, je trochu vyznáním a trochu výzvou čtenáře-autora českým spisovatelům a kromě článků v Životě i prozatímní tečkou za jeho literaturou, protože příští Denova kniha se objevila až po válce ve čtyřicátém šestém roce. Vyšla nákladem Unie, jmenovala se ŘEČI KE GYMNAZISTŮM a šlo v ní o zásady a výzvy duchaplně vybízející podnětnou formou ke správnému chápání pojmů učení a učení se.

Tenkrát jsem už ale věděl, kdo se skrývá pod neprůhledným pseudonymem. Vytasil se s tím Jaromír Funke nedlouho předtím, než jsme se viděli naposledy.

„Tak už vím, kdo je to Petr Den,“ vybuchl skoro vítězoslavně.

„No?“

„Láda Radimský,“ povídá. „Docela bezpečně.“

Velice mne to překvapilo. Ladislav Radimský byl můj gymnazijní spolužák, o rok

mladší než já, protože šel do gymnázia hned ze čtvrté třídy. Jeho otec, doktor práv, vlastnil v Kolíně zálabský mlýn a byl považován za významného exponenta strany mladočeské. Jedním z jeho bratrů byl malíř Václav Radimský, druhý byl vyslancem, který před první světovou válkou zastupoval monarchii v Persii (jaká to byla senzace, když jsem mohl nalepit do svého studentského filatelického alba sérii darovaných známek s ofedrušovaným perským šachem!) a po válce Československo ve Vatikáně.

Láda sám byl plachý, přemýšlivý hoch, hendikepovaný nepochybně svým kulháním. Nepatřil do žádné třídní party, ani mezi premianty. Sblížili jsme se ve dvou nejvyšších třídách za války, když nás bylo stále málo a málo, a nakonec nás regulérně maturovalo jen osm. V Praze jsme se nevidali, on studoval práva a vlastně nevím, jestli hned po doktorátě nastoupil v ministerstvu zahraničí.

Po Funkově sdělení mi nedalo mnoho práce zjistit, že bydlí na malostranském Pětikostelním náměstí pod Zlatou studní v nádvorním přizemí renesančního domu U tří růží, a tam, v krásném prostředí jeho bytu, jsme znovu navázali přátelský styk nejen ve znamení soudobých problémů a otázek literárních, ale i ve znamení vzpomínek na Kolín, mezi jiným i na poslední neděli před maturitou, kterou jsme všichni ze třídy strávili u nich ve velkanské zahradě pod stínem staré Práchovy. A tu se Radimský-Den vytasil, že na kolínské téma napsal za války několik esejů a že mi je půjčí k přečtení.

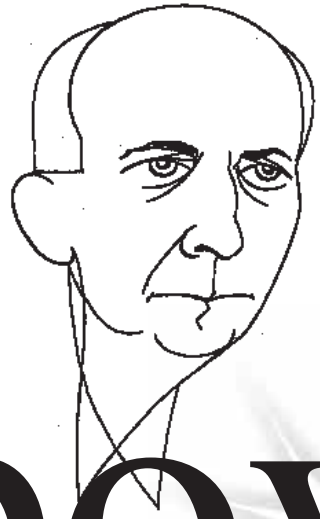
„Při otevření Hnědého domu v Kolíně,“ povídal, „prohlásili nacističtí řečníci Kolín za město německé, a tu propukla naplno moje láska k rodnému městu. Napsal jsem jako odpověď několik statí. Chtěl jsem je hned vydat, ale rukopis cenzurovat neprošel, protože prý regionalistická literatura není žádoucí.“

Nebylo to jen podivuhodné vyznání lásky k rodnému městu v pěti kapitolách, nazvaných Mezi dvěma světy, Tápání podél zdi, Divadlo mezi zeleninou, Plánování pod akáty, Krátkozraký pracuje šetřícím, Poznání s doprovodem varhan, bylo to mnohem více. „Tady se nemluvalo jen o městě,“ napsal jsem později, „ale o Městě, nikoliv o shluku domů a sítí ulic, ale o funkci města v národě a kultuře, o městě, které leží jednak na řece, jednak v myslí lidí. Jednak na mapě, jednak v dějinách. Znakem města je tu pohyb od podzemí až k věžím katedrál, od přírody k nebi, od žaludku k duchu. Kniha poskytuje mnoho látky k přemýšlení urbanistům, od nichž vyžaduje, aby budovali předpoklady nejen pro krásný, ale i účelný život. Je to četba pro učitele, pro umělce i literáty, osvětové pracovníky a vůbec pro každého, kdo se podjal nějakým způsobem organizovat život, umění a kulturu...“

Vyšla kniha, již sotva existuje podobná. Zmínil jsem se už dříve, že jsme k ní přiřadili výběr fotografií Funkových, čímž vzniklo dvoudílo, Denův PĚTKRÁT KOLÍN a Funkův MŮJ KOLÍN. Symbióza to nebyla náhodná, neboť oba autoři vzešli z téže kolínské i myšlenkové líně, a proto se tak dobře snášejí pod střížkou jediného, krásně vytištěného a upraveného svazku. O první se přičinila Práce spolu s grafickým ústavem Schulzovým, druhé je zásluhou Tritovou.

Štorchovu snahu by jeho dávný spolužák nemohl ocenit, ani kdyby citovaná pasáž v knize vyšla. Rukopis vznikl v letech 1968-70 a Ladislav Radimský zemřel v New Yorku 9. září 1970. Ani Štorchovy opatrné formulace (v závěru jako na důkaz platnosti recenzentových výtek parafrázuje myšlenky z úvodu knížky, aniž jmenuje jeho autora a uspořadatele díla Jaroslava Janíka, kolínského knihovníka a kulturního organizátora) však neobstály a ještě z posledních stránkových korektur (uloženy jsou v nakladatelově pozůstatosti v Literárním archivu PNP) byla celá vzpomínka vypuštěna. Spolu s ní vzaly zasyvě též zmínky o Jevgeniji Zamjatinovi (knihy obou autorů byly současně vyškrtnuty z připojeného „úplného“ soupisu produkce Aventina), J. V. Stalinovi, o fotografickém portretu Edvarda Beneše. Zmizela i řada jmen od horlivých likvidátorů soukromých nakladatelů po února 1948 (Rudolf Rejman) až po katolické básníky (Jan Zahradníček). Ani ústupky však nepomohly a zmrzačená knížka byla po vytištění uložena do skladu nakladatelství Československý spisovatel. „Zkracený lev“ zemřel 12. března 1974 a jejího uvolnění do prodeje v létě téhož roku se již nedožil.

Splácíme Janu Čepovi



Ve dnech 9. a 10. března proběhla v Bedněném sále Muzea umění v Olomouci první oficiální Konference o díle Jana Čepa. Pořadatelé byla Obec moravskoslezských spisovatelů a Katedra teorie a dějin dramatické fakulty Univerzity Palackého. Na otázky Tvaru odpovídal **FRANTIŠEK VALOUCH**, hlavní organizátor mezinárodního setkání.

Pane docente, existoval nějaký důvod k tomu, aby se čepovská konference konala právě v březnu 1998 a navíc v Olomouci?

Původně jsme chtěli konferenci uspořádat už v prosinci loňského roku, v období Čepova výročí. Náš plán ovšem překazily finanční problémy. Čekání na peníze opozdilo čepovskou akci o tři měsíce. Pravděpodobně nemá smyslu diskutovat o tom, proč se vlastně konference uskutečnila. Jedná se sice o jubilejní záležitost, ale to neznamená, že bychom jen odškrtávali povinnost. Musíme splatit dluh samotnému Čepovi. Vzpomeňme si na léta, kdy jsme jeho dílo nemohli číst, kdy nesmělo být vydáváno! Na rozdíl od autorů, kteří sice nebyli režimem oblíbeni, ale občas jim nějaká kniha vyšla, byla Čepova nemožnost vydávání absolutní. On totiž nemohl vyjít ani s komentářem polehčujících okolností, jako třeba Čapek, Holan, Seifert. Čep žádné polehčující okolnosti neměl.

Olomouc se konference ujala z prostého důvodu, že leží v oblasti, kde se Čep narodil. Jeho rodištěm je přeče Litovelsko, Myslechovice. Tedy kde jinde?

Akce je v jistém smyslu ojedinelá...

Ano. Jde o naprosto první konferenci o Čepově díle vůbec. Navíc sem přijeli hosté ze zahraničí, čili uspořádali jsme vlastně setkání mezinárodní.

Pane docente, jedním z referujících jste byl i vy sám. Co osobně pro vás Jan Čep znamená, čím jsou vám blízké jeho práce?

Setkání s Čepovým dílem je pro mě hlavně osvěžením. Čep psal o dvou dimenzích; v jedné se zrcadlil realita se všemi drsnostmi a problémy a nad tím vším jsou utkávané neviditelné nitky transcendentálního dění. To je záležitost mimořádně zajímavá.

Má Čep co říct dnešnímu čtenáři?

Myslím, že ten, kdo se zajímá o hluboké problémy lidské existence, kdo pátrá, čím člověk vůbec je a kam směřuje, si k Čepovi cestu najde. Protože Čep má zvláštní duchovní rozměr.

Oficiální konference sice proběhla poprvé, ale nikdy nebylo možno Čepa naprosto umlčet, mluvílo se o něm, jeho knihy byly čteny. Máte pocit, že jste tady zaslechl něco zcela nového a objevného?

Domnívám se, že příspěvky, které zde byly předneseny, jsou zárodky budoucích kvalitních studií. Čepovo dílo samozřejmě reflektujeme, ale zatím pouze čtenářsky. Odborná, vědecká explikace jeho díla nám stále schází. Možná právě tady byly položeny základy k budoucí syntetické monografii.

Ptala se **ŠÁRKA NEVIDALOVÁ**

Petr Cékota

Rozhraní dramatického meziprostoru Čepových próz

Chtěl bych se v tomto krátkém a více esejistickém než odborně literárněvědném vstupu zaměřit na některé otázky, jež se mohou objevit při analýze Čepovy prozaické tvorby v závislosti na rozlišování nikoli jen složek textové výstavby, ale i souvztažných duchovních kategorií. O Čepově pojetí času zde již bylo mnohé řečeno, proto bych se chtěl věnovat spíše kategorii **prostoru**, byť se obě tyto kategorie v Čepově beletrii i esejistice vzájemně prolínají a odkazují jedna ke druhé.

Jan Čep je běžně považován za „básníka rodného kraje“. A to především pro způsob lyrické expozice jeho postav, které vymezuje jejich rodovým zakořeněním v kraji svých předků i v provázanosti spirituální tradice, již jsou živou součástí. Zároveň však vidíme, že způsob prostorového zakončení podléhá jisté typizaci, jistému modelu meziválečné moravské katolické vesnice. Zde tedy postavy Čepových příběhů vstupují na již připravenou scénu, která je dějovým prostředím, kde se bude odehrávat nejen jejich lidské, ale i metafyzické drama. Jsme předem informováni o základních konturách tohoto dějového rámce, tj. o názvu obce (Přísenice, Kozlovice, Sedmimostí apod.), o její vnější podobě, rozsahu, poloze a také o časovém zakončení v ročním období příznačném pro povahu selských prací stejně jako pro rytmus liturgického roku. Prostor je dán podobně stacionárně jako ve středověkém liturgickém dramatu. Je lokalizován kolem nejdůležitějších staveb: rodný dům, chlév, stáje, kostel, pole, hospoda, škola, fara, náves, úvozová cesta někde jinde. Je zabydlen postavami, jež se vůči němu nemusejí důrazně vymezovat svými rolemi, které vyplývají právě z důvěrné obeznamnosti s místem pobytu. Tím je naznačen i základní sociální rozměr čepovské obce, kde každý plní své povinnosti, i když nikoli vždy bezkonfliktně. Co je tedy pro Čepovo prozaické umění a pojetí prostoru specifické, čím se odlišuje od běžného průměru kalendářových povídeků? Je to jen v tom, že postavy obývají tento prostor vždy jen jaksi podmíněně se stálou vidinou smrti a konce nebo že jsou tělem zde a duchem někde jinde a toto své rozpolčení prožívají jako dědičné životní trauma, nebo že vědí, že TOTO není ten jejich pravý domov, a raději se rozhodují bloudit v doživotním vyhnanství, být jen v kruhu o krátkém poloměru nedaleko posledních chalup vesnice? Jistě i tyto aspekty Čep využívá, ale základní rozlišení vidím v tom, že prostor podobně jako čas není toliko složkou kompoziční výstavby textů, ale také silně akcentovanou duchovní kategorií a odtud i jedním ze stěžejních témat Čepovy literární tvorby. Mezi postavami a jimi obývaným prostorem, dočasně obývaným, existuje trvale přítomný stav napětí. Role postav zapadají do vymezeného prostoru přirozeně, postavy a jejich vnitřní dramata nikoli. Čas je vteřina uplynulá za okamžik v nenávratnu a zůstávající pouze jako odlesk na neklidné hladině naší duše. Věčný okamžik mýjení, kdy postavy chtějí zachytit něco, čím by více určily vědomí své existence na této zemi, ale co jsou schopny vnímat pou-

ze jako okamžitý záblesk, vteřinu osvětlení, a to ještě pouze některé.

Prostor není jen místem pobytu, ale zápasu, dějištěm, proto je dramatickou kategorií. Tento prostor však není definován připoutaností k zemi, k půdě, jak by k tomu mohly svádět ruralistické přívrstky, které se v souvislosti s Čepovou tvorbou objevovaly, ale naopak pohybem, dynamickou intenzivní dramatickou aktivitou, která posouvá děj kupředu. Prostor je vymezován svým překračováním, je tedy spíše dramatickým meziprostorem na rozhraní silových polí, v jejichž průsečíku se postavy nalézají. Vlnění a chvění vnímané v letní krajině nebo jiskřivost zimního sněhu, to vše je pohybem na hladině duše, neklidem nutícím k hledání cest na zemských i duchovních křižovatkách; není přeče v Čepových vesnicích rozcestí bez kříže, božích muk či náboženského křesťanského symbolu. Rozcestí samo je symbolem duchovního rozhraní, předělu vratké rovnováhy mezi bytím zde a bytím k smrti. Důležité dějové okamžiky se odehrávají na rozhraní, ať už je to někde za humny, mezi dvěma obcemi (Cikáni, Cesta na jitřní), v blízkých polích, na odchodu ze vsi odsouzené k zatopení, v Hranici stínu vidíme stejné momenty. Je to někde na půli cesty mezi dvěma místy, kde dochází k časovému průlomům a proměnám. Je to všechno jeden a tentýž prostor duchovního rozhraní, rozhraní dramatického meziprostoru vlastní neklidné duše. V jedné vzpomínce říká Čep, že se u Josefa Floriana znovu ocitl na pevné půdě, znovu začal rozeznávat světové strany svého duchovního obzoru poté, co se v období předtím ocitl někde „mezi nebem a zemí“. Právě toto ocitnutí se „mezi nebem a zemí“, na rozhraní duchovního meziprostoru, kdy postava ve zlomovém okamžiku není již zde a ještě ani tam, je příznačné pro Čepovu tvorbu. Toto rozhraní je zároveň duchovní proměnou, skrze niž se postavy dostávají do jiných ontologických i noetických souřadnic.

Uvedl bych dva příklady na osvětlení tohoto fenoménu v Čepových prózách. Průza *Děravý plášť* je ohraničena nastíněním mezní situace, v níž se nalézá vypravěč, a je příznačné, že je to „noc plná hvězd“, rozhraní dne a noci, světla a tmy, kdy „minula chvíle, kdy se chodí spát“. V této chvíli se člověk ocitá na pokraji nicoty, v samotě posledních stráží, kdy se „obrysy země odrážejí na bledém pozadí vesmíru jako neurčitý tvar ztroskotané lodi, která se potácí oceánem“. Prostorové kategorie zde zobrazují pustý a prázdňový vesmír, v němž visí vypravěč ve své samotě jako vrak, „temný obrys země na pozadí propasti“. Čep zde podobně jako v jiných prózách přenáší drama lidské duše do duchovního prostoru, který se proměňuje v krajinu důvěrně známou, kudy jsme již kdysi chodili v dětství, kam se vracíme jako vypravěč do rodných Habřin, aby se zde setkal se svými živými i mrtvými blízkými a aby především našel opět sebe sama. Místo návratu je místem sebenalezení v přesahu do věčnosti. A tak i když v tomto okamžiku stojí nahý a bezbranný na okraji tmy, „jsa přikryt jenom děrami své minulosti jako žebráckým pláštěm“, přeče

nalézá v kraji svých předků své zapomenuté jméno, neboť „náš díl na věčnosti je ohraničen stejným obzorem“. Prostorová proměna jde ruku v ruce s proměnou časovou i obecně metafyzickou, duchovní, a stává se tak pro zúčastněné postavy a jistě i pro čtenáře nástrojem hluboké katarze. Minulost se rozplývá pod oparem, z něhož se vynořuje krajina trvalého spočinutí, jejíž hranice jsme dosud nepřekročili, snad jen ve snu a ve chvílích vytržení, a kde i Hrachovinovo prožité milostné drama stává se z nicoty a pusté vyprahlosti znovuobydlenou krajinou v přítomnosti, místem setkání v srdci. Tvář ztracené ženy se spojuje s tváří zemřelé matky, vedle níž kráčí dítě na Velký pátek po pěšině mezi osemím. Je přirozené, že toto rozhraní duchovního hledání jednotlivých postav se u Čepa pravidelně spojuje s liturgickými symboly Velikonoc. Velikonoce jsou nejdokonalejším symbolem tohoto rozhraní, překračování, přesouvání hranic mezi smrtí a životem.

To je příznačné a určující i pro další Čepovu prózu z pozdějšího období, kterou bych zde chtěl zmínit, *Cikány*. Základní konflikt je přímo esencí tématu, o němž zde hovořím. „Cikánský vůz uvízl na polní cestě, která dělila katastry dvou obcí.“ Rozhraní prostoru, v němž se nalézají tyto osoby, se pak dále spojuje s vyhraněným časem války pro všechny obyvatele obcí, ale také s duchovním prostorem jejich života. Vše je jaksi v jednom na jevišti velkého divadla světa, bytí zúženého na malý cíp země, který však je přeče stejným půdorysem pro dějiště odvěkého lidského dramatu. Tazá „proláklna bez dna“, tentýž „vrak uvážený pod cizími souhvězdími“ jako v *Děravém plášti*. A stejné metafyzické drama lidské duše míjející se v krajinách věrnosti srdce se svými blízkými a znovu je potkávající před prahem věčnosti, „na tom rozcestí, kde se čerti žení...“ A jednoduchý příběh opět končí liturgií velikonočního Vzkříšení, kdy umírá starý farář a cikány odvádějí do plynu. Tak by bylo možné pokračovat a objevovat podobné postupy a prostředky v dalších prózách. Utkvělost času v přítomné chvíli je u Čepa neoddelitelně spojena s krajinou jako obrazem lidské duše a prostor jejího pobytu je vždy zároveň i místem přesahu.

Vlastně se v těch čepovských vesnicích a městech dohromady nic nestane, někdo se nešťastně zamiluje, někdo se narodí a někdo starý umře, někdo se ožení a někdo odejde a kdoví, jestli se vrátí - není na tom nic až tak dramatického. Děj Čepových dramát probíhá jinde a jinak, a přeče zároveň neoddelitelně od této krajiny nevzrušivého plynutí času v jedinou chvíli mezi narozením a smrtí. Rozhraní dramatického meziprostoru Čepových próz možná vlastně ani nejdě úplně definovat. Možná je to právě ten moment, kterým se identifikujeme s vnitřní pravdivostí těchto příběhů, které poznáváme sami na sobě v jejich magickém zrcadlení.

Příspěvek zazněl na konferenci o díle Jana Čepa. Pro příští číslo Tvaru připravujeme příspěvek Mojžíra Trávníčka.

Petr Poslední

Obrácená znaménka

V poslední době se stále častěji vracíme do prvního poválečného patnáctiletí a bez ohledu na všechny heuristické potíže rekonstruujeme celistvý obraz literárního vývoje. Důvody jsou nasnadě. Jde nejenom o to, abychom se zbavili ideologického nánosu dosavadních výkladů nebo zjistili skutečné vedoucí tendence domácího písemnictví na pozadí tehdejšího přehodnocování modernismu, ale chceme také poznat zásahy do základů literárního systému, které na dlouhá léta ovlivnily naše myšlení o literatuře a posunuly měřítko hodnocení umělecké tvorby. Týká se to rovněž vžitých představ o česko-polských literárních vztazích.

Po druhé světové válce prudce narůstá objem překladové literatury v obou zemích a mnohonásobně převyšuje počet všech přeložených titulů v celých dějinách vzájemných meziliterárních vztahů. Globální statistika, stejně jako obecné tvrzení, že překlady nebývaly prohlubují poznání kultury sousední země a přispívají k porozumění obou slovanských národů, ovšem zakrývají opravdovou povahu kulturní výměny. Z celkového pohledu nijak nevyplývá, že se recepce druhé literatury v obou zemích podstatně liší. V Čechách patří polská díla po roce 1945 k nejpřekládanějším, naopak tomu v Polsku české texty zaujímají místo běžného průměru. Rozcházejí se i ediční přístupy k překladům. Jestliže čeští polonisté většinou pečlivě připravují každé vydání, píší zasvěcené předmluvy a doslovy, dlouhodobě plánují ediční řady, od roku 1953 postupně vydávají sebrané spisy nejvýznamnějších klasiků A. Mickiewicze, J. Slowackého, B. Pruse nebo S. Żeromského, polští bohemisté připravují edice nesystematicky, zpravidla bez komentářů a bez zřetele ke klasické metodice. Jedinou výjimkou jsou Sebrané spisy Aloise Jiráska ve druhé polovině padesátých let. Partnerské země se liší i péčí o uměleckou úroveň překladů. Zatímco v Čechách zásluhou J. Matouše, H. Teigové, J. Janoucha, J. Závady, J. Simonidese, V. Dvořáčkové, E. Sojky a dalších vzniká překladatelská škola, rozvíjející předválečné podněty a hledající - zpočátku za účasti F. Halase a V. Holana - vlastní cestu, jak obohatit výrazové prostředky domácí tvorby, v Polsku obdobná škola neexistuje, překlady jsou volnější a výrazově rozptýlené. První diskuze o umělecké úrovni translací se objevují až v souvislosti s Vančurou a Haškem v sedmdesátých letech.

Příčiny rozdílného postoje k překladům spočívají v odlišném literárním vývoji. Ačkoliv v obou zemích literární systémy tvoří podobný model „socialistické“ kultury, vývoj probíhá jiným tempem a zdůrazňuje jiné hodnoty. Normativní pojetí literatury ústící do doktríny socialistického realismu začíná v Polsku dříve, už v letech 1945-1946, je však povrchnější a rychle slábne. Většina tvůrců dogmatické požadavky doby odmítá. První kritiky se ozývají v roce 1952 a o dva roky později přerůstají ve zjevnou negaci doktríny celou literární obcí.

V obou zemích odlišně chápeme dvě vedoucí a obecně platné tendence překladové politiky - tendenci sjednocující a tendenci diferenciací. Jestliže v Čechách převládá pojetí sjednocující tendence sousedních kultur v duchu slovanského společenství a posléze zvláštního subsystému socialistických literatur, v Polsku od druhé poloviny padesátých let dostává pojem „sjednocování“ sousedních kultur význam společné liberalizace literárního života a rostoucí vůle k svobodné tvorbě. Podobně jestliže čeští překladatelé chápou diferenciaci jako vy-

rovnávání se s odlišnými kulturními tradicemi v zájmu socialistického „dneška“, pak polští překladatelé naproti tomu zdůrazňují diferenciaci jako obhajobu jedinečných tradic a záležitost národní identity. V obou zemích také odlišně chápeme dvě klíčové funkce překladů - funkci sebezpotvrzující a funkci polemickou, vyjadřující vztah k estetické normě. Zatímco v Čechách převažuje sebezpotvrzování ve vztahu k vládnoucí estetické normě celého literárního systému, kdežto polemika bývá namířena proti normám překladatelské školy, v Polsku je tomu naopak - překlady přispívají k polemice s vládnoucí estetickou normou celého systému.

Připomeňme několik příkladů. První překlady polské literatury v poválečném období vyjadřují především bezprostřední reakci na tragickou zkušenost nedávné okupace a holocaustu. Jejich tematický zřetel zároveň odsouvá do pozadí hledisko žánrové nebo stylistické. Aktuální tematický záber je ovšem jednostranný. V zájmu kulturního sblížení sousedních národů - potvrzení česko-polskou smlouvou z roku 1947 - a s ohledem na cenzurní zásahy v Polsku pomíjí kontroverzní interpretace nejnovějších dějin. Důraz se při výběru klade na míru lidského utrpení a hodnotu mravních postojů, jak to naznačuje společenská a reflexivní lyrika autorů nejruznějšího uměleckého zaměření a několika generačních vln (Władysława Broniewského, Juliana Przyboše, Juliana Tuwima, Adama Ważyka, Marie Pawlikowské, Krzysztofa Baczyńskiego, Tadeaše Gajcyho, Tadeaše Różewicze a jiných) ve výboru Pochodeň (F. Borový 1947), uspořádaném Janem Pilařem, popřípadě na úvahy o zkoušce lidskosti a evokaci domácích tradic jako zdroje národního znovuzrození, jak je to zřejmé z tradičně literárního poezie Leopolda Staffa ve sbírce Tragická falanga (Vilém Šmidt 1948). Překlady mají hlavně informativní význam, v celkovém vyznění stírají individuální poetiku a nedávají představu o šíři básnických směrů. Diferencovanější pojetí válečné a okupační poetiky a okupační tematiky přináší překlady polské prózy. Jednak jde o autentická svědectví, buď o reportáže o osudu žen v koncentračních táborech (Dýmy nad Birkenau Seweryny Szmaglewské, Mirosław Stejskal 1947), nebo o dobrodružně zabarvené vyprávění o anglických a polských letcích (Perut pomsty Janusza Meissnera, Brno, Novela 1947), jednak o psychologickou introspekci bezradného jedince v povídkovém souboru Noc Jerzyho Andrzejewského (Máj 1947), anebo o patetizující obraz kolektivního odporu v románu Město nepokořené Kazimierze Brandyse (F. Borový 1948). Ale i v tomto případě se výběr řídí účelovou selekcí, která má vyvolat zdání, že polská tvorba odráží dějinnou zákonitost - válku jako výsledek falešného vědomí a krize buržoazní společnosti.

S důrazem na zobrazení objektivních dějinných zákonitostí souvisí oslabování role individuality postav a psychologického zaměření výpovědi. Této snaze odpovídají návraty do minulosti, zejména k revolučním tradicím a kolektivnímu vědomí lidových mas, jak je to patrné v oblasti poezie ze sborníku Jaro národů ve slovanských literaturách (ELK 1948) a v oblasti prózy z frekventované tematiky třídních rozporů na venkově - mezi šlechtou a poddanými během povstání proti cizím záborcům v románu Kordian a chám (Nová osvěta 1947) Leona Kruczkowského, nebo sociálních konfliktů ve městě v románech Poly Gojawiczyńskiej Děvčata z Nowolipiek (Třebechovice 1946) a Wandy Wasilewské Tvář dne (Družstevní dílo 1947). Potlačování individuality postav a vyzdvihování kolektivního vědomí ostatně přejí také konvenčně popisné historické prózy s antiněmeckým vyzněním typu Křižáků Žofie Kossak-Szczucké (Vyšehrad 1948).

Tendenci sjednotit slovanské literatury kolem téhož výkladu dějin a společné snahy uskutečnit „národní a sociální revoluci“ po roce 1945 podporují nakonec dvě nejvýznamnější prózy ze současnosti - Andrzejewského tragický obraz „akovské“ generace, nenacházející podle mínění marxistů

místo v poválečné realitě a nesmyslně bránící staré hodnoty sanačního systému (Popel a démant, Svoboda 1948) a Dygatova polemika s emigračními mýty o výjimečné úloze Polska v nové Evropě a s mravními vzorci společenské elity (Jezero Bodamské, ELK 1948).

Sjednocující tendence ediční nabídky je natolik silná, že ji nemohou vyvážit ojedinělé překlady opačného zaměření, upozorňující na odlišné literární tradice sousedních zemí, třeba na novátorské postupy psychologické prózy meziválečného období, zřejmě z expresivní narace v románu Heleny Boguszewské Celý život Sabinin (Melantrich 1948, 2. vyd.), z jejího nasycení běžnou mluvou inteligence a výraznou optikou ústřední postavy, popřípadě ze simultánní techniky vyprávění v románu Marie Kuncewiczové Cizinka (Nová osvěta 1946), sblížující objevené syžet s fabulí. Tím spíše nemohou být protiváhou hlavní ediční nabídky výjimečné překlady klasických děl polského romantismu - básnických skladeb Adama Mickiewicze Gražyna. Konrád Wallenrod (Melantrich 1947), osvětlující drama jedince obětujícího se za národ, nebo biblicky stylizované prózy Julia Slowackého Anhellí (Jan Pohofelý 1946), polemizující s Mickiewiczem, byť se na převedení do češtiny podílejí František Halas a Josef Matouš a vnášejí do tradiční popisnosti reflexivních žánrů představovou a pocitovou dynamiku moderní doby.

Patří k paradoxům poválečného vývoje, že české překlady prosazují sjednocující tendenci kulturní výměny a podporují domácí snahy podat „objektivní“ obraz dějinných zákonitostí, ačkoliv na rozdíl od situace v Polsku je k tomu až do roku 1948 společenské okolnosti nenutí. Místo aby překlady přispívaly k rozvoji vnitřně diferencovaného literárního systému, urychlují růst normativního pojetí tvorby a jediného modelu realismu. Naproti tomu jaké důsledky může normativní pojetí mít, naznačuje hned po válce postavení překladů českého písemnictví v Polsku. Mezi prvními devatenácti tituly chybí jakákoliv ukázka poezie, navíc i volba beletrie se řídí měřítky snadné komunikativnosti, která má zajistit výchovné působení literárních děl na průměrného a nenáročného čtenáře. Ediční nabídka zamýšlí přelenuout kulturní rozdíly mezi společenskými vrstvami a podpořit spojenectví slovanských národů, chápajících minulost i současnost třídně, v duchu dějinné spravedlnosti vybojované lidovými masami.

Jenže sjednocující tendence sousedních kultur se neprosazuje všude stejně. Nejvíce ji zdůrazňují ústřední varšavská nakladatelství, spolupracující s českou kulturní levicí. Vyhledávají díla podle toho, zda budou sloužit výchově „osvětleného“ člověka, který odmítá šlechtickou kulturu intelektuální elity s jejím romantickým „rozdráním ran“ a mýtem oběti v boji za osvobození Evropy. Sebezpotvrzující funkci normativního modelu realismu pak plní mezi překlady tendenční společenská a historická próza, přijímaná buď jako autentické svědectví o statečném postoji komunistů za války (třeba v případě Fučíkovy Reportáže psané na oprátce, 1947), nebo jako příklad třídních zápasů, třeba v souvislosti s Jiráskovými Psohlavci (1948) a Olbrachtovou Annou proletářkou (1948). Jinou roli sehrává překlad dvou autorů problematizujících rozumové poznání a novátorsky křížících narativní perspektivy - Karla Čapka (Hordubal, Povětroň, Obyčejný život, 1948) a Václava Řezáče (Rozhraní, 1948). Jejich díla mají být v polemice marxistů s laickými a křesťanským personalismem korunním argumentem, že nová doba musí překonat krizi vědomí a otevřít jinou perspektivu života.

Slaběji se integrační tendence sousedních kultur prosazuje mezi soukromými vydavateli, a to v okrajových oblastech Slezska a Velkopolska. Jakkoli vycházejí vstříc ideologickým požadavkům a tisknou díla spisovatelů známých svým demokratickým postojem nebo přímo levicovou orientací, jde jim spíše o tematickou a žánrovou pestrost knižní nabídky. Výmluvné jsou z hlediska proporcí zvláště překlady z češtiny v katovickém nakladatelství AWiR. Redak-

ce se nepouští do daleké minulosti ani neupozorňuje na novátorské narativní postupy. Spoléhá více na renomé autorů dvacátých a třicátých let, popřípadě válečné doby, schopných vyvolat různými polohami humoru a lokálního koloritu vyprávění živou čtenářskou odezvu - na Eduarda Basse (Klapzubova jedenáctka, 1947), A. C. Nora (Bürkental, 1948), Vladislava Vančuru (Konec starých časů, 1948) a Jana Drdu (Městečko na dlani, 1947, 1948). Z nových jmen uvádí nanejvýš Adolfa Hoffmeistera (Turistovi proti své vůli, 1946). Bez významu ovšem není ani okolnost, že vyprávění o obyčejných lidech nebo prášilovské historiky harmonizují obraz světa právě na kulturním pomezí, kde se obranné postoje autotochtonů a nových příchozích prolínají s dialogem a kde vzájemné porozumění má pročistit dusnou atmosféru česko-polských sporů o Těšínsko a Kladsko.

Nabízené texty ale nemohou čtenáře pro sjednocující záměry získat. Jednak neobrazují skutečnou povahu české poválečné literatury, jednak pomíjejí specifika polského myšlení. Zatímco polská inteligence žije představou literatury jako mravního svědomí národa (Prus, Żeromski, Conrad), avantgardní vizí osvobozující tvořivosti (Witkiewicz) nebo hledáním pravdy o holocaustu, Katyni a lágrech (Nalkowska, Czapski, Borowski), masový čtenář očekává potvrzení idylického svérázu polského venkova a lidské harmonie (Rodziewiczówna), mýty o heroických dějinách (Sienkiewicz) nebo pobavení napínavou četbou (Fiedler). Edice českých překladových titulů mívají do prázdna.

Z mnoha příkladů rozdílného pojetí sousedního písemnictví připomeňme krátce alespoň ještě odlišné postavení poezie během padesátých let. Z jednotlivých polských básníků se u nás dostává mimořádnou pozornost Julianu Tuwimovi, a to ve výboru Slovem do krve (Svoboda 1949), později také Władyslawu Broniewskému, jmenovitě skladbě Pařížská komuna (Čs. spisovatel 1951) a výboru Nepokořená píseň (tamtéž 1955), ke konci období rovněž Konstantymu Ildefonsu Galczynskému, hlavně ve výboru Divoké víno (SNKLHU 1957). Zbývající osobnosti zaujímají místo nanejvýš v objemných a nepřehledných antologiích. Takový přístup není náhodný. Jan Pilař jako překladatel a pořadatel výborů z tvorby tří uvedených básníků zdůrazňuje jména, která mají nejlepší léta za sebou a ve sledovaném období pouze připomínají dávný novátorský přínos, nedovedou však uspokojit současné normativní požadavky. Nejen to. Ve své tvorbě stagnují: Broniewski opakuje spojený revolučního patosu s písňovostí, Tuwimovi na prahu vrcholného stalinismu chybí schopnost ústrojně sloučit smyslově konkrétní poetizaci všedního s meditativní lyrikou o tragickém osudu národa, Galczynski rezignuje na postavantgardní jazykovou a situační komiku.

Překlady zastírají faktickou krizi současné polské poezie, její publicistickou frázovitost, marné úsilí apelovat na kolektivní odpovědnost a nepodařené pokusy mytizovat socialistický zítřek jako šťastnou Arkádu. Nechtěně kritický stav soudobé poezie potvrzuje Pilařova, Zavadova, Sojkova, Hoffmeisterova a Rumlerova antologie Nová polská poesie z roku 1952. I když mezi téměř čtyřiceti autory znovu připomíná známá jména Broniewského, Tuwima a Galczynského a přidává k nim verše dalších osobností (Juliana Przyboše, Leopolda Staffa, Jaroslawa Iwaszkiewiczze, Adama Ważyka a několika jiných), ve skutečnosti rozdílné poetiky zlehčuje a smíšením osobností s desítkami příležitostných básníků chce dokázat, že nejdůležitější je světonázorová orientace, výraz angažování se pro současnou kulturní politiku.

Ke konci tohoto období přispívají k téže jednotící tendenci dokonce i pořadatelé sborníku mladé poezie Hlubší než smrt (Mladá fronta 1958), přestože se řídí opačným záměrem a chtějí shodně s úsilím „květnáků“ zdůraznit obnovení kontinuity osobité a plně básnickou subjektivitou zdůvodnitelné lyriky „všedního dne“. Jenže volba představitelů polské poezie tomuto záměru odpovídá polovičatě. Věkem „květnáků“ blízcí jsou jedině Harasymowicz

a Szyborská, kdežto Herbert a Różewicz patří ke staršímu a jinak orientovanému pokolení. Navíc ani vrstevníci svou poetikou „barokní“ lidovosti (Harasymowicz) nebo humorných meditací o relativitě hodnot (Szyborská) „květnáčkou“ koncepci nijak neprohlubují, poněvadž navazují na odlišné tradice a významově míří jinam. V takových souvislostech pak nepřekvapuje, že zaniká hlas opačné tendence kulturní výměny - diferenciací hodnot a polemické funkce překládaných děl ve vztahu k vládnoucí estetické normě. V množství nevýznamných textů se ztrácí opravdový ediční čin - kongeniální překlad Różewiczovy poezie z pera Vlasty Dvořáčkové (Uprostřed života, SNKLHU 1958), ukazující groteskní stránku „nové věčnosti“, souměřitelnou s úsilím Skupiny 42 a zvláště Jiřího Koláře o odvržení „literárnosti“ výpovědi. Ostatně v polovině padesátých let české překlady zakrývají podstatné změny v celé polské literatuře, k nimž otevírají cestu polemická díla účtující se stalinismem, třeba Ważykova básnická skladba Poéma pro dospělá (1955). Čeští čtenáři se nic nedovídat ani o návratu zakázaných autorů na literární scénu, ani o silicím povědomí o exilové tvorbě.

Naopak jinak vnímají českou poezii v Polsku. Pokud se objevuje tendence sjednotit sousední kultury, má odlišný ráz a spíše živoří na okraji čtenářských zájmů. Překlady „angažovaných“ básníků kompenzují slabou tvorbu polských autorů podle doktriny socialistického realismu. Cizí díla mají zastupovat nepřesvědčivé domácí pokusy rozejit se s romantickou tradicí, kladoucí důraz na individualitu a rozporuplné prožívání světa. V tomto duchu i překlady českých básníků plní polemickou funkci vůči domácím konvencím a pomáhají připravit půdu pro příští růst diferenciací role zahraničního literárního kontextu.

Kompenzační úlohu sehrávají nápadně sporadické a selektivní edice. Ze široké škály básnických poetik dostávají přednost pouze Nezval se Zpěvem míru (Ksiażka i Wiedza 1952) a Výbor z S. K. Neumanna A hrdý buď (Iskry 1954), nemluvě o nevýrazném bloku veršů protiválečného zaměření z pera několika českých a slovenských autorů v antologii Naděje (MON 1951). Je přitom příznačné, že pořadatelé a překladatelé většiny textů jsou marxisticky orientovaní bohemisté Adam Wlodek a Krzysztof A. Jaworski, schopní shodně s vlastní básnickou tvorbou zachytit jediné obrazná schémata publicisticky zabarvených veršů. Ke konci sledovaného období potvrzuje nevyvalovaný přístup k originálu i překlad Nezvalova Edisona (Kameny, Lublin 1957), stírající v provedení K. A. Jaworského původní bohatství básnickovy představové enumerace. Česká poezie padesátých let proto v Polsku patří mezi nejméně čtenou literaturu. Situace se začíná měnit teprve po roce 1959, kdy polští čtenáři díky Andrzejowi Piotrowskému poznávají Halasovu tvorbu a nacházejí v ní odlišnou podobu metafyzických přesahů, než na jaké jsou zvyklí z domácí reflexivní lyriky herbertovského ladění.

Zmíněná fakta ukazují, že mluvíme-li o česko-polských literárních vztazích, pak dosavadní genetické a typologické hledisko srovnávání dvou literárních systémů nestačí. Měli bychom si více všimnout také odlišných paradigmat „myšlení o literatuře“ a „myšlení prostřednictvím literatury“, sledovat měnící se sémantické pole a existenciální zakotvení hodnotových vzorců. Zvláště se to týká paradigmatu „vnímání druhého“, onoho zvláštního rysu polské literární kultury, který spočívá v tom, že Poláci si vybírají k překladu jen taková díla, jež mohou prověřit jejich identifikační představy, povědomí o sobě samých. Neobávají se přitom ani zařadit cizí topoi (jak to ukazuje třeba příklad Fučíkova Lidé, bděte! a později Hrabalových Ostře sledovaných vlaků) do vlastního představového univerza, mezi trvale živá loci communes. Už první poválečné patnáctiletí totiž prazrazuje podstatné rozdíly mezi českou a polskou literární kulturou a z hlediska otevřenosti vůči cizímu naznačuje, co naši kultuře ve srovnání se sousedy chybí.

Poznámky o absenci

Pavel Verner

Ve světě vychází v pětadesáti jazycích asi 100 000 periodik ročně s miliony článků obsahujících původní informace. Šest z deseti obyvatel České republiky má ve zvyku denně rozevřít „své“ noviny. Šest lidí ze sta užívá internet. Minimálně s kulisovým poslechem rádia v průběhu dne počítá téměř každý z nás. U večerních televizních zpravodajských a publicistických relací se schází prakticky celá populace českých zemí. Co však víme o historii a současnosti sdělovacích prostředků?

Mediální výchova je ve školách opomíjena, přestože je důležitá pro praktický život přinejmenším stejně jako například pravidla silniční dopravy, která nikdo v pudu fyzické sebezáchovy nepodceňuje. Podobně jako doprava má svůj řád i tok informací. O jeho zákonitostech se však téměř nic neví. Stejný pud sebezáchovy, tentokrát duševní, by měl vést člověka k poznání principů novinářské tvorby. V zahraničí si už většinou předmět mediálního vzdělání své místo na slunci vzdělání vydobyl. Analýza novinářských textů a poznání historie masmediálního zpracování informace je základem poznávání začínající epochy informací. Cílem je pěstování samostatného, kritického přístupu člověka k médiím. Ta fungují jako určitý filtr, skrze něj vnímá člověk svět, proto je třeba poznat pravidla filtrování. Umět „přečíst fotografii“ je někdy stejně důležité jako přečíst si někdy i dosti zkreslující výkladový text vedle ní. Informace ověřené výrazy jako „údajně“ a „prý“ zbaňují novináře odpovědnosti a jeho sdělení serióznosti. To však čtenář většinou neví. Analýza novinářských textů je pro něj španělskou vesnicí. Je náchylný věřit tištěnému slovu v bulvárním článku jako článku zákona. Mediální gramotnost je u nás ještě na hranici výuky abecedou a koktavého slabikování. Navíc těžiště průběžného všeobecného poznávání světa se již dávno posunulo více do oblasti audiovizuální, přitom se povětšinou ve školách žáci učí velmi spoře jen o vynálezu knižtisku. Měli bychom se pokusit i ve sféře celoživotního vzdělávání posunout své hranice poznání alespoň za záhumenkovou mez.

Otázkou je, kolik lidí na obou březích mediální tvorby se bude chtít nechat předstíranou skutečností oslovit. Kvalita mediální produkce většinou dosti přesně odráží kvalitu společnosti. Vychází příjemci vstříc. Selektuje sdělení podle jeho přání. Na základě různé skladby příjmu informací vznikají v příjemcích rozličná zobrazení stejného světa. Zrak, sluch, hmat, čich a chuť jsou v rukou žurnalistů a jejich odraz světa působí různě zkresleně prostřednictvím médií přímo na mozky jednotlivých lidí. Chtějí být vůbec informováni o skutečném světě? Nepracovávají se postupně k virtuální realitě své celoživotní existence za řízení manipulátorů vědomí (a svědomí) a vymývačů mozků podle skrytých zákonů spotřební kultury?

Současný český tisk postrádá kvalitní hloubkové analýzy od týmů odborníků. Nejdále je v tomto směru Mladá fronta Dnes, která se snaží alespoň s pomocí čtenářsky vděčných zákaznických testů napodobovat francouzský Le Monde. Někdy lze vystopovat v českém tisku nadnárodní zájmy jeho většinou německých vydavatelů. Námitkám, že vlastnictví média není podstatné, lze oponovat přenesením problému do místní sféry. Snesli by například Hradečtí, kdyby v Pardubicích vydávalých Hradeckých novinách Pardubičtí prosazovali své regionální zájmy?

V novinách chybí exaktnost, aktuální zpravodajství o vědeckém poznání, práv-

nícké rozborů katastrofálního stavu legislativy a soudnictví. O to více je v denním tisku senzačnosti. Zpravodajství ze soudních líčení je na úrovni zastaralé černé kroniky. Čtenář deníků a rodinných magazínů není vychováván ve vzdělaného laika, ale v konzumenta společenských drbů. Důraz je kladen nikoli na obsah, ale na vnější prezentaci. Úroveň novinářské češtiny je pokleslá, odborná vzdělanost novinářů nízká. Často až příliš zjevně dominuje vydavatelův zájem prodat periodický titul za každou cenu a mít zisk. Situace je lakována od dob obarvení smíchovského tanku narůžovo. Politické problémy se ztotožňují se společenskými až teprve tehdy, když zavádí příčinu roztržka ve vládnoucí koalici (popř. romský exodus či prodej tanků). O pohledu zahraničí na Českou republiku se mluví jen velmi opatrně a zřídka, nejzdařileji na Radiu Svobodná Evropa, které nepěstovalo plnit roli nositele objektivního zpravodajství. Tisk tedy neplní dobře svou hlavní zpravodajskou funkci. Navíc se sami novináři podřizují autocenzurě a nedostatečně odhalují korupční aféry, kterých je nepředstavitelně mnoho (i když méně než v jiných postkomunistických zemích). Pohodlní konzumenti jsou se stavem vcelku spokojeni. Podstatné novinky se dozvědí z rozhlasu a televize a v novinách hledají jednoduché a jednoznačné komentáře. Většinou již vědí, kde se dají najít. Trh periodik je nasycen. Náklady poměrně stagnují, případně klesají, a to i v regionálním tisku. Začíná se projevat nedostatek peněz způsobených stoupající nezaměstnaností - první škrtané položky jsou výdaje na kulturu, denní tisk.

S tím, jak ubývá odborníků na sběr a zpracování informací, zvětšuje se stále více počet laických tvůrců elektronických médií, zejména na internetu. Nejsou to novináři, ale tzv. conet providers (poskyvatelé obsahu). Jejich vztahy k etice jsou dány především zkušeností, diskuzí a tradicí. Zkušenosti jsou minimální, na diskuzi není čas a tradice většinou mladí ambiciózní uživatelé internetu neuznávají. Zbývají tvůrci klasické žurnalistiky, kteří mají více zkušeností a času; ti ale zase vedou plané diskuzi bez odpovídající, ale hlavně účinné zpětné vazby.

Perspektivou žurnalistiky v oblasti tisku budou na počátku dalšího tisíciletí patrně především početnější tituly odborných periodik s poměrně nízkými náklady. Proto bude stále častějším požadavkem na žurnalisty univerzálnost vzdělání a jejich větší odbornost v souvisejících specializacích. Přednost budou mít ti, kteří budou umět podnikový či spolkový časopis nejen napsat, zredigovat příspěvky externistů, zvolit nejlepší titulky, ale i vybrat nejhodnější písmo, texty doplnit fotografiemi či grafy, dílo rozvrhnout do stran a typograficky i výtvarně upravit, a počítatí zlomit, rozvést do barev, provést veškeré korektury a žurnalistický projev vůbec po všech stránkách připravit k tisku. Moderní novinář by měl proto zvládnout všechny disciplíny oboru včetně těch, které v minulosti příslušely jiným specialistům.

Rada Evropy schválila v roce 1993 rezoluci č. 1003 o etice žurnalistiky. Na ni reagoval ředitel České televize Ivo Mathé čtyřmi články o zásadách při vysílání v České televizi. Jeho replika obsahovala práva na informace, funkci žurnalistiky a její etiky a případy konfliktních situací. Odstupující generální ředitel ČT Ivo Mathé zdůraznil zejména povinnost vést jasnou čáru mezi zprávami a názory. Titulky v tiskových médiích mají odrážet podstatu, pravdivost musí být ověřována, oddělena musí být inzercí.

mediální výchovy

Existuje velký rozdíl mezi přístupem k mediální etice v západoevropských kontinentálních zemích a zemích, kde mají anglo-americkou mediální tradici. Významnou příčinou pro tento rozdílný přístup je rozdíl mezi evropskou koncepcí copyrightu a jeho anglo-americkým systémem. Samozřejmě nikde není přípustné použití informací získaných v jiném mediálním zdroji bez uvedení pramene. (U nás se tím nezdržuje především politický bulvár Špigl.) Bohužel se tento profesní nešvar a prohřešek proti novinářské etice týká i nejpřestížnějších masmédií.

Novinář jako „osoba pověřená“ má zatím místo povinnosti utajit zdroj svých informací, pokud si to tento zdroj přeje (tato povinnost byla zakotvena v tiskovém zákoně z r. 1966 a při jeho novelizaci v r. 1989 vypadla jen omylem), jen právo mlčenlivosti. A to jen tehdy, jestliže mu to vydavatel uloží, protože i toto právo, i když omezené řadou paragrafů, je zásadami zákona deklarovaného jen na vydavatele. V případě, že si to vydavatel nepřije, uloží svému zaměstnanci - novináři, aby na tomto právu netrval, a zdroj chráněn není. To znamená velkou nejistotu pro zdroje informací. Nově se koncipuje institut práva na odpověď. Chybí zatím důkaz omluvitelného omylu v práci žurnalisty.

V rovině diskuze o etice není např. vyřešena otázka zodpovědnosti agresivních projevů žurnalistiky. Šprýmy v televizních Šprtouchltech a Ptákovinách natáčených skrytou kamerou mohou mít své nepříjemné důsledky, nad nimiž zatím nikdo neuvažoval. Což kdyby někomu následkem silného žertu selhalo srdce nebo se na zdraví někoho ze strůjců žertů projevila nepřiměřená obrana napadeného „obraným útokem“?

Některé požadavky na etiku novinářů by vůbec nevznikly, kdyby nebylo nízké profesionality novinářů. Po období, kdy novináři byli především stranicky prověřeni a potom proškolení, přišli do novin odborníci z různých profesí, bez novinářské praxe, kteří dnes jsou doufejme již do základních pravidel mediální praxe zaučení. Na chyby, kterých se jedni i druhí dopouštěli, nyní doplácí celá současná obec žurnalistů. Pro třibení názorů je nepostradatelný bulletin Mediažurnál, zpravodaj vydávaný Syndikátem novinářů ČR. Přitom u této profesní a částečně i odborové organizace novinářů je politováníhodné, že nemá žádná omezení pro členství, které by zvyšovalo prestiž novinářské obce. Chápe členství jako právo na informace - téměř bez omezení. Stačí, že se žadatel prokáže často problematickou spoluprací s redakcí masmédií. Po zaplacení pětistovky ročně získá novinářský průkaz. S žurnalistickou legitimací má na tiskové konferenci volný přístup řada novinářských seniorů, prošlých všemi záručními lhůtami...

Svět však kráčí stále kupředu, etika je navzdory mnoha neujasněným zásadám na vyšší úrovni, než bývala dřívě. Ve shodě s klasikem novinářství: „*Mravy se za několik staletí značně zmírnily: dříve najímali si politické vrahy, nyní pomlouváče.*“ (F. Peroutka: Budování státu)

Lidé potřebují mediální výchovu stejně, jako se neobejdou bez výchovy společenské, rodinné, dopravní, tělesné, branné a podobně. Než začne být vyučována ve školách středních a základních, je možné se s ní setkat jen na specializovaných vyšších odborných a vysokých školách. V hlavním městě je pro veřejnost pořádán prakticky jediný zájmový kurs (v klubu Habitat, Na Zbořenci 10, Praha 2). Tvorbu školních skript se sice již tu a tam někdo zabýval, ale pro veřejnost nic podobného na trhu není.

Z literárního
archivu

PNP

LITERÁRNÍ
PNP
ARCHIV

Anna Auředníčková

– „český konzul“ ve Vídni



Anna Ouředníčková ve Vídni



Anna Ouředníčková, 1945

V literárním archivu PNP se nachází ve čtrnácti kartonech písemná pozůstatost Anny Auředníčkové (1873 - 1957) - překladatelky, propagátorky české kultury v zahraničí, především v Rakousku a Německu, kulturní pracovnice mezi vídeňskými Čechy, autorky antologie české literatury *Dreißig tschechische Erzähler* (1932) a vzpomínkové knihy *Tři léta v Terezíně* (1945).

Jméno Anny Auředníčkové i její činnost v rámci propagace české kultury v zahraničí byly před válkou dosti známé. V současné době se její jméno, podobně jako mnoho dalších, vytratilo z povědomí širší kulturní veřejnosti a bohužel není zastoupeno ani v Lexikonu české literatury, ani v dalších soudobých slovnících či encyklopediích českých i rakouských.

Příběh Anny Auředníčkové i její rodiny připomíná osudy mnohých, žijících v první polovině tohoto století v našem středoevropském regionu. Narodila se 22. 1. 1873 v Praze v rodině Ignáta Schicka, redaktora a spoluzakladatele staročeského listu *Politik*. Vlastenecké prostředí rodiny v ní vzbudilo touhu sloužit české věci, české kultuře. Díky předvidavosti jejího otce se jí dostalo na tehdejší dobu výborného vzdělání, obecného i jazykového. V roce 1891 se provdala za advokáta Zdenka Auředníčka a v roce 1894 se společně přestěhovali do Kutné Hory. Velkým zlomem v poklidném životě rodiny byl rok 1899, kdy se Zdenko Auředníček ujal obhajoby Leopolda Hilsnera. Jako právník přišel díky antisemitskému naladění širší veřejnosti o klientelu, jeho rodina byla šikanována a Auředníčkoví se proto v roce 1901 přestěhovali do Vídně. Protože se Zdenko Auředníček zpočátku ve Vídni jen těžce prosazoval, rozhodla se jeho žena pomoci rodině překládáním z francouzštiny a angličtiny do němčiny. Po nějaké době se jí podařilo prosadit i překlady českých autorů, a tak začala její propagátorská činnost české kultury v Rakousku. Rozrostla se do obdivuhodných rozměrů, na svém kontě měla Anna Auředníčková desítky překladů knih a stovky překladů povídek, fejetonů a kratších textů. Podařilo se jí tyto překlady prosadit pomocí agentur i v dalších zemích, především v Německu. Protože se Anna Auředníčková zastávala českých umělců i v dalších případech - zprostředkovávala jim koncerty, přednášky, výstavy, dům Auředníčků hostil české umělce i politiky - obdržela posléze ve Vídni přezdívku „český konzul“.

Anna Auředníčková se vrátila zpět do vlasti v roce 1938, několik let po smrti svého muže. O tři roky později byla z raso- výchých důvodů transportována (její otec I. Schick byl pokřtěný žid) ve věku dvaasedmdesátilet do Terezína, kde se stala opatrovnící v kasárnách pro staré a nemocné lidi. Dožila se konce války a vrátila se do Prahy. Začala opět překládat, ale věnovala se především drobné publicistice a rozhlasovému zpravodajství pro krajany v zahraničí. Jejím tématem byla česká kultura a především vzpomínky na dětství, slavné osobnosti v Praze i ve Vídni, s nimiž ji pojilo přátelství či které ji zaujaly svou tvorbou. Kvalita jejich příspěvků byla kolísavá, ale vždy spojená s touhou oslovit čtenáře, zasáhnout jeho emoce a zainteresovat ho pro téma.

Poslední roky života A. Auředníčkové nebyly snadné. Zemřela v zapomenutí 19. 7. 1957 v rodné Praze.

Čtenářům Tvaru předkládáme ukázkou autorčiných fejetonů, publikovaných v českém tisku.

Z dávných dob

Chci vám povědět něco o jedné pražské škole, která svým mladistvým žákům dávala první základ vzdělání a dobře svůj úkol plnila. Obávám se, že jsem asi poslední žijící osoba, poslední žačka, která tuto školu navštěvovala. Založil ji poslanec a pedagog Josef Heinrich někdy kolem roku 1875 na Zderaze a byla to první koedukační obecná škola pro české děti, které se měly z jakéhokoliv důvodu naučit také německy.

Heinrich byl statný pán s výraznou hlavou, vždy vlnitý, ale bylo-li zapotřebí, i přísný, s hnědými vlasy a plnovousem. Měl dvě dcery a bydlel pro svou neobyčejnou lásku k přírodě mimo město. Vystavěl si domek v Krči, to byla tehdy velká vzdálenost, neboť ještě nebylo žádné přímé spojení s městem. Do Krče se jezdilo vozem, byl to výlet. Snad ani dráha tehdy do Krče nebyla, neví. Ředitel Heinrich přijížděl do školy denně o půl deváté se svým vozíkem s jedním koníkem, který sám řídil. Tak jezdil i v zimě, v sněhu a mrazu.

Vzpomínám i na svou vychovatelku slečnu Šubrtovou, která mne denně vodila do školy, neboť tehdy nechodily děti do školy bez průvodu. Dnes se mi zdá tato opatrnost směšná. Tehdy nejezdila po ulici auta ani mnoho vozů, jezdila jen tramvaj, tažená koňmi, kteří nebyli nijak bujni, a dítěti nehrozilo žádné nebezpečí. Bydleli jsme tehdy v Platýzu, museli jsme Ferdinandovou třídou a Spálenou ulicí do Myslíkovy a pak vzhůru na Zderaz. Slečna Šubrtová byla starší dáma, hodná, trpělivá a já nezbedný žabec. Byla hubená, měla řídké, prošedivělé vlasy, hladce sčesané v ubohý drdůlek a nosila černý krajkový čepeček. Za ostrými skly hleděly dobrácké oči. První dobu jsem před ní měla patřičnou úctu, poslouchala jsem na slovo a učila se plést a háčkovat s velkou pilí. Ale pak nastalo léto a my šly poprvé na Žofín na plovárnu. V době mého dětství se ještě sport nepěstoval a já byla úplný antitalent. Koupali jsme se na Žofíně jen v kabině, jakési dřevěné kleci, na jejímž dně byla voda. Zvláštního koupacího obleku nebylo, já si vzala prosté košílku a slečna si oblékla staré černé hedvábné šaty, ve kterých vypadala tak podivně a směšně, že všechen můj respekt byl ten tam. Necht se chrání každý, kdo vychovává

děti, stát se směšným. Děti jsou kruté, nemilosrdné a hlavně pozorují všechno.

Cestou do školy jsem se zálibou postávala před různými krámy. První zastávka byla před květinovým závodem Ditrichovým v Šlikově paláci, kde panoval můj starý přítel ředitel Elsniz. Druhá zastávka byla na rohu Perštýna, kde jsem si koupila šunku k přesnídávkce. Tam mne vždy uvítala majitelka, hezká paní Nepomucká, jejíž syn se stal slavným zpěvákem a pod uměleckým jménem Umírov měl i v cizině velké úspěchy. Zastávka u paní Nepomucké mi byla skoro stejně milá jako na zpáteční cestě návštěva v obchodě s bonbony pana Kasíka, ve dvoře Platýzu, odkud jsem si nosila výborné pokroutky ve zvláštních červenobílých dřevěných krabičkách. V zimě pak jsem si na rohu u kaštanáře kupovala pečené kaštany, deset za čtyřák.

Heinrichova škola měla pět tříd, které nebyly přeplněné. Žáci seděli střídavě za sebou, vždy jedna lavice děvčat, druhá hochů. Mezi české děti chodili dva hoši, kteří již mluvili plynule německy. Za mnou seděl jeden z nich. Byl to Rainer Maria Rilke, málomluvný chlapec, jenž se bavil tím, že můj cop nesmírně rád namáčel do kalamáře, které byly zapuštěny do lavic. Zábava mladého Rilkeho byla příčinou, že má školní zástěra, našťásti černá, byla denně plna inkoustových skvrn a že nezbeda Rilke stál několikrát za trest v koutě. Rád děvčata škádlil a na mne složil veršík, který celá třída sborem opakovala, zatímco já uraženě brečela. Netušila jsem ovšem, že ten zamlklý chlapec bude jednou jedním z největších básníků své doby.

V pozdějších letech byl Rainer žákem vojenské školy v Hranicích a říká se, že jeho nenávisť k militarismu pochází z doby této vojenské výchovy, které se vzpíral. Slavným básníkem se stal již v mladých letech. Vidávala jsem jej ještě v uniformě, když chodil po Příkopě, provázen svým otcem, hezkým, starým, bělovlasým pánem, kterému však nebyl podoben. Matka byla nehezká, prý panovačná paní a mezi ní a synem nebyl nijak vroucí poměr, jak bývá obvykle mezi matkou a jedináčkem.

Ani druhý můj spolužák z dětství si s matkou nerozuměl. Byl to Werner van Esteren, syn krásné holandské tanečnice, která, jak se povídalo, byla milenkou holandského šlechtice. Co dobrodružnou dámou přimělo, aby se odstěhovala z Amsterodamu do Prahy, nikdo netušil. Vědělo se pouze, že bohatý galantní přítel jí koupil zámek Veleslavín, kde žila v ústraní se synem a dvěma krásnými dcerami. Werner van Esteren byl nadaný mladík, napsal několik knih, dnes již zapomenutých. On sám si vzal později život, poněvadž jej trápila

špatná pověst jeho stárnoucí matky. Tyto dva spolužáky jsem si zapamatovala.

Kdy zanikla první koedukační pražská škola a co se stalo s jejím zakladatelem, vlastencem Heinrichem, neví. Ale přece si ráda po těch dlouhých letech vzpomenu na školu na Zderaze a někdy si zajdu do té ulice po stopách minulosti. Vidím před sebou postavu zakladatele, ale kupodivu žádného z ostatních učitelů, jenom hodného školníka pana Musila, který někdy na naše prosby svým zvoněním zkrátil vyučování.

Mé první setkání s Vojtěchem Rakousem

Je tomu asi čtvrt století, co jsem jednoho dne dostala dvě knížky od povídkáře Vojtěcha Rakouse. Neznala jsem ho, ale po přečtení těch knížek jsem shledala, že je to výtečný vyprávěč a že jsou jeho povídky skutečně rozkošné. Všechno to židovské i nežidovské poutavé povídání mě přesvědčilo, že Rakous dovede líčit židovské zvyklosti tak mile, jak jsme to v naší literatuře dosud nepoznali. Dvoudílná kniha *Vojkovičtí a přespolní*, která tehdy vyšla v šesti vydáních, se mně tak líbila, že jsem se rozhodla přeložit ji. Skutečně jsem pak uveřejnila celou řadu překladů těchto povídek s velkým úspěchem. Mnohé časopisy, pro které jsem pracovala, je ochotně otiskovaly a byl to pěkný úspěch českého autora u zahraničního obecnstva.

Hned po první spisovatelově zásilce se mezi námi rozvinula korespondence. Rakous byl vděčný autor. Za každý překlad mile poděkoval a měla jsem celou sbírku jeho dopisů, ze kterých mně zbyly, bohužel, jen dva. Nejvíce se líbily povídky *Pohovka*, *Manžety*, *Husák*, *Když kvetl bez*, *O člověku, který neví, kdy se narodil* a jiné. Mohu čtenáři oba svazky povídek vřele doporučit. Rakous v nich líčí s velkou láskou a jemností podání svou rodinu a s neodolatelným humorem vypráví milé a slunné příběhy z vesnického života.

Byl to přesvědčený, věrný Čech, jeden z těch znamenitých českých vlastenců-židů, kteří žili na venkově a které on tak neodolatelně líčí. Svou vřelostí a láskou k vlasti upomíná na samotného Aloise Jiráka a Ignáta Herrmanna, kteří nám dovedli o drobných lidech také tak pravdivě a láskyplně vyprávět.

Od počátku své překladatelské činnosti jsem ráda poznávala autory, které jsem překládala, což se k mé radosti vždy dařilo, a tak jsem napsala také Rakousovi, že bych se s ním ráda sešla. Umluvili jsme si tehdy schůzku, která byla originální jako tento autor sám. Udala jsem mu den, kdy budu v Praze, a on mi odpověděl, že mě bude v určenou hodinu odpoledne očekávat v kavárně Urban na Václavském náměstí. Neznali jsme se. Napsal tedy, že ten dědek, který bude sedět v první místnosti uprostřed a bude držet velké noviny v rukou, bude Rakous. Odpověděla jsem, že toho pána za novinami tedy rozhodně oslovím, ale pro jistotu že budu držet v ruce fialovou orchidej, aby i on poznal tu, s níž má dostaveníčko. Přesně v určenou hodinu jsem přišla do kavárny. A v první místnosti se mi naskytl zvláštní podiván. U prostředního stolu velká plachta novin, za stolem řada sklepníků, kteří byli rozestaveni jako pištaly u varhan: uprostřed pan vrchní a po stranách podle velikosti seřazení jeho kolegové a pikolící, kteří uzavírali tuto zvláštní skupinu. Ostýchavě jsem vytáhla z rukávnicku orchidej a už jsem se chystala podle úmluvy jí zamávat. Ale k tomu gestu již nedošlo. Pan vrchní, který byl zasvěcen do naší schůzky, upozornil pána za novinami na očekávanou paní s orchidejí a za novinovou plachtou se vynořil roztomilý pan Rakous. Pozdravili jsme se jako dobří kamarádi a přátelství bylo zpečetěno.

Bavila jsem se výtečně s tím milým, dobráckým autorem, který svou část honoráře rezolutně odmítl - věnovala jsem ji Masarykově lize proti tuberkulóze - a prosil mě, abych ho při své příští návštěvě v Praze navštívila v jeho bytě v Karlíně. Svěřil mně zároveň, že je vlastně ševcem, že má

obchod s obuví a je tedy jakýmsi malým, skromným Hansem Sachsem. Rozešli jsme se, velmi potěšeni svým seznámením.

O několik měsíců později jsem svůj výlet do Prahy opakovala a ohlásila návštěvu u pana Rakouse v Karlíně v Primátorské ulici. Český švec-poeta mě přivítal se svou chotí, malou přívětivou paničkou. Zvěčnil ji ve své roztomilé povídce *Modche a Rézi*, která je také zdramatizovaná a byla znovu uvedena na jedné pražské scéně. Manželé mě pohostili výtečnou kávou a bábovkou a sezvali několik přátel, kteří se živě zajímali o manželku hrdivého advokáta, obháje ševce Leopolda Hilsnera. Byla to hezká beseda, na kterou vděčně vzpomínám jako na každý projev nelíčeného přátelství.

Krátce po této mé návštěvě stihla Rakouse těžká rána - jeho milovaná manželka zemřela. O starého pána pečovala pak dcera, ale dobrý, milý Rakous chřádl a zakrátko svou drahou ženu následoval. Já však dodnes ráda vzpomínám na noblesního spisovatele, jenž tak láskyplně a humorně dovedl líčit drobného, skromného člověka.

Oskar Nedbal

Vídeňákům bych, milí čtenáři, nepotřebovala říkat úvodem ani slůvkou. Zaslouží-li jméno Oskar Nedbal, začnou si mimoděk popovívat některou z jeho půvabných melodií. Oskar Nedbal je postava, jejíž význam ocenil celý hudební svět nejen jako skvělého violistu světoznámého Českého kvarteta, nýbrž jako autora operet, které jsou opravdovým počinem uměleckým. Velmi zajímavý byl vývoj a život Oskara Nedbala ve Vídni. Jsem jistě dnes jednou z několika svědků jeho vídeňských počátků. Vedle slavného kvarteta Rosé bylo České kvarteto ve Vídni nejoblíbenější. A když *Hoffmann, Suk, Wihan a Nedbal* zasedli k pultům, šeptala celá Vídeň nadšeně: „Dnes hrají Češi.“ Nedbal však jednoho dne odešel (cherchez la femme) a jeho místo zaujal skvělý violista *Herold*.

Nedbal se usadil ve Vídni a jeho počátky vlastní existence byly těžké. Trvalo totiž velmi dlouho, než vznešená „Společnost přátel umění“ dovolila Nedbalovi založit nový orchestr. Hlavy Společnosti, mí dobří známí dvorní rada *Herrmann, Wilhelm Keinzl* a advokát *Ströger*, postřehly však brzy, jaký přínos Nedbal pro Vídeň znamená, a proto začaly jeho nově vzniklé „Tonkünstlerorchester“ podporovat. My, čeští vlastenci ve Vídni, získávali pro koncerty předpalitele, zvláště proto, že na nich převládala česká hudba, Smetana a Dvořák. Nedbal ovšem uměl nedostatečně vystihnout i Beethovena, Mozarta a Brahmsa a zahrál

tak na strunu Vídeňanům nejbližší. A tak se Nedbal stal brzy miláčkem Vídně, líbil se jeho bouřlivý temperament, jeho vznícené gesto, jeho dirigentský projev, při němž zpíval, šeptal, mluvil, zkrátka žil se skladbou od prvních tónů do posledních. Stal se i vídeňské společnosti vyhledávaným a váženým druhem. Když pak začal komponovat operety, nedal úspěch na sebe přirozeně dlouho čekat. Ovšem i zde neměl hned v prvních chvílích své skladatelské činnosti na růžích ustláno. Jeho první opereta byla odmítnuta, druhá však - *Vinobraní* - byla již přijata vřeleji a Polská krev si bohatstvím melodií, vtípem námětu a kouzlem prostředí podmanila nejen Vídeň, nýbrž celý svět. Při dvoustém provedení v květnu roku 1914 bylo představení Polské krve v Lidové opeře opravdovým triumfem a květinové koše se ani nevěšly na jeviště. A mezi těmito květinami nikdy nechyběly ty, jež byly ozdobeny českou trikolorou. Nedbal byl na ni hrdý a vždy se k ní hlásil.

Jeho humor a roztomilost znala celá Vídeň a okruh jeho přátel v čele s oblíbeným vídeňským pianistou *Alfrédem Grünfeldem* a cellistou *Davidem Popperem* byl nepřehlédlný. Vzpomínám si, jak Nedbal mluvil. Kdykoli mu bylo těžko u srdce, přicházel k nám, vyzpovídal se ze svých bolestí a já ho utěšovala, jak jen mohla. Často mi říkal: „Tož, paní Anny, vy jste můj nejmilejší kamarád. S vámi se dá o všem mluvit. Vždyť vy vůbec nejste ženská.“ Bylo mi tehdy dvačtyřicet let a ptala jsem se ho se smíchem, zda myslí, že mi udělal nějakou poklonu.

Nedbal jezdil za Vídně na pohostinské vystupování, samozřejmě do vlasti, pak také do Benátek, Říma a do Ruska, kde zvláště slavil velké úspěchy. Na žádném ruském lidovém koncertu nechyběl jeho melancholický valčík s předtuchou dobrovolné smrti - *Walse Triste*. Nedbal je pochován na záhřebném hřbitově Mirogoji a kdokoli stojí u jeho prostého hrobu, musí si vzpomenout na člověka, který tak radostně rozdával smích.

Tragikomická epizoda z Terezína

Zní to podivně a paradoxně, užívám-li slova „komická“ ve spojení se jménem Terezín, městem nepopsatelných útrap a děsivě hrůzy. Ale Bůh mě obmyslil jedním neocenitelným darem, který mi pomohl snášet těžkou dobu terezínského koncentráku, smyslem pro humor. Byla jsem svědkem mnoha strašných osudů, zažila jsem hodně soužení - ale také veselé chvíle, které mě osvěžily a daly novou sílu ke snášení dalších svízělů.

Téma, o kterém hodlám vyprávět, není právě literární, ale uvážím-li, že zápletka francouzského humoristického románu *Zvonokosy od Chevalliera* vznikla okolo téže důležité místnosti, domnívám se, že se nikdo nepohorší.

V ženijních kasárnách, kde bydlilo šest set vězňů, hlavně starší a přestárlí lidé, byl tento kabinet obyčejně v hrozném stavu. Stará budova z doby Marie Terezie je krásná, velká část pokojů prostorná, avšak tyto místnosti v každém ohledu nedostatečné. Aby se aspoň poněkud udržel pořádek, určila správa domu dohlížitele. V staré budově co chvíli praskly vodovodní roury a než přišel řemeslník, aby závadu odstranil, stála tam voda na půl metru vysoko a návštěvníci se tam mohli odvážit jen v přezůvkách nebo ještě lépe ve sněhovkách.

Dozorce kabinetu byl určen úřadem práce jako každý jiný zaměstnanec. Seděl v zimě v létě poblíž oné místnosti, musil na každého přichozícího dávat pozor a dbát, aby si každý u vodovodu umyl ruce. Po třech hodinách byl vystřídán. V paměti mně utkvěli dva staří páni, kteří konali několik týdnů tuto nepřijemnou službu, spojenou s hádkami a mrzutostmi. Kupodivu, oba byli kdysi vynikající herci. Jeden z nich nám dal příležitost, abychom mohli obdivovat jeho umění.

Zní to neuvěřitelně, ale v tomto po léta zakletém městě se pěstovalo skutečné umění. Jeden z vězňů, Belgičan jménem Manes - tvrdil, že je potomkem našeho Mánese - zřídil ve sklepení, tmavém, vlhkém prostoru, divadlo. Žehnali jsme tomuto starému, snaživému, uměnímilovnému pánu, jenž pak po třech letech skončil v plynové komoře. Prvním hrdinou jeho divadla byl jeden z oněch dvou dohlížitelů, o nichž jsem se zmínila. Byl velký, velmi hubený muž - trpěl stále hladem - výrazné tváře s velkýma, smutnými očima, bývalý klasický hrdina divadla z Hannoveru. Bylo mu jednadsmesát let. Vpravil se v svůj drsný osud; byl skutečný umělec, jenž důstojně recitoval *Fausta*, *Cyranu* a kromě toho i velmi pěkně kreslil. Kreslil po celou dobu, kdy měl hlídat. Povšimla jsem si starého pána co opatrovnice, jejímž úkolem bylo ulehčovat vězňům tvrdý osud. Hovořila jsem s ním a nosila mu podle možnosti chléb nebo zbytky nechutné polévky, kterou zvláště v zimě vděčně přijímal. Časem jsme se spřátelili a dělila jsem se s ním o obsah balíčků zaslaných mi z domova. Bývalý *Faust*, nyní dozorce kabinetu, vykonal pětkrát cestu kolem světa jako fotograf - to bylo v době, když už mu Němci nedovolili vystupovat na jevišti - uměl pěkně vypravovat a často ve svém volném čase pobavil pokoj českých stařen.

Jednoho dne dokonce pořádal v Mánesově divadle český večírek. Český předčítal Neruda, Herrmanna, Wolkeru a Čapka v mém překladu. Tyto večírky české literatury ve studeném, vlhkém sklepení musely být několikrát opakovány. K vánocům mi daroval krásnou kresbu, hlavu prezidenta Osvoboditele s citátem ze Shakespeara: „Toť byl muž!“ Mám ji dosud schovanou jako památku.

Dozorcem byl velmi špatným, kreslil po celou dobu svého dozoru. Starý, vyzáblý, zkrhlý, sotva držel tužku, a přece skvěle zvěčnil velké postavy umění i vědy. Měl starý almanach slavných osobností, který pečlivě sřežil a podle kterého kreslil své postavy. Nikdy si nestěžoval a nikdy nezoufal. Byl přesvědčeným antihitlerovcem. Hladověl statečně, měl skvostný humor a posmíval se svému hlídačskému povolání.

Druhý dohlížitel, s nímž se střídal, byl rovněž herec. Ale nebyl ve svém povolání nijak činný, dověděla jsem se o něm pouze náhodou, sedával u okna proti kabinetu, hádal se s babičkami a starci a zdálo se, že nemá rád lidi. Tu, když jeho nezdvořilost - důsledek hladu, jak jsem se později dověděla - překročila všechny meze, rozhodla jsem se, že budu vedle něho také hlídat. Bylo to právě o vánocích, zima byla krutá. Oblékla jsem všechno, co jsem měla, abych na ledové chodbě nezmrzla. A chodila jsem sem a tam, jako hlídka, abych zabránila křiku a hádkám mezi dozorcem a návštěvníky. To mu však nebylo vhod. Vrhla na mne vzteklé pohledy a konečně se rozkřikl: „Co tu hledáte, vy stará ochechule? Klidte se odtud!“

Zasmála jsem se a chodila jsem klidně dál jako stráž. Tu přiběhl, popadl mě za rameno a začal recitovat Goethova *Götze von Berlichingen*. Mne tato komická scéna bavila. Stařec byl malý, hubený, podobal se trochu našemu *Mošnovi* a mluvil vídeňským nářečím. Se smíchem jsem se ho zptala, zda se těmto způsobům naučil u vídeňského Burgtheatru. Děda zůstal zkoprnělý, nenašel hned slov k odpovědi. Ale smekl a ptal se rozpačitě, jak jsem poznala, že byl kdysi u vídeňského Burgtheatru. Zalichotila jsem mu několika slovy, a tak jsem chudáka docela zkrotila. Představil se, omluvil se za tu ochechuli, kterou prý nemyslel vážně. Prosil, abych mu odpustila, že byl tak hrubý. Herec nikdy takový nesmí být, i když má velký hlad a vztek na svou ohydnou povinnost a přítom vzpomíná na minulé, lepší, krásné vánoce.

V kasárnách se pak vyprávělo, jak jsem zkrotila starého známého zuřivce, s nímž si správa nevěděla rady. Čekával pak na mne denně, aby si se mnou popovídal o svém působení na vídeňském Burgtheatru.

Přípravila HANA KLÍNKOVÁ

Z VERNISÁŽNÍKU PATRIKA ŠIMONA

V Galerii U prstenu byla zahájena výstava, jejímž tématem je retrospektivní předvedení díla *Běly Kolářové*. Není náhodné, že se tato autorka, žijící dnes v Paříži po boku Jiřího Koláře, představuje svým dílem právě na půdě této galerie. Zhruba před rokem při otevření expozice z díla Jiřího Koláře (*Ornitologie moderního umění*) vznikla smělá myšlenka představit práci jeho ženy, jejíž dílo spoluutváří vědomí, že možnosti koláže, resp. asambláže jsou především věcí experimentu, který přichází jakoby nenápadně, a přesto později s větším důrazem.

Běla Kolářová nás ve svém díle neustále překvapuje. Říci, že je osobitá, zní banálně a nestačí to. Její díla v experimentu s fotografií ze začátku 60. let v mnoha ohledech zcela průkopnickým způsobem doplňují dnešní poznatky o strukturálním umění, o tzv. informelu. Jsou to práce respektující jakousi artificiální tradici obdobných prací z dvacátých let (které tehdy u Toyen a Štyrského nebyly plně doceněny jako český přínos evropskému předstupu surrealismu), ale zejména to jsou naprosto mimořádná díla neobvyklé síly v úsporné formě a myšlenkové razanci. Jsou také konečnou těžko zařaditelná, jako by se vzpírala začlenění do kontextu, kam neodmyslitelně náležejí.

Máme to my Češi vůbec zvláštní tradici opouštět zemi a tvořit v prostředí podnětné inspirace, ale i tvrdého chleba. Je to Paříž, místo, kde pracoval a žil Kupka, kde pracovali *Gutfreund* a *Josef Šíma*, kde pracuje a žije *Jiří Kolář* a *Běla Kolářová*.

V katalogu této výstavy, nazvané *Neznámé písmo*, jsou reprodukovány všechny vystavené práce - vedle sebe stojí díla ze šedesátých a devadesátých let, jejichž společným pojítkem může být třeba jen skořápka z křehkého kruhu navazující na onu věčnou spirálu života. V jednotlivých okruzích se výstava snaží ukázat genezi díla Běly Kolářové: její cestu od černobílé fotografie, experimentu s fotografickou emulzí, období abstrakce až návrat k vrstvení vlastních zkušeností s fotografií a prací s konkrétními předměty, byť nenápadnými svou každodenností, nicméně s obsahem natolik lidským, že zůstáváme v rozpacích před tím, co všechno v sobě může skrývat dámská kabelka nebo jen pouhý záchvěv ze smotků ženských vlasů. Jsou to předměty tolikrát dotýkané a náhle jakoby zastavené v čase, vlastně nedotknutelné. Cítíme naléhavou potřebu smyslového uchopení a jsme opět tam, kde jsme byli, před prvním slovem, větou.

•••

Měl-li bych označit něco jako skutečný projev nevkusy, tak bych jmenoval výstavu *Harmonie 98* v Galerii Václava Špály, této kdysi avantgardní scéně, kde se ukazovalo to nejlepší z českého umění, což už dávno není pravda. Již samotný název výstavy je pouhou ironickou náplastí skrývající v sobě mnohem jednodušší podtext. V podstatě to je kurátorsky nevyrovnaný projekt Jiřího Davida, jehož umělecké ambice dnes pomalu hasnou.

Harmonie 98 je výplodem jakýchsi postpubescentních snah, které s uměním nemají nic společného. Zcela otevřeně se ve dvou podlažích demonstruje pornografické mento vybavené amatérskými vystřihovánkami a technicky špatně fungující obrazovkou zakrytou pod bílým dekle. David předvádí na malé obrazovce pukající lidské srdce, což je typický příklad české neschopnosti: rád by šokoval veřejnost nějakým velkým nápadem, ovšem zapomíná, že v Rudolfinu před časem probíhala výstava americké performance, kde se divák mohl setkat s pukajícím srdcem v mnohem rafinovanější a technicky vydařenější podobě. Tak o co jde? Ví David, že kopíruje námět z díla amerického umělce a přiznává veřejně svůj plagiát, anebo záměrně cituje v úzkoprsých a komunál-

ních podmínkách téma, které se už vyprazdňuje?

Pozvánka nabízí záběr na vrak mercedesu 200 SL, v němž zahynula princezna Diana. Opět nejde o nic jiného než o zoufalství rádobyumělců, kteří na sebe poutají pozornost davu navykklého věci odsuzovat z prvního plánu. Může však plagiátor podepisující se pod mrtvou ženu vzbuzovat jinou pozornost než tu, že je opovržením zofalcem, který pouze zneužívá znak tragické smrti? Nenasleduje žádný motiv, který by ospravedlňoval ve zbytku výstavy důvod přítomnosti fotografie vraku mercedesu, v němž zahynula *Lady Di*.

Ostatně není vůbec důležité zmiňovat se o zbytku nesourodých odpadků ze smetiště znučených umělců, kteří už nemohou ukázat nic jiného než svůj onanující úd. Zabýváme-li se vystavovanými produkty, musíme brzy pochopit, že nejde o umění, nýbrž o pouhou podbíživost. Nejedná se o nic dekadentně narcisistního, ale o nevkus pana *Krbůška*, kurátora galerie, který patrně neví, jak jinak udržet či vzbudit zájem o galerii otevřenou od půl páté odpoledne do desíti večer, a to jen tehdy, sejde-li se mu hlídač personál (otevírací doba totiž neplatí tak, jak si vede-ní galerie samo určilo).

Ztracené iluze ceny peněz

V minulém roce proběhla ve Tvaru diskuse o tzv. svobodném bankovníctví. Byla položena otázka, zda je správné, když stát má monopol na emisi peněz, zda by nebylo lepší nahradit stávající státní peníze penězi soukromými, které by vzájemně vstupovaly do konkurence tak, jako se to děje u zboží, a které by mohly mít různou podobu (např. mohly by to být opět skutečné zlaťáky či naopak pouze jednotky v „elektronických peněženkách“ apod.). Ačkoliv tato diskuse byla později přenesena na stránky denního tisku, Tvar se k ní vrací článkem E. Kočendy, jenž se problematikou peněz zabývá v Národohospodářském ústavu AV ČR.

Peníze jsou nejčastěji chápány jako způsob uchování pokud možno co největší části hodnoty reálného zboží či jako prostředek směny. Daleko důležitější funkcí peněz však je jejich funkce účetní jednotky ve smyslu uchování a předání informační hodnoty obsažené v cenách. Cena jakéhokoliv zboží či služby je nositelem informace o reálných hodnotách vložených do výroby zboží či služby. Peníze pak slouží jako prostředek převodu informace obsažené v ceně bez potřeby poměřovat jednotlivé zboží či služby přímo mezi sebou. Z této

vlastnosti peněz jsou pak jejich další vlastnosti již pouze odvozené.

V šerém dávnověku lidé mezi sebou zboží a služby směnovali na základě dohody a bylo v zájmu každého si ohlídat, zda poměr reálných nákladů na předmět směny je pokud možno vyrovnaný. Pro usnadnění vzájemné směny s ohledem na místo a čas pak lidé v určitých regionech přistoupili k přijímání všeobecně uznaného prostředku směny. Velmi rozšířené bylo například zlato, které pro své vlastnosti a výrobní použití mělo určitou reálnou hodnotu. Tento všeobecný prostředek směny (ekvivalent) sám o sobě však mohl nebo nemusel být nějak užitečný, a tudíž mít nějakou reálnou hodnotu. Jako prostředek směny lze koneckonců použít i čestné slovo za předpokladu, že lidé nelžou...

Hodnoty jednotlivých zboží a služeb převedené pomocí opakované směny na ceny vyjádřené regionálně uznaným prostředkem této směny daly vzniknout peněžům. Na počátku vzniku peněz stojí reálná hodnota produkce jednotlivců. Od chvíle, kdy se prostředek směny dostává do oběhu jako oficiální platidlo, stávají se peníze výrazem moci. Tato moc je vyjádřena výhradním právem vydávání peněz. Z definice pak vždy existuje prostor pro vydávání dalšího potřebného množství peněz a přesunutí ná-

kladů ve formě inflace na obyvatelstvo. Prostřednictvím takového monopolu pak dochází k tomu, že peníze ztrácejí vlastnost představovat reálné hodnoty a informace obsažené v cenách jsou pokřivené.

Stát, jenž prostřednictvím své ústřední banky tiskne peníze, bere na sebe závazek. Závazek, že peněz bude co nejpřesněji tolik, kolik jich je potřeba, aby odpovídaly souhrnu cenových informací v zemi v souladu s kvantitativní teorií peněz. Jestliže hospodářství roste, je potřeba, aby rostlo i množství peněz. Vydávání dalších peněz je však možné pouze v souladu s již zmíněnou kvantitativní teorií peněz. Ta ve své podstatě říká, že nominálně vyjádřená hodnota výroby v zemi za určitou časovou jednotku se rovná množství peněz vynásobenému koeficientem, který vyjadřuje, jak rychle peníze v zemi obíhají. Je to logické, neboť to, co se vyrobí, je nutné zaplatit v době, kdy zboží a služby najdou své spotřebitele. Peníze, jimiž se platí, pak procházejí účty. Někdy jsou lidmi a podniky drženy déle, jindy se téměř ihned vrací do oběhu.

Nejdůležitější skutečností je to, že stát ovlivňuje hospodářství země prostřednictvím fiskální a měnové politiky. Fiskální politika není nic jiného než to, že stát uvaluje na své občany a jejich živnosti a firmy

daně, z nichž pak dle své úvahy hrají provoz státu. Pokud se mu peněz nedostává, vypůjčí si je. Měnová politika pak v určitém zjednodušení představuje názor ústřední banky, kolik peněz by mělo být v oběhu a za jakou cenu je možné je získat (úrok). Z obou definic je zřejmé, že množství peněz neodpovídá požadavku, aby vyjadřovalo informaci o reálné hodnotě zboží a služeb. Dochází tak k pokřivení informační hodnoty cen a peníze tak představují hodnotu virtuální. Je možné tento stav nějak napravit?

Jde v první řadě o to, zeptat se, co je méně nákladné, co je efektivní? Na pohled nejjednodušší cestou je přijmout stávající stav, kterým je nepochopitelná a nevyrovnanost mezi penězi a reálnou hodnotou, kterou by měly ve skutečnosti reprezentovat. Za pohyb a život v tomto nevyrovnaném stavu bude nutné platit daň. Daň ve formě určité části inflace, daň ve formě důchodu, který si stát bere z titulu monopolu na tisk peněz (seniorage) a podobně. Alternativou je pokusit se vytvořit celý systém od začátku. Tedy od systému neuvěřitelného množství individuálních směnných kurzů představujících poměry reálných hodnot jít až k novým penězům, které by nebyly vydávány monopollem. Domnívám se, že je téměř nemožné spočítat a vyčíslit obě řešení, aby bylo možné odpovědět na otázku, co je méně nákladné a co je efektivní.

Na druhé straně se domnívám, že současný systém peněz, které vydává stát a které mají daleko do reprezentanta reálných hodnot, se nevyvinul jako „deus ex machina“, ale že jej vytvořili lidé. Zdá se mi problematické představit si, že by se jakýkoliv nový systém časem opět nepřetvořil, neboť jej budou spravovat a používat opět pouze lidé.

EVŽEN KOČENDA

Biologicko-společenské POKLESKY

Stanislav Komárek

Pocit úměrnosti

Protože většina z našich současníků zažila spíše deptající a tíživý aspekt vědotechniky a byrokratických systémů jakožto pozdních a rozvětvených výhonků racionalismu a osvícenství, poměrně těžko nahlíží, že ono racionální, logické, bylo v minulosti významným výdobytkem, čímsi vzácným a nevšedním, co bylo pěstováno namnoze s obtížemi. Lze si představit, jakou radost a pocit náhledu a jistoty asi vyvolal objev prvních geometrických jsovců a jejich zákonitostí či poměru mezi délkou struny a výškou jí vydávaného tónu - číslo bylo jakýmsi skrytým pokladem, kořenem světa, který se podařilo odhalit (od těch dob mají všechny číselné operace jakousi příchut' operací magických včetně adekvátních účinků). Nahlédnutí vzájemných úměr a poměrů věcí (i Archimédův „zákon“ byl původně označován slovem „logos“) bylo čímsi tajemným a jak řecké „logos“, tak latinské „ratio“ mají jako jeden z významů poměr či úměru. „Logické“ zákonitosti byly pocíťovány jako záchytné body v hemživosti a proměnlivosti fýsis. Je těžko si dnes představit nadšení ze studia aristotelovské logiky (chápané např. i jako mystika Ducha svatého) ve středověku, kdy bujivé výhonky přirozenosti prorůstaly až ke klášterní fortně. Služebnictvo si sice vymíňovalo, že v době tahu smí být losos jen dvakrát týdně k obědu, ale o věci z řádu artefaktů, ať již materiální či duchovní (poslechnout si kázání či přečíst knihu bylo vzácností), byla relativní bída (díťe přející si k svátku zvířátko, ni-

koli třeba pentli či nůž, je záležitost typicky pozdně novověká).

Druhý význam slova „logos“ byl účet či počet, konání v řádu logu jsou taková, z nichž lze vposledku počet dát (z magie ne, ale z bouřky např. také ne). Je to právě jednání v řádu logu, které jako jediné umožňuje minulé události a rozhodnutí znovu zpřítomnit a v případě potřeby dokonce revokovat (právě byrokracie a účetnictví má tuto stránku - skutečnost, že třeba soudní proces je v aktech zachycen a doložen, představuje malý zázrak - třeba ústně vedený starogermánský soudní proces před thingem, shromážděním, byl sice taky charakterizován řečí v řádu logu, ale ta odezněla a pouze stopy po exekuci zůstaly dlouhotrvající připomínkou toho, co vlastně proběhlo).

Právě představa reprodukovatelnosti nejvíce ovlivnila novověkou vědu - od náhledu, že věci reprodukovatelné, ať už na jakýkoli způsob, jsou nějakým způsobem cennější než jiné a více hodné pěstování, už je jen krok k arogantnímu prohlášení, že pouze ono reprodukovatelné je skutečně jsouci a vše, co se tomu vymyká, nejsou a nehodné jakékoli pozornosti. Je vcelku pochopitelné, že raný novovek hledal v záchvatu existenciální hrůzy jakoukoli pevnou oporu. Pozdní renesance, která už vyčerpala svůj velkolepý vývojový potenciál, připomínala bezdnou ohrožující bažinu tu a tam s probleskujícími bludičkami.

Je vcelku jedno, jak se vlastně řádu dosahuje, zda na bázi vědy, organizovaného náboženství či sekulární morálky (Nietzsche pochopil velmi dobře, že morálka vlastně konstituuje svět - ten, kdo

stojí mimo dobro a zlo, nepatří sice k žádnému světu, ale má moc nové světy tvořit). Typické je vždy to, že každé společenstvo řídící se takovýmto vnitřně bezrozporným reglementem je na první i druhý pohled idylické a spořádané; jakmile je však konfrontováno s něčím bytostně jiným (jinou kulturou, fýsis samou, vlastním „jungovským stínem“ atd.), trapně selhává a stává se nepřičetným a agresivním, pokud se nerozloží úplně. To je daní za „ostrovy relativního pořádku“, daní tím vyšší, čím absolutnější a totálnější „pořádek“ byl. Jak známo už z Goyových leptů, spánek rozumu plodí příšery na nejrůznějších úrovních včetně toho spánku rozumu v nejšířím slova smyslu, který nahlíží zideologizovaný a paranábožensky chápaný scientismus jako spásnou metodu, která vyřeší všechno (tolik propagovaná skepse znamená v těchto řadách skepsi ke všemu kromě vlastních východisek, která jsou stejně posvátná jako v každém jiném náboženství).

Starost o zpevnění bytí i lidského světa logickou kostrou a touha po jistotě a bezpečnosti (u Descarta např. s jistými rysy paranoidních tužeb po něčem zcela fixním a nesporném v řídké a jen lehce želírující polévce bytí) posléze během novověku přebujela v Prokrustovo lože byrokracie a vědotechniky (oba jevy jsou právě z řádu logu, ale jaksi extrémní a vymknuvší se původní intenci) a stala se zdrojem mnohočetného utrpení. Přitom upadly v zapomenutí příjemné a oporu skýtající aspekty takového uspořádání světa a vzrůstá se divoká a živelná protireakce deptané fýsis, vyražející temný a vířivý spodní proud. Jaksi se zapomnělo na měkčí aspekty rozumnosti a logu, vlastní např. živým organismům, přirozenému jazyku a posléze i filozofii a hermeneutice. („Měkčí“ typy logiky působí v řádu fýsis, „tvrdší“ se postupně stavějí proti němu.) Právě jejich kultivací lze podpořit v našem světě rozumnost a čelit náporu sil, které vanou, kam chtějí, a jakoukoli vykazatelost od nich žádat nelze. Geometrická jsoucna a z nich odvozená vědotechnika jsou na rozdíl od jiných věcí ve světě vždy funkční, vždy stojí sebou samými a jsou k dis-

pozici jako funkční automatismus, protože jsou dokonale osvobozena ode všech kontextů (neexistují samozřejmě pouze mechanické věci, ale také mechanické myšlenky). Evropský kulturní kontext je jaksi „mechaničtější“ než např. žlutá Asie a nikoli zcela náhodou Spojené státy porazily Japonsko v přímém náporu (mechanická jsoucna jsou v jednorázovém náporu silnější a výkonnější), ale poté je Japonsko „přerostlo“ v mírovém vývoji jako houba.

Je rovněž pozoruhodné, jak se s racionalistickými doktrínami zároveň šíří téměř vždy i tělesná cvičení či sport - je to zřejmě tendence udržovat vnitřní tonos či mělos nejen prostředky duše, ale i prostředky těla (u nás šly ruku v ruce zlidovělé formy osvícenství a racionalismu s cvičitelstvím např. v Sokole; ani to, že tato a všechny podobné organizace se stanou v průběhu času planými a trapnými, nemění nic na původním vhladu, od něhož se jistě odvozuje i benediktinská „ora et labora“). Je dobře vědět, že kromě logu a jeho řádu konstituují svět i jiné principy a není radno na ně zapomenat, byť není vždy radno se k nim i přimknout. (Magik nezřídka působí dojmem podivína, člověka dezintegrováného či lidské trosky - mezi úlomky nejrůznějších podivností však náhle v jeho řeči objevíme nějaký detail, který je dobře empiricky ověřitelný a odpovídá - např. že máme doma ve schránce dopis a od koho. Ne zcela rozdílný obraz skýtá i vědec, např. genetik, byť zde řád logu je výraznější. Mezi podivnými rozprávkami o genech, chromozomech, epistázích, dominantci atd. náhle trefně prohlásí, že váš syn bude mít modré oči a zároveň hemofilii.)

Přiznání se k řádu logu s jeho požadavky náhledu, evidence, jasnosti a světla by mělo být samozřejmým aspektem kulturního lidství. Každý akt boje proti silám chaosu, od uklízení až po buněčný metabolismus, má svou cenu sám o sobě. Kultivace logu a snažení o něj je nikdy nekončící proces, obtížný a dlouhodobý, kterému však trvale nezabrání obskurantismy jakéhokoli typu včetně toho, který se už domnívá metodu cesty k pravdě držet pod krkem.

Malý průvodce

protektorátní poezii
Josefa Škvoreckého

MICHAL PŘIBÁŇ

Josef Škvorecký je a zřejmě už zůstane širší veřejnosti znám především jako prozaik, eventuálně jako překladatel a esejista. Jeho dramatické pokusy jsou stejně jako dílo básnické považovány za okrajovou část Škvoreckého tvorby. Zatímco u dramatu bychom mohli s tímto stanoviskem souhlasit, v případě poezie je situace komplikovanější. Autor sám připravil ještě v exilu k vydání dvě básnické knížky, tedy výbor *Dívka z Chicaga* (Mnichov, 1981) a první zpěv skladby *Nezoufejte!* (Mnichov, 1980). Tyto dvě knížky, poněkud nedbale reeditované po revoluci v Praze, nabízejí ovšem o Škvoreckého poezii 40. let informaci neúplnou a poněkud zkreslenou.

Pokud tvrdím, že dostupné informace o Škvoreckého poezii jsou dosud neúplné, musím bohužel přiznat, že kompletní nebudou ani poté, kdy se nakladatelství Ivo Železný odhodlá vydat „básnický“ svazek Škvoreckého Spisů, jehož jsem měl tu čest být editorem: tento svazek bude totiž v souladu s vůlí autora i nakladatele vlastně opět výběrem, byť výběrem obsažným a reprezentativním. Zejména zásluhou Vladimíra Justly, ale i mnoha dalších autorových přátel, které většinou známe spíše pod „literárními“ jmény, jež jim jejich někdejší spolužák přidělil ve svých románech, se nicméně podařilo Škvoreckého dávné básnické texty shromáždit snad už v téměř kompletní podobě. O rozsahu jeho básnického díla je tedy dnes víceméně jasno.

První Škvoreckého básně vznikaly mezi patnáctým a jednadvacátým rokem autorova věku a jsou soustředěny ve strojopisném svazku, který Josef Škvorecký nazývá *Špalíček* (1939-1945). Poslední báseň nese pořadové číslo 753; vznikla sice až po válce, ale zřejmě ještě v roce 1945, v době, kdy autor odešel studovat na pražskou filozofickou fakultu. Ačkoli se Špalíček z různých důvodů nedochoval kompletní, jedná se zjevně o velmi různorodý soubor textů zcela začátečnických, současně ovšem textů v jistém smyslu experimentálních (ještě ne dvacetiletý autor se za války pokoušel básnit i v anglickém jazyce) a také takových, které je možno při vši kritičnosti i dnes bez rozpaků a bez autorových dodatečných zásahů publikovat. Přestože se jedná, jak řečeno, o soubor kvalitativně velmi různorodých básní, myslím, že jako celek bychom jej měli chápat především jako autorův soukromý památníček pocitů z dospívání a útlého mládí a měli bychom být k němu stejně tolerantní, jako jsme tolerantní ke svým vlastním více či méně šikovným „literárním“ záznamům.

Mnohem zajímavější jsou ty texty, které Škvorecký od svých osmnácti let neukládal pouze do Špalíčku, ale také je „zveřejňoval“ mezi svými přáteli nejprve v *Náchodě* a potom po válce v Praze. Jednalo se často o jednotlivé příležitostné básně, z nichž mnohé jsou možná již nenávratně ztraceny, ale také o celé rukopisné sbírky, které dnes poskytují cenné svědectví nejen o oněch pocitech provázejících dospívání, ale zejména o autorově intelektuálním i uměleckém vývoji, o jeho později třeba zapomenutých literárních inspiracích. Do značné míry tyto sbírky korigují naši představu o Škvoreckého poezii, pokud jsme si ji vytvářeli například na základě autorského výboru *Dívka z Chicaga*. V rozpacích nad tím, že má po letech zveřejnit svou nedospělou poezii, rozhodl se totiž autor v roce 1980 do svých starších textů vstoupit a poněkud je upravit, resp. vlastně se distancovat od jejich autenticity. Skladba výboru i zmíněné zásahy do jednotlivých básní nám tedy přibližují Škvoreckého mládí jako takřka identické s mládím Dannyho Smiřického, jak je známe z *Prima sezony*, včetně oné autorové shovívavosti, s níž Josef Škvorecký Dannyho osudy v této knížce líčí. Podobně jako Danny byl sice nepochybně i autor zasažen půvabem všech Marií a Iren, které byly nablízku, doba mu však vnutila i mnohem závažnější témata.

Chceme-li postupovat chronologicky, musíme začít u sbírky deseti písňových textů nazvané *Rag-time*, kterou autor v několika strojopisných kopiích v roce 1942 věnoval „kamarádům ze Zachovalova orchestru“. Tématem je láska, pochopitelně nedosažitelná, a zejména jazz (být takto pojmenován není ani jedinkrát) a atmosféra, kterou slovo jazz evokuje: „Ráno se blíží a bar je plný kouře / Orchester hraje dál a venku leje. / Když pijí whisky, tu je mi tolik dobře / Však duše má a múza - s těmi zle je, zle je“, básní čerstvě osmnáctiletý Škvorecký.

O rok později, tedy v roce 1943, uspořádal sbírku *Alladinova lampa*, soubor pětaticetiletých lyrických básní, přičemž se ještě jedná spíše o lyriku přírodní než milostnou. Knížka je charakteristická autorovým hledáním výrazu i témat. Spíše než autorový styl měli bychom ovšem možná nazvat nevyhraněným autorův čtenářský vkus. Škvorecký se snaží o „dospělejší“ výraz, než jakého je schopen, opájí se bolestí, kterou si ovšem jen vysnil, nadužívá deminutiva a několikrát zdůrazňuje vědomí své básnické nedokonalosti. Protektorátní skutečnost v těchto textech zatím není přítomna, ostatně hned v prologu lyrický subjekt praví, že „před očima zjevila se mi říše jiná“. Často nicméně „opěvuje krásy české krajiny“, přičemž toto klíže - ač se za ně omlouvá - v podstatě odpovídá autorskému lexiklu. Škvorecký si ovšem byl vědom nebezpečí skrytého v patosu (v té době možná ne jednoznačně nevěrohodného) a v básni „Já a podzim“ poznamenává: „Ne nepišu to kvůli vlastenectví / Či kvůli folkloru / Nemožno za že tak cítím“.

Roku 1943 Josef Škvorecký maturoval na náchodském gymnáziu, ale místo dalšího studia byl okupačními úřady nasazen do náchodské továrny Metallbauwerke Zimmermann und Schilling. Možná proto má nejsilnější text z následující sbírky *Blázinec*, nazvaný „Curriculum vitae“, charakter jakési osobní bilance dvacetiletého autora, ostatně stejně jako mnohé další pasáže rozsáhlé sbírky. To, čeho jsme si povšimli u předchozí knížky, zde Škvorecký sám pojmenovává: „Dobře znám neplodnost meditace / Dobře vím, že úmyslně jsem smuten“. Přestože i zde autor používá jazyka, který v té době zřejmě považoval za tzv. básnický a který v nejarchaičtějším verších odkazuje hluboko do minulého století, přece je patrné, že Škvoreckého čtenářské zájmy se již začínaly vyhraňovat. Nápadný je zejména vliv Vítězslava Nezvala, a to jak Nezvala poetického, tak i surrealistického. V oddíle *Sláva války* Škvorecký takřka přiznává dobu: „Svou kouzelnost / Neopojila mě poesie / Svou krutost / Svět mě omráčil“. Drsné pomaturitní probuzení je všudypřítomné: „Den hodina se střídá s minutami / Na Arbeitsamtu jsou dnes moji známí / Půjdou do Německa uklízet mrtvolky“. Čtenáři Škvoreckého proz se zde konečně dočkají styčných bodů: v jedné básni je poprvé oslovena Marie, v jiných se autor hlásí k dívce, kterou čtenářům představil až v *Příběhu inženýra lidských duší* pod jménem Naďa Jiroušková: „Tak dlouho jsem se na tě díval / Ty dívko unavená Ty dívko bledolící“. Lyrický subjekt už stejně jako autor není chlapcem ani studentem; oslovuje-li sebe či své přátele, často tak činí veršem „dělníku - básníku - občane“.

Melancholické, ponuré až depresivní jsou verše ze sbírky *Knihy deště* z roku 1945 (dešť, který se ocitl v titulu sbírky i jednoho z jejích oddílů, je jedním z nejčastěji se opakujících motivů ve Škvoreckého básních). „Ukončím tuto komedii / Umřu a více neožiji“, deklaruje lyrický subjekt svůj životní pocit. Ta nejpodstatnější příčina je zřejmá: znechucení současností a nevíra v budoucnost: „Zas bude mír Na deset dvacet let / Vyrostne nová generace / Bude se životem opíjet / A umře v nové válce“. Ani

soukromý život nepřináší východisko, milostné touhy jsou stále nenaplněné a subjekt sám tuší proč: „Jsem nudný patron Bloumám ulicemi / A z vlastní hrozné nudy nudno je mi“. Již připomenutý oddíl *Deště* je věnován „básníkům dekadence“, mezi jinými Baudelaireovi, Rimbaudovi, Poeovi, Hlaváčkově, Gellnerovi, Karáskovi, Breiskému či Villonovi. Ti všichni se postupně stávali Škvoreckého literární inspirací.

Co se Villona týče, jeho jménem se subjekt přímo zaštiťuje mj. v jedné z básní sbírky *Podvečer*. Tato strojopisná sbírka nese dvojí vnoření - 1940 a 1945: autor zřejmě „omilostnil“ a upravil některé starší verše ze Špalíčku, jiné jsou už poznamenány úspěšně vnímanou protektorátní zkušeností i tušením konce války. Ona báseň se nazývá „Já malý Villon“ a asi bych ji nepřipomínal, kdyby mimoděk neilustrovala způsob, jakým autor své básně upravil pro mnichovské vydání *Dívky z Chicaga* (a některých těchto úprav se držel i v připravovaném svazku *Spisů*). Název *Já malý Villon* byl zaměněn titulem „*Koledy Koledy Marie*“ a nejpodstatnější zásah spočívá v záměně jednoho křestního jména. Ježíšek nejenže básníkovi pod stromeček nenadělí žádanou holčičku, ale navíc v posledním verši s důrazem na rým - v originále - dopovídá: „Bud ještě rád a nehuť Pepičku!“ Jinak se již subjekt oslovuje v upraveném znění: „Bud rád žes rád a nehuť Daničku!“, přičemž výtouženým dárkem zde již není nekonkrétní holčička, ale zcela konkrétní Mánicka, pravděpodobně Dreslerová. Tyto zdánlivě drobné zásahy podle mého názoru poněkud posouvají smysl sdělení: zatímco v původní verzi Pepiček prosil, v upravené verzi Danny, podle jízlivé Marie z *Prima sezony* Daniček, škemrá. Jako by se autor bál, že jeho raným dílkům čtenář nedopřeje dostatek shovívavosti, vychází mu vstříc sebeironií a karikaturou možná až zbytečnou.

Sbírka *Podvečer* obsahuje 73 básní a rozhodně není méně ponurá než dílo předchozí, v básni „Úmrtní oznámení“ dokonce čteme o smrti poezie. Opět melancholie, deziluze, skepse: „Nenávídím září lamp a rány kladiv v továrně / Loudavé hodiny jež miji / Každý den který promarněn / Se v bezvýznamnu svíjí“. V básni, jejíž název „Svět dívčích jmen“ cosi slibuje, se dočteme: „Každého dne se slunce usmívá / Na ploché střechy továren / (...) Pozor Květo u soustruhu / Dural je jedovatý“ a na jiném místě „Evičko z továrny v Semtině / Já vím, že zaabila tě exploze“. Přesto se v některých básních objevuje tendence k optimističtější písňové formě i bezmála folklornímu slovníku, přesto v *Podvečeru* najdeme určité východisko. Je jím Praha, město, s nímž jednadvacetiletý autor spojoval svou budoucnost - a nemýlil se.

Zřejmě ještě v pětačtyřicátém roce napsal Josef Škvorecký cyklus asi patnácti ód na Ameriku, resp. na svou představu o ní: „Toužím spatřit krásné dívky z Hollywoodu / Pod nohama cítit kalifornskou půdu / Hořím velkou touhou touhou po přeludu (...) Hrozná touha stesku k odvaze mě žene / Musím musím žítí přímo u pramene / V zemi svobody a ve snech výtoužené“. Jak víme, také tato vize mladého autora se po letech stala skutečností.

Rokem 1945 se Škvoreckého básnické dílo neuzavírá. Ze svých milostných veršů, věnovaných - jak jinak - Marii a Járince, totiž Ireně, uspořádal krátce po válce sbírku, jejíž náhradní název zní *Tajemství dívek*. (Titulní list této sbírky se zřejmě nenávratně ztratil, onen autorem dodatečně schválený náhradní název je původním názvem nejrozsáhlejšího oddílu sbírky.) V roce 1946 píše rozsáhlou skladbu o čtyřech zpěvech nazvanou *Nezoufejte!*, skladbu, kterou možná lze považovat za generační dílo. Autorova protektorátní zkušenost je jedním z nejpodstatnějších témat, kompozice i charakteristický whitmanovský verš však prozrazují, že s touto skladbou vstupujeme do druhého tvůrčího období básníka Škvoreckého. V něm se zrodila ještě jedna sbírka, *Rok života* z roku 1949, a nejméně dvě desítky dalších rozsáhlých textů a skladeb.

Nepočítáme-li několik pozdějších blues, textů pro Inkognito kvartet, v němž zpívala Zdena Salivarová, a známou Ódu na Evu Fitz Pilarovou, uzavírá se Škvoreckého básnické dílo až roku 1956. Za dva roky poprvé vyjdou *Zbabělci*.

Z
n
o
v
u
samohanu
ve štítě?

Před pěti lety jsem měl ve Tvaru příspěvek, kde jsem se takto tázal v souvislosti s hledaným novým jednoslovným názvem našeho státu. Pozastavoval jsem se v něm nad tím, že někteří lidé prosazují zrovna tu nejhorší možnou variantu, totiž první polovinu názvu někdejšího federálního státu, slovo, které se mi nechce ani vyslovit. Slovo, které je (od východu k západu) cílenou nadávkou a které by zdřavý lidský rozum ponechal pouze pro volné použití autorů nevážných literárních textů, podobně jako třeba Italsko, Francouzsko, Čínsko. Za pět let se mnohé změnilo, ti „někteří lidé“ vystupňovali svůj nátlak a nezakryté přicházejí se zákazy a příkazy. O co jim jde? Zřejmě jen o to, aby bylo po jejich, když už si to jednou vymysleli. Kdyby jim šlo o Moravany a jejich citění, bylo by spíš namístě zasazovat se třeba o jejich autonomii, a pokud jde o název státu, navrhnout např. explicitní výraz Českomoravsko, nad nímž by se aspoň nevznášelo ódium zesměšnění. Já ovšem i takové označení považuji za zbytečné - vždyť název Čechy pro celou republiku je logický a po světě máme pěknou řádku případů, kdy se stát jmenuje po jeho většinovém národě. Ostatně sami „prosazovatelé“ nedávno mluvili v této souvislosti o Rumunsku, Polsku atd. jako o příkladech, kde prostě většinové etnikum „dostává přednost“. Ale mohlo by se stát i to, že by se dostalo navrch etnikum menšinové - mně osobně by (teoreticky) např. společný název Morava byl přijatelnější než to odporné, z jasně zlomyslnosti za řečou Moravou vymyšlené a dnes u nás tak nevybíravě vnucované slovo s ódiem, které ani čas neodpáře.

Jistě, zastánci normálního jednoslovného názvu Čechy pro celou republiku se rekrutují převážně ze starších ročníků, ti mladší mají jiné starosti než se zajímat o žabomyši války. Když budou všude v médiích slyšet a číst to hanlivé místní označení i namísto normálního „u nás“, zvyknou si a přidají se bezmyšlenkovitě k prznitelům jazyka, ale jak potom přísní příkazovači dokážou, aby (ti mladší) v každé promluvě brali v potaz hranici mezi Čechami a Moravou a použili vždy ten „správný“ název? Je jisté, že potom by nám slovo Čechy nakonec zůstalo jen v té znárodnělé písni, jež oslovuje a oslavuje. Ale nepropadáme pesimismu. Od těchto příkazovačů lze sotva čekat, že „dostanou rozum“, ačkoli nám nemohou uvést jedinou zemi světa, kde se pokusili či pokoušejí o uskutečnění tak protismyslného nápadu s názvem státu, nápadu hrubě znásilňujícího základní zákonitosti jazyka. (Přitom jako by si ani neuvědomovali, že název jakéhokoli státu v jiných řečech je věcí těchto řečí a jejich zákonitostí.) Naštěstí tu není jen jejich „nezlomná“ a trpělivost ztrácející vůle. Jsou tu i jiné, důležitější faktory. Zejména podstatné změny v brzkém časovém horizontu, a to i na poli politickém, ekonomickém i kulturním. (A nemusí to být jen hrozba, že k platbám, vymáhaným na našem státě od východního souseda, třeba jednou přibude i autorský honorář za národu vefackovaný jednoslovný název.)

FRANTIŠEK BENHART

A

FERNANDO

Venku přšelo a v Hadrianovi mrzlo.

Ležel mrtvý jinoch na loži
Nahý, u země, a na něj
Z očí Césarových, jehož žal byl děsivý,
Padalo hrobové světlo zásvětí tmy.
Ó ruce, jež se tiskly, když byly teplé, k rukám Hadrianovým,
Chladné teď nacházely je chladnými.
Ó pleť, druhy propojená s jeho tisíci hmaty.
Ó oči, nevýslovně smělé.
Ó žensky hladká úplnost muže
Tak jako přiblížení boha k člověku.
Ó rty, jejichž pootevřený purpur znal se dotýkat
Sidel rozkoše na tak odlišný způsob!
Ó prsty obratné ve věcech, jež se nedají vypovědět.
Ó jazyk, v němž jazyk zešlel krví.
Ó absolutní vladaření rozmařilosti
Na trůně rozzuřeného vědomí.
To všecko jsou věci, k nimž nedojde už nikdy.
Utichl déšť a Císař poklesá na lůžko též a jeho tíha
Je jako únos z hněvu, neboť bohové
Zbavují života již daného
A ničí krásu, již oživil svém dechem.
César pláče a ví, že všechny příští věky
Budou jej zpoza budoucnosti pozorovat,
Jeho láska se stala univerzálním divadlem.
Tisíce nenarozených očí budou plakat nad jeho neštěstím.
Antinoos je mrtev, je mrtev navždy,
A všechny lásky hořekují.
Sama Venuše, jež byla milenkou Adonise
A viděla jej oživlého a pak mrtvého znovu,
Dopouští, aby se vzkríšením jejího zármutku smísilo
S hořem Hadrianovým.
Nyní truchlí Apollón, neboť smrtelník, který uloupí
Jeho bílé tělo, je již navždycky mrtev.
Ó úslužné polibky, přívěsky na tu chtěvou bradavku
Nad nehybným srdcem, nestací
Vrátit jej životu a dát mu otevřít oči a cítit
Jeho přítomnost v žilách, jak brání baštu lásky.
Nižádné teplo si nežádá jeho cizího tepla.
Nyní jeho ruce, jež měly zvyk být za hlavou propleteny,
Dávají mu vše kromě rukou
A pláčou nad jeho rukama, nad ležícím tělem.
Prší, a on, ten, kdo zapomněl
Všechny pohyby lásky, leží a bdí
V očekávání, že se jeho žár navrátí.
Leč všechny jeho znalosti a obratnosti patří již Smrti.
Žádný žár nemůže roztavit tento lidský led.
Tuto hlušinu žáru, v níž se nevznítí žádný plamen.

Ó Hadriane, co bude z tvého zledovělého života?
Komu bude sloužit za pána v mužství a ve schopnostech?
A co pak bude z tvé viditelné říše?
Byť i nadejde noc,
Nové požitky jsou jen iluzí a nemají zítřka.
Vdovami budou tvé noci bez lásky a bez polibků
A zbaveny tvé dny čekání na noc.
Nemají již tvé rty příležitost k rozkoši,
Když se nabízejí toliko ve jménu
Smrti pářením s úlekem, žalem a samotou.

Zkoušejí to tvé nejisté ruce, odvyklé radosti.
Pozvedáš hlavu, abys zaslechl přestávku v dešti
A tvůj pohled padá zpět na krásného jinocha.
Nahý leží na tomto loži ze vzpomínek
A odhalen tvou vlastní rukou se napřahuje.
Pokouší se nasytit tvůj cit již zemdlevší
A učinit jej nenasytným tím, že jej sytí a sytí,
A naléhat na něj s ještě větší nenasytností,
Až by vytryskla krev.

Jeho ruka a ústa znaly lsti k obnově
Rozkoše, která nyní bolí a dřív pronikala až do morku.
Často ti připadalo už všechno prázdným
S každým novým popudem k vynucené rozkoši.
Tehdy probouzel novými nezbednostmi
Dřeň tvých nervů, a ty ses chvěl, padal jsi
Do podušek, když byla uspokojena duše.

„Krásná byla moje láska přes všechny smutek.
Měla tu dovednost, jež si lásku tak podřizuje,
Že se staví malátnou za vzkypění touhy.
Nyní to vše odnesl Nil, věčný Nil
A pod jeho vlhkými kadeřemi sinalost Smrti
Bojuje smrtícím úsměvem s našimi touhami.“

A zatímco takto rozjímá, tato bujnost,
Která není než vzpomínkou na bujnost,
Ohrožuje se a podává ruku jeho smyslům
A dotykem probouzí jeho tělo

A vše se znovu stává tím, čím bylo dříve.
Toto ležící tělo se náhle zvedá
A lehá si k jeho tělu blíž, ještě blíž
A ruka neviditelná, vyučená v milování,
Vklouzává do každé tělesné škvíry touhy,
Šepotá kratičké líbeznosti, jež nicméně trvají potřebný čas,
Aby po nich zemdlelo poslední vlákno jeho morku.
Ó sladká a krutá laskání jak porody na útěku!
Vstoupí tedy zahleděn do svého milence,
Který může už milovat jen to, co není.
Jen matně spatřuje, nač tak upřeně hledí,
A krouží zas po celém těle zledovělými rty,
Jež tou měrou necítí svůj ledový chlad,
Že jej sotva vnímají jako chlad smrti,
A je to, jako by byli oba mrtví či oba živí
A láska byla opět přítomna a v pohybu.
Potom oboje rty přetrvávají ve společné ledové netečnosti.

Tu pak chybějící dech připomene Césarovým rtům,
Že bohové napjali zpoza života
Mlhu mezi ním a tímto jinochem. A bříška jeho prstů,
Jež nyní zvolna pátrají po jeho těle, číhají
Na odpověď masa, jež chtějí probudit.
Ale dotazu jejich lásky není porozuměno;
Mrtev je bůh, jehož kultem byly polibky!
Napřáhne ruku tam, kde bez pochyby je nebe,
A zalká; nechť němí bohové vědí o jeho náklonnosti.
Obraťte ke mně znovu svou jasnou tvář a vyslechněte
pokornou prosbu,
Vy šlechtné mocnosti! Vaše vláda se obrátí k změně,
Mrtva žizní bude potichu kráčet pouštěmi,
Po odlehlych cestách bude kráčet jako zebračka,
jako otrokyně,
Vy však oživte chladného eféba v mém náručí!
Zřekněte se dálky, do níž jste uložili jeho hrob!
Svolejte všechnu ženskou krásu světa,
A zbavte se svého lupu jedinou mohylou!
Při Ganymedovi, sladkém modrookáči,

kterého Zeus shledal hodným,
Aby mu dal přednost před Hébé při plnění jeho poháru
O nejvyšší slavnosti a vzbudil tuto lásku
Mezi přáteli, která nahradí její nedostatek
A pokrytectví ženských objetí změně v popel, ó otče bohyní,
Uchovej mě pro tohoto jinocha a pro jeho bílé tělo
A pro jeho zlatou hřívu!
Snad spíše nežli Ganymedes jsi předvídal,
Že lstí se zmocníš jeho krásy
Z rukou Hadrianových, abys jej vložil do svých.

Bylo to koťátko pohrávající si s touhou,
S Hadrianovou a se svou vlastní,
Tu s jednou, tu s oběma, tu v proplétání, tu v rozlučování,
Tu popouštěje mu, tu v prudkém záchvatu přitahuje,
Tu hledě nikoli zpřímá, nýbrž bokem,
Aby opsav kruh bez varování zaútočil,
Tu hraje si měkce, tu zprudka,
Tu předstíraně, tu doopravdy,
A jak tak ležel po jeho boku,
Vyfantazíroval způsob,
Kterak nacházet rozkoš v samotném tlumení rozkoše.

Tak uplývaly hodiny jejich propletených rukou
A z jejich splynuvších údů se odvíjely chvilky.
Tu byly jejich paže zvadlými listy, tu obručemi ze železa,
Tu byly z jejich rtů kalichy, tu savé útvary,
Tu měli oči pevně semknuté, tu v dychtivém očekávání,
Tu se dávala do díla jejich zřeštěnost;
Tu si počínali, jako by se hladili pérem,
tu jako by se šlehali bičem.

Prožívali tu lásku jako náboženství
Zasvěcené božstvím, která se stala lidmi.
Ten se předváděl a zas se nechával zlobit
A pak, sošnou nahotou,
Napodobil nějakého boha - díky přesnosti
Mramoru - lidský mezi lidmi.
Tu byl modrookáč Venuší, rodící se z mořských pěn,
Tu Apollonem, mladým, zlatistým,
Tu zas jak Zeus šprýmoval a hrál si na svém trůně
Za přítomnosti milence vyčerpaného u jeho nohou,
Či hercem nějakého ritu pozorovaného zvenčí,
Jehož mysteria se stále obnovovala.

Nyní je někým, kým může být kdokoli,
Ó čirá negace toho, co jest!
Krásno zlatých vlasů a studené luny!
Ach, příliš studené! Jako láska!
Láska, jež vzpomíná na jeho lásku běží nazdařbůh
Jako v labyrintu v smutném a bláznivém bloudění
A volá jej jménem, žádajíc, aby se vrátil,

A usmívá se nad představou jeho návratu,
Který tkví v srdci jako tváře v soumraku:
Schopen ozářit jejich stíny.

Vrátíl se déšť podoben neurčitě bolesti
A zanechal ve vzduchu vlhko.
Náhle měl Hadrian pocit, jako by viděl
Z dálky příbytek, ve kterém dlel.
Viděl lůžko, jinocha a vlastní tělesnou schránku,
Jak leží na břiše, a změnil se
Sám pro sebe v bytost jasnější, a pronesl
Nehlesně, jen aby se v duchu lekl, tato slova:

„Postavím ti pomník, aby byl
Svědectvím zítřku
O mé lásce a o tvé kráse na paměť představy,
Jakou podobu může dát krása božským věcem.
I když smrt jemnými rukama vysvléká
Naši lásku z její podoby a moci,
Nicméně její nahý pomník, který jsi inspiroval,
Po všechen budoucí čas, ať chceš či nikoli,
Co dík vzdávaný neúprosným božstvem
Nevyhnutelně budeš mít v dědictví.“

Tvůj pomník, který musím postavit
Nad slávou tvého bytí. Čas
Ve své nepostřehnutelně ničivé práci
Bude se bát ji zničit zuřivostí
Nebes či válek, vyhrzat ji do kamene do posledního zrna.
Taková nebude Sudba! Sami bohové, kteří působí všechnu
Nestálost, a dokonce Osud, jenž překvapuje
Svou mlhou sama božstva, nedopustí,
Aby byl vehnán do zkázy tvůj pomník a můj život
A neponechají vesmír prázdný, bez tvé přítomnosti.

Takový způsob zpodobení naší lásky budou spásou věků,
Ona se vynoří z minulosti čistá
A bude věčná jak vítězství Říma
A nebude srdce, které by nerozechvělo,
Že neprožívá to, naši současnou lásku.
Kdyby přes to vše to bylo nepotřebné,
Tys jako rudý květ prvoníval můj život,
Byl jsi ratolestí na čele mé radosti,
Neuhasitelným plamenem na oltáři mé duše!
Všechno to se uzavře něčím, čemu se nyní usmíváš
Pod víčky, které si tropí šašky z tvé smrti.
Překvapí tě tato moje hádka
S bohy kvůli tobě, mé ztracené světlo.
Kdyby v tom jen byl můj neopodstatněný stesk
A tvůj úsměv při probuzení choval zdání soucitu,
Až pozná moje šílení zamčené do naděje!“

Tak se milovník v očekávání převaloval s boku na bok
Svého kolísajícího ducha,
A z jeho naděje se stalo spiknutí,
Jež mělo dodat úplnosti jeho touze,
Neboť se cítil slepým
ve své nedokončené žádosti.
Srazí-li se láska se smrtí, cit si neví rady.
Zničí-li smrt lásku, nevíme kudy kam.
Tu pochybnost doufala, tu naděje pochybovala,
Tu rozum se vysmíval důvodům Césarova snění,
Zmrazoval je v nehostinném prázdnu.
Pak bohové znovu začínali rozfoukávat vystydle žároviště.

„Tvá smrt mi vnukla nejvyšší touhu,
Žízeň po těle, které se vzeplalo k věčnosti.
V můj císařský osud moje důvěra vložila
To, co velcí bohové, kteří mě udělali císařem,
Ze života opravdového neodvolali.
Mou touhu, abys ty žil věčně a abys byl
Ztělesněnou přítomností své lepší vlády,
Hodnější milosti, ne však milostnější, neboť neexistují
Nemožné věci, které by v našich touhách nezanechaly stopu
Ani nepotýraly nás na duši proměnou a časem a svárem.“

Lásko, lásko, moje blaho! Ty jsi už bohem.
Tento pojem, který já považuji za touhu,
Není touhou, nýbrž tušením,
jež mi dovolují mít velkodušní bohové,
Milovníci lásky, kteří smrtelníkům
Svěřují srdce v podobě touhy,
Touhy, o níž se nikdy neví, čeho dosáhne,
Vidiny skutečností, jež existují za životem
Uvězněným v životě.
Toužím po tom, abys byl tím, čím už jsi.
Již kráčíš po olympské půdě.
Jsi dokonalý a přítomn jsi sám sebou.
Nepotřebuješ tedy ve své dokonalosti brát na sebe nic,
Co by tě přesahovalo, abys byl dokonalý.

Pessoa

(1888 - 1935)

Zpívej o mém srdci, ptáku zítřka,
Velká nadějí bohů, již do mne sestupují
A srdce, které se stává zbožňovanějším
Přesto, že tě postihlo tak vzácné neštěstí,
Jako bys snad nemohl být smrtelný.

Lásko má, lásko má, lásko, můj bože! dovol mi políbit tě
Na studené rty, co žhavé rty už nesmrtné,
A pozdravit tě v stínové říši smrti,
Neboť pro bohy brána Smrti je branou Života.

Kdyby pro tebe nebyl Olymp, má láska
By ti stvořila takový, v němž by byl sám jediným bohem
A já tvým jediným ctitelem,
Šťasten, že jím jsem ze staletí do staletí.
Vytvořil bych vesmír dostatečně božský
Pro lásku a pro mne a pro toho, kým pro mne jsi.
Neboť mít tě má původ v podstatě bohů
A dívat se na tebe je nejlepší prožitok věčnosti.
Je to pravda a je to moje dovednost: bůh,
Jímž jsi, je tělo, které jsem stvořil,
Neboť kdybys byl tím tělem ze zásvětí,
Jímž lidé stárnou a odkud pochází noc,
Mocnému géniu mé lásky bys vděčil za dar
Vdechnout život vzpomínce na tebe
A učinit z ní živé tělo. Kdyby moje láska nevyužívala
Mocné říše mé vůle,
Byl by ses nestal rovným bohům.

Moje láska, když tě potkala, našla v tobě své vlastní tělo
A svou přesnou podobu
Proto tedy, když nyní chci na vzpomínce na tebe,
Aby byla bohem tam, kde bohové sídlí, nahrazuji pouze
Na vysokém sloupu smrti
Tvar, který na sebe vzala,
Aby byla viditelná každé lásce.

Ó lásko, lásko má,
smíř se s mým závazkem zbožňovat Olymp,
Buď tam, kde
Zlaté kučery nejnovějšího boha
Stávají se očima bohů. Tak jako jsi na zemi,
Buď také tělesně na nebi a toulej se po vůli
Jako vězeň v té šťastné náhodě
Spolu s bohy nejzkušnějšími,

Zatímco já vytvářím pomník,
Který tvou nesmrtnost vyhlásí zde na zemi.

Avšak pomník opravdu nesmrtný, který ti vytvořím,
Nebude z kamene, ale ze žalu,
Jímž je sklíčena věčná podstata mé lásky;
Jednou jeho částí jsi ty, jak tě nyní vidí bohové,
A druhou zdejší vzpomínka na tebe.
Můj zármutek učiní bohy z lidí;
Vloží nahou vzpomínku na tebe
Do vysokého obzoru, kterého dodává mořím zítřek.
Mnozí budou tvrdit,

že naše láska spočívala jen v našich rozkoších,
Jiní našimi jmény vybrousí ostří
Své nenávisti ke kráse
A udělají z našich časů období,
Jež jim poslouží k horlivému zneuctívání našich bratří.
Ala naše přítomnost jako věčná Aurora
Obrátí se vždy v hodinu Krávy a zazáří
Na Východě lásky jako světelný šperk
Nových bohů, kteří ozdobí zbledlý svět.

Taký, jaký teď jsi, jsi ty sám a já s tebou.
Naše dvojí přítomnost je sjednocena
V té tělesné dokonalosti, v níž se
Ustavila moje láska, jak jsem tě miloval,
Když ze života vystoupila k božství v Míru nad svárem
Časů, nad vrcholky zmítajících se vášní.

Ale protože lidé vidí lépe očima než přímo duší,
V kameni vyjádřím nesmírný zápas
A v usilovné snaze, aby toužili po tvé přítomnosti,
Vložím do mramoru toto své neštěstí
Tkvicí v mém srdci jako hvězda.
Tak, byt v kameni, vztyčí se naše láska
V pomníku nás obou, nemenší než osud bohů,
Vtělená a odtělesněná podstata naší lásky
Jako hlas polnice nad oceány,
Její zvuk se bude chvět od pevniny k pevnině,
Naše láska v něm vyzpívá své blaho i svá muka,
pohroužena ve smrt,
Nad rozlohami nekonečna a věčnosti.

Ať jako vzpomínka či pomník budeme zde věčně
V té nerovné bytosti, jako když ruku v ruce

Jsme necítili citem.
Tak mě spatří lidé, až pochopí tvůj význam.
Bohové budou moci odejít najednou na potulky
Širými prostorami času. Alespoň v tobě, který jsi sám sebou,
Navrátí se jako na konci snu.

Pak na konci všech dnů, až se znovu zrodí Zeus
A Ganymedes na hostině znovu nalije vína,
Uvidí naše dvojí duše, osvobozena od smrti
A znovu stvořena radostí, co je strach a úzkost -
Tím láska beze vší pochyby užasne -
A život - všechna ta krása, kterou vdechuje horoucí touha
Po tom, co lásce je skutečně láskou.
A byt sama naše památka se obrátila v prach,
Z vůle některého božského plmene z konce časů
Vrátíme se znovuzrození opět v jednotu.“

Nyní přelo. Jaksí opatrně vrátila se noc,
Sklápějíc znavená víčka citů.
Samo vědomí vlastního já a sama duše
Jako krajina v tlumeném dešti
Se utlumily.
Ležel bez hnutí Císař, tak nehybný,
Že zpola zapomněl, kde je či odkud se k němu dostala
Ta trýzeň, jež se mu usadila jako sůl na rtech.
Vše bylo nyní velice vzdálené, jako nějaký rukopis
Již srolovaný. To, co cítil, bylo jako zář
Okolo luny, když noc pláče.

Spočívala mu v náručí hlava
A tak leželi, na lůžku, jež mu bylo cizí.
A byt měl zavřené oči, zdálo se mu, že vidí
Zem holou, černou, studenou, truchlivou a bez citu.
Jen bolestivým dechem o sobě věděl.
Z rostoucí tmy se zvedl vítr
A pak se ztláčil. Tam na nádvoří
Uhasla ozvěna hlasu.
Císař usnul.
Přišli bohové
A trochu se vznesli, neví se jak,
Na neviditelných pažích moci a klidu.

Přeložil
Lumír Čivrný

PAVEL KOTRILA

Ten tichý a vzdálený břeh

Na něm jsme se pomilovali
Zatímco
Loď už nabírala bláto
A nebylo jak se dostat zpět

Tichý a vzdálený břeh
O který se voda rozbíjí

...

Připlujeme po vodě
Přivázání k primitivním vorům
Ústa s penízky měděným budem
otvírat
A v prstech svírat kůru

Připlujeme po vodě
Obloženi květinami a solí
Abychom na té cestě
Nebyli tak sami

...

Za dlouhých nocí
Zatím co všichni spí
Vracíme se k ohňům na pobřeží

Sníh leží na písku
A my vzpomínáme na starou bolest

Vaříme bílého jelena
Až do svítání žvýkáme to maso
Z bezčasí dávných let

Ráno budeme se muset vrátit
Zakládat rodiny
A čekat na návrat

Ta štíhlá loď

Odplula přes ploty
Zůstal po ní zčeřený vzduch
Vůně soli na stromech

A na trávě
Pár bílých muší

Ještě na nich voda neoschla
Ještě se třpytí

Krajina pod mořem

Před miliony lety bývala tu zem
Pak dlouho voda a neúrodná křída
Jak sníh solí lesknoucí se pláň

Bývala tu zem - neúrodná zem
Teď jsou tu zahrady

Dotkni se těch květin a uvidíš stín
Jak klouže pískem do hlubin

Za podivně tichých nocí

Lesklých rybích těl
Dává moři světlo
Dává stíny

Není divu
Že jsou vidět hroby námořníků
Plachty vzdouvané vodou

Ukázka z chystané sbírky



V rámci přehlídky United Colours Of Akropolis vystoupila 22. března 1998 v paláci Akropolis newyorská skupina klezmerského revivalu The Klezmatics (klezmerové byli v minulosti židovští potulní muzikanti). Tužil jsem, že cosí zažiju, ale že to bude „takovej nářez“, to mě ještě před začátkem nemohlo ani napadnout. Když pak těch pět sympatických chlápků a jedna dámička spustilo: slyšel jsem tam ruskou ruletu, arabské halekačky, ruch americké ulice. Slyšel jsem tam Musicu Bohemicu, Neila Diamonda, The Pogues. Slyšel jsem tam Halič, Jeruzalém, Brooklyn. Slyšel jsem tam poletovat chasidské pejzy, stín holocaustu, křik na burze. Slyšel jsem tam sva-

tební šraml, náboženský chorál, úletový jazz. Slyšel jsem tam angličtinu, jidiš, zpěv beze slov. Slyšel jsem tam kňourající klarinet a tahací harmoniku, šlapající bicí a basovou kytaru, nedoladěné housle a trubku. Slyšel jsem The Klezmatics a koukal se na ně s „votvřenou hubou, úplně hotovej“... Když jsem šel domů, koupil jsem si za neuvěřitelných 500 kaček jedno céděčko a doma jsem si ho o půlnoci pustil. Zvedl jsem pomalu ruce nad hlavu, začal se kývat do rytmu a joko! joko! jsem do betonové noci: Njoj njoj njoj njoj njoj, njoj jój jojojjoj. Obrovský svátek radostné nostalgie... Ejhle člověk! Za 1 460 760 minut začíná 21. století.

Knihy

Zbytečně vydané dějiny

Povědomí o dějinách anglické literatury jistě nepatří v našem soudobém literárním kontextu k oblastem nejurodnějším. Vzhledem k přirozenému zájmu, relativně snadnější jazykové přístupnosti, překladatelské tradici, ale také vzhledem k odezvě, s níž anglická literatura od přelomu století v naší literatuře rezonuje, však nelze tvrdit, že před námi se jeví jakási „terra incognita“. Generace českých anglistů od Vočadla k Hilskému zde udělaly pro zprostředkování alespoň základního povědomí poměrně dost. Proto volba vydání jakýchkoli přehledných dějin anglické literatury dnes vstupuje do naprosto jiného kontextu, než kdyby šlo řečneme o literární dějiny mongolské či estonské.

Nakladatelství Brána a Knižní klub spojily své síly, aby na náš trh vypravily překlad **Stručných dějin anglické literatury Roberta Barnarda**, vydaných v angličtině v roce 1984 a revidovaných 1994. Překladatel Zdeněk Beran odvedl pěknou práci, kniha je také opatřena rejstříkem i soupisem českých překladů, jichž překladatel využil pro převedení citovaných ukázek. Dokonce i tvrdé desky, byť se zoufale nenápaditou obálkou Pavla Hraha (když anglická literatura, tak anglická vlnka, jak také jinak, že) ta kniha má. Pokud ji však někdo otevře a začne číst, velice brzy v něm začne hřdat: proboha, proč vydáváte právě tohle?

Na zadní straně obálky se nám slibuje „zajímavý pohled na nejdůležitější spisovatele a základní díla jednotlivých období britských dějin (...) přináší tato živě napsaná knížka Roberta Barnarda...“ Ponecháme-li stranou ono sporné adjektivum „britské“ (být s naší citlivostí na čisté, jazykově ohraničené dějiny jednotlivých národních literatur se i tady jistá očekávání jistě vyrojí), neboť ve vlastním výkladu na žádné souvislejší pasáže o literatuře velšské či skotské nenarazíme, můžeme po přečtení z obálkové anonce potvrdit pouze ono „pohled na nejdůležitější spisovatele přináší knížka Roberta Barnarda“. Pak to snad odpovídá, byť i zde s výhradou, je-li tato „knížka“ opravdu páně Barnardova. Rozhodně však nejde o pohled „zajímavý“ (trvá-li na tom atributu někdo, musí připustit, že pak je tedy každý pohled zajímavý), nejde o základní díla (ale jen o některá základní díla, viděná s tu větší, tu menší povšechností), a nejde o knížku napsanou „živě“, ale o knížku napsanou bez jakéhokoliv intelektuálního výkonu, a tudíž spíš banálně a nudně.

Argumentace úspěchu této „úvodní učební příručky pro studenty angličtiny“ četnými reedicemi „ve Velké Británii i v USA“ je něčím, co už snad po letech nemohou ani propagační rutiněři v nakladatelstvích myslet vážně: na téže rovině argumentace jsou nejspěšnější českou knihou o literatuře, vydanou v posledním desetiletí, tupě převyprávěné obsahy povinné a jiné četby Školní četba na dlaní, jimiž byla naše předmaturitní mládež oblažena snad již v pěti vydáních.

Proč tu tak dštím oheň a síru? Tady jde o koncept vnímání literatury a jejích dějin. A to, co z tohoto hlediska ctěný pan norský profesor nabízí, je tak nejspíš přirovnatelné k míře, s níž k vědomí obsažnosti, závažnosti proneseného slova a kultivovanosti projevu přispívají moderátoři rádií typu Evropa 2 a Kiss. Stokrát opakované a obecně sdílené banality, z nichž pak vystupuje obraz literatury jako snůšky důležitých, ale naprosto nezajímavých a nezajímavých textů, jejichž autoři jsou docela kuriózní podivní. Tak se o Paní Dallowayové Virginie Woolfové dočteme, že „Kniha je ovšem do dnes živá (...) zejména zásluhou poetické evokace drobného výseku života, přesného vystižení civilizovaného vědomí a zobrazení určitého typu liberárního svědomí.“ (s. 183) Už vidím ony studenty, jak se po takovéto iniciaci hrnou do knihkupectví.

Daly by se pro pobavení citovat stovky míst. Pan Barnard jako klíčové kritérium, s nímž si ze skladistě dosud napsaných literárních textů vybírá ty hodné pozornosti, používá blíže nevyjasněně, ale o to frekventovanější slovo „přesvědčivost“, doplněné pak o hlediska typu, zda „jeho/její

tvorba si udržela nejvyšší úroveň“, zda „věrohodně líčí“, zda dílo „vyniká strukturální jednotou a účinkem“ (takové se pak označí jako „skvělá báseň“, jako „nejlepší politická báseň tohoto století“ apod.) či zda třeba nadpřirozeno „je využito s patřičnou rozvahou“ (u Scotta ano, čili dobře, u Lewise a Radcliffové ne, takže už o nich neuslyšíme ani slova).

Ona slibovaná přístupnost pro začátečníky je pak ve skutečnosti jenom nezavazným, ale o to žoviálnějším žvaněním, jež by si běžný učitel nedovolil ani ústně na konci výběrového semináře pro pět lidí. Pan profesor nic nedokládá, on prostě jen s důstojnou bohorovností konstatuje: „Gawain na nás jako na čtenáře klade větší nároky než Chaucer, ale přesto nabýváme nezvratného přesvědčení, že jeho autor je rovněž velký umělec.“ (s. 13) Takovýto argument není použit ojedinele, takže se lze nadít, že by kategorie lidovosti slavila konečně triumfální návrat: běžně je podle Barnarda autor velký tehdy, když na čtenáře neklade velké, ale pouze přiměřené nároky. Proto se o Blakeových básních dozvíme pouze to, že „složitost jejich symboliky a filozofie brání stručnému výkladu.“ (s. 82) Nelze-li stručný, nebude žádný, milý čtenáři.

Dokladů nezávazného žvanění bylo lze uvést stovky. Artušova smrt „působí občas ochable a málo přesvědčivě“ (s. 13), Wyattova poezie naopak působí „živě a nezvetšle“, což - jak hbitě vysvětlí univerzitní profesor Barnard - „je dáno tím, že měla opravdu blízko k básnickové zkušenosti.“ (s. 17) U Shakespeara nám pan profesor vysvětlí, že „hry nejsou politická prohlášení. Proslavy pronášené ve hrách vyjadřují názory postav, které je pronášejí“ (s. 31), aby ovšem u jakéhokoli dotknutí se lyriky hovořil o lyrickém mluvčím ve smyslu „Wordsworth říká“. Jedním z vrcholů knihy je ovšem výklad Hamleta: „O hře, která je obecně pokládána za vrchol moderní tragédie, toho bylo napsáno tolik, že se pod tíhou všelijakých komentářů div nezadusila. Jedině díky tomu, že každých asi deset let se ujmě interpretace titulní úlohy nějaký vynikající herec, zůstává hra stále svěží, provokativní a podnětnou.“ (s. 37) A co dělá onu hru tak vrcholnou? „Děj složený ze zdoluhavého taktizování a šarváték, předznamenávajících závěrečnou katastrofu, protínají Hamletovy pochybovačné monology, proslovy vyznačující se silou a pronikavým pohledem, které vytrženy z kontextu přezívají celá staletí.“ (s. 37) Tož tak. Další ukázky snad až do silvestrovského čísla.

Kolem oněch základních děl se tedy krouží a přitom se blábolí, anebo jsou tato díla pouze zmíněna, neboť „zarputile odolávají jakémukoli pokusu o zestručnění“ (s. 41). I takový John „Donne i jeho následovníci nám ve svých básních předkládají tvrdé intelektuální oříšky“ (s. 51). Jak je pan profesor rozlouskává? Toto je „rozbor“ jedné básně: „V Elegii: Milence, chystající se na lůžko“ vymýšlí Donne ve chvíli, kdy se jeho milá svléká, různé zeměpisné, nebeské a astronomické obrazy, a jakmile začne s milostnou hrou, vykřikne: „Má Ameriko, nově nalezená...“ (s. 52) Inu, chce to hlavně suverenitu té práce s louskáčkem. A také spiklenecké pomrkávání na čtenáře; Richardsonova Clarissa Harlowová je shrnuta takto: „Příběh vzbuzuje soucit i děs, ale nemáte dojem, že se při jeho psaní autor také slastně vyžíval a že si škodolibě mnul ruce?“ (s. 89)

Nu ano, právě takový dojem máme i v souvislosti s profesorem Barnardem. Ten si navíc ruce nejen mne, ale i myje. V Předmluvě totiž kromě patřičného alibismu („při výkladu o významných autorech jsem se omezil jen na několik jejich děl, většinou na ta, která nejspíše přijdou čtenáři do ruky“) i projevu dobré vůle („pomohu i běžnému čtenáři lépe pochopit přední anglické tvůrce“) nabízí i formulaci, která svou bezelstností vyrazí dech: „Mým hlavním cílem (...) bylo seznámit čtenáře s tradičním výkladem vybraných spisovatelů a období. Neměl jsem naprosto v úmyslu se zabývat soudobými módními interpretacemi nebo omračovat nějakým zbrusu novým pojetím; pokud snad tedy v knize naleznete originální myšlenku, zcela jistě se sem dostala omylem a pravděpodobně bude úplně scestná.“ Zlatá slova, pane profesore. Snad by se jen chtělo dodat, že zcela scestná je i představa, že tradiční rovná se banální, že interpretování je něco „módního“ a že hledání

jakéhokoli pojetí musí nutně být touhou po omračování. Pokud jde o současnost, své kritérium prof. Barnard uvádí takto: „zda se mně osobně autor líbí a zda je pravděpodobné, že se o něm bude učit na univerzitě“. Vše v Předmluvě s. 7-8. Cožpak těm, kdo o vydání podobně orientovaného titulu uvažovali, nestačilo, aby si přečetli právě a pouze tyto dvě stránky a knihu prof. Barnarda nevrátili zpátky tam, kde ji našli? Dneska tak máme díky nakladatelství Brána a Knižní klub další nabubřele se tvářící blábol, v němž užívání jistých jmen a titulů z dějin anglické literatury pouze maskuje myšlenkovou impotenci toho, kdo to sepsal. Že se takové knihy vydávají o přístupu k životu či o zdravém náhledu na své já, na to už jsme zvyklí. Ale že už i o dějinách literatury?!

PETR A. BÍLEK

Česká sixties jako commedia dell'arte

Loňský sedmdesátník František Kautman náleží k oně nepočtené odnoži našich či cizokrajných literárních vědců, kteří mají kuráž podnikat výpravy z bezpečného datelského teritoria (připomeňme alespoň autorovu editorskou přípravu mytických Kafkových Dopisů Mileně, nemluvě o řadě samostatných odborných publikací) na zapeklitou, nadmíru brizantní půdu beletristickou - a vydávat tak své vědecké jméno napospas a všanc rozmarům náladové literární kritiky. Jako básník a povídkář Kautman knižně debutoval již v šedesátých letech, zatímco jako zapovězený romanopisec prožil určité tvůrčí apogeum záhy nato, totiž v druhé polovině sedmdesátých. Tehdy také uveřejnil (arciže pouze v samizdatových edicích, pro kruh zasvěcených a kroužek vyvolených) několik duchovně spřízněných románových generačních výpovědí, zpravidla bilancujících společenskou a citovou zkušenost jeho pokolení. Kautmanovy prózy z let 1977-1981, tj. Mrtvé rameno, Prolog k románu a Jak jsme s Jackem hledali svobodu, mohly vyjít knižně až mezi roky 1992-1995, čili drahý čas po svém vzniku a jistěže především ve zcela jinacím historickém a kulturním kontextu. Mnoho poznatků z těchto autorových předčasných životních rekapitulací se dostalo veřejnosti teprve v dobách, kdy jedna traumatická poválečná dějinná kapitola již byla u konce. Snad také proto se jim už nedostalo patřičné literárněkritické analýzy a tyto autorovy prózy poněkud zůstaly ve stínu časovějších literárních problémů, zdánlivě závažnějších a naléhavějších: mnohem větší pozornosti se v tomto směru těšily kupříkladu knihy Jaroslava Putíka (mj. Proměny mladého muže), reflektující analogickou generační problematiku. Zákonitě tudíž mohlo dojít i k určitým nedorozuměním: kupříkladu když Bohumil Svozil v rámci slovníkového hesla charakterizuje prozaikovo rekapitulující tragikomické zamýšlení nad obdobím po roce 1945 v knižce Jak jsme s Jackem hledali svobodu jako „literární montáž“, vystavuje se nanejvýš oprávněným námitkám pravicím, že se badatel a kritik nepochybně zmyšlil. Právě tak je velice ošemetně tvrdit o autorově samizdatové próze **Román pro tebe** (ineditně vydáno již 1978), že „těži zejména ze sociálně existenciální problematiky života v totalitní společnosti“ a že je „různou měrou ovlivněna Dostojevským a Kafkou“.

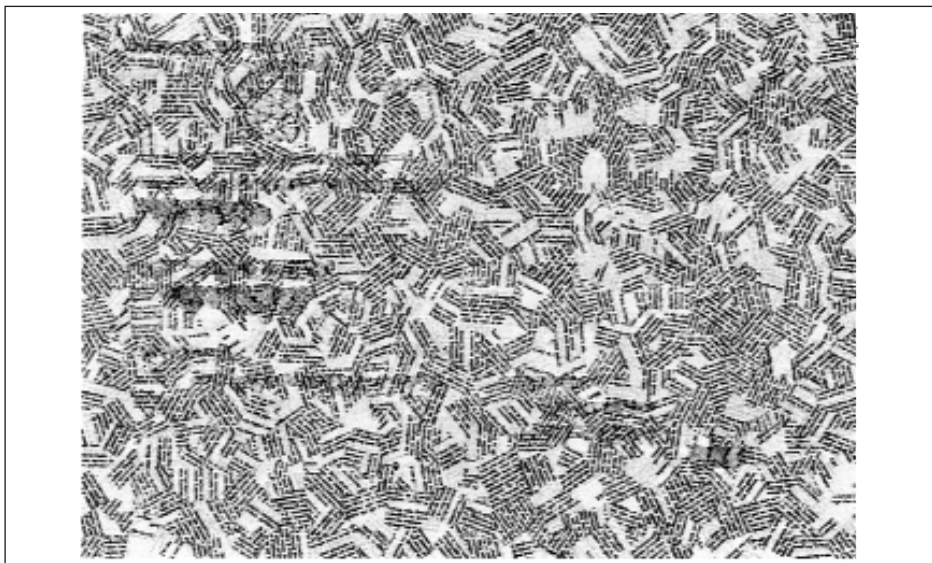
Toto konstatování ztrácí na své obecné přesvědčivosti zejména nyní, když Kautmanův Román pro tebe konečně vyšel: dvacet let po své samizdatové edici, plných osmadvacet let po svém dokončení. Stojí za připomenutí, že byl vydán (za přispění Nadace Obce spisovatelů) v zanikajícím nakladatelství Český spisovatel jako jubilejní, leč možná i poslední, desátý svazek nedávno ještě tolik slibné knižnice Česká próza (ovšem v jiné výtvarné podobě, nemající nic společného se zevnějškem ostatních svazků edice) - a že svůj novější minidovětek ke knize autor nazval dumasovsky Po pětadvaceti letech. Veškeré dvacáté století dozajista i v literární tvorbě přičinlivě naplňuje vizionářské výjevy Fjodora Dostojevského a Franze Kafky, takže nemile kafkovská jsou i redakční kulturní lapsa v textu (např. Biarritz místo Biarritz, Russel mis-

to Russell). Charakter totalitního světa přimo inicioval všudypřítomnost sociálně existenciální problematiky (nepochybně rovněž z tohoto důvodu Kautmanovi románovi hrdinové ustavičně a posedle s takovým dostojovským gustem pijí, popíjejí a opíjejí se), nicméně žánrová povaha tohoto komorního vyprávění je prokazatelně odlišná. Je natolik zjevně jiná, že je zapotřebí dát za pravdu prozaikově sentenci, podle níž je Román pro tebe v prvé řadě „hrou na psaní románu“.

Z pohledu literární historie je starší autorova kniha opravdu mimořádnou kuriozitou: v čase velkých společenských románů o poválečné minulosti a předsprnové přítomnosti začal literární vědec František Kautman sepsávat „román pro jedinou čtenářku“; zcela záměrně v něm rozvíjí univerzální metodu ironické dekonstrukce tehdejších románových pravidel, obvyklých pro klasické vyprávění i pro modifikace moderní psychologické prózy. Proto si zvolil labichovskou dějovou zápletku, v níž nechybějí kupříkladu ani všemocní orgánové z česko-sovětské StB, ani vykutáleně prostoduché mladičké kadeřnice; proto si spisovatelův vševědoucí a údajně nic netušící narátor tolik oblibuje bujnou krkolomnost fabule. V jejím půdorysu se setkáváme také s motivem špiónství anebo s motivem trýznivého návratu k poúnorovým časům, pojednaným v rytmu valčíku vyčitek svědomí na rozložčenou, leč i s nevtíravou, byť aktuální reflexí atmosféry šedesátých let. Zejména v tomto ovzduší totiž modelový děj probíhá a právě tehdy si jednotlivé figury a figurky románu počínají a mohou počínat tak, jak se nanejvýš sluší a patří na roztočivě české scéně onoho legendárního desetiletí, řečeného a lapidárně pojmenovávaného coby „sixties“.

Dějinný nadhled nebo odstup nejednou vyznívá jako tuze vrtošivá záležitost, a proto nakonec není divu, že Kautmanův Román pro tebe dnes může zapůsobit v soudobém literárním kontextu dokonce živěji než jeho početné prozaické generační bilance: je totiž svou utkvělou a zálibnou „hrou na psaní románu“ až půvabně před-postmoderní. Celá tragikomická česká sixties, tolik nadějeplná a povzbudivá stejně jako tolik jepičí a bláhová, se tu totiž prostřednictvím komediálního podání představují jako účinný veseloherní spektakl, v němž nechybí ani zlověstný černý humor, ani plno panoptikálních situací a momentů. Všichni ti kádrováci, zpěvačky, inženýři, spisovatelé, úředníci, redaktori a další tu jakoby odehrávají komické (prožívané ovšemže smrtelně vážně) pantomimické výstupy s množstvím slov, které v souladu s postuláty commedie dell'arte bezprostředně rozvíjejí podle reakce svých spoluhráčů nebo protihráčů. K charakteru tohoto improvizovaného románového divadla patří i důraz na vnější znaky postav a na jejich typologické zamaskování: také proto tady naprosto přirozeně figuruje například inženýr A., slečna D., soudruh E., diletant O. atp., přičemž na některá písmena abecedy žel nedojde. Také to ale není nezbytně: těžiště tu spočívá na několika základních typech, regenerujících i v českých sixties.

Proto též při četbě Kautmanova Románu pro tebe s pobavením přihlížíme, jak a kdo v zpropaně voliéře Čech plní roli zvětšenou pod přívískem Pantalone či Dottore, kdo je mladším přívržencem těchto zlých starců, ať už v masce intrikána či svědomitějšího Harlekýna, jaké neposedné a nepřeborné množství českých Kolombin-Kolombín tu pohopsává po kolvtavském jevišti, oblažující se stejnou čirou ryzostí svých srdečních krajín jak zavilé choutky zakomplexovaných zločinců estébáků, tak provinční dušičky k sebereflexi klopytajících malomyslných literátů. Autorovy postavy se plně koncentrují na masku, již si potom vůči hledě navlékají celý život (ani to spisovatel nemusí čtenáři v epilogu naznačovat). Z pohledu karnevalové kultury má svět a jeho dějiny pitoreskní podobu: z násilnické estébácké zrůdy se proklubává prachobyčejný šejdířský mastičkář (žel jenom do chvíle, kdy je opět zfunkčněn), pražští úředníci si roduvěrně nosí s sebou masky Otců skrbíků - a také ona prvopočáteční improvizace výstupů koneckonců vypovídá především o tom, že pozadí celého příběhu tvoří závažná „hra s pevným textem“ a že dané limity a bariéry prý nikterak nemohly být překročeny.



Bela Kolářová, „Dvě stránky z Mallarméa“, 1989, © Eminent

V tomto smyslu a z tohoto náhledu dokonce i pražská Kautmanova edičně znovu-vzkříšená prozaická commedia dell'arte může přes svůj komediální podtext a tolik osvěživé pohrávání si s vypravěčskými možnostmi románu i z nynějšího odstupu času pořád ještě vyvolávat dojem, že kráčí o další „výsek z lidského zvěřince“. Zároveň je to ovšem věčně živé panoptikum postavicek reprezentujících soudobé i odvčké mravy a typy - a ve způsobu jejich ztvárnění romanopisec volky nevolky prozrazuje, že jeho člověčí veselohra byla zamýšlena především jako commedia erudita. Možná právě optika učené komedie tváří v tvář všem tabu a mýtům šedesátých let může být na dnešním prahu třetího tisíciletí nakonec nejinspirationnější.

VLADIMÍR NOVOTNÝ

Mluvití trpkou pravdu...

Když v roce 1935 a vzápětí ve druhém vydání o rok později, to už na samém sklonku svého života, vydal Jan Herben (1857 - 1936) svou téměř sedmistránkovou **Knihu vzpomínek**, věnoval převážnou část jejího obsahu jen poměrně krátkému období sklonku minulého století a dále válečným létům 1914 - 1918. V prvním případě mohl použít mnohem dříve vydanou rekapitulaci Deset let proti proudu (vydáno 1898), kterou pochopitelně doplnil a rozšířil - ovšem ani ne tak o svoje osobní zápisky a dovětky, jako spíše o rozsáhlejší citace z Masarykových článků a prací, původně vycházejících zejména v časopisech Athaeneum a Čas. Několik kapitol věnoval Jan Herben také svému dětství a mládí, nicméně při rozsáhlosti svazku možná trochu překvapuje, jak nepatrně zmínke (a když, tak spíše nepřímých) je věnováno období krátce po roce 1900 do vypuknutí světové války a jak vůbec chybí období po roce 1918.

Uplnulo více než šedesát let a Česká expedice a Riopress ve spolupráci s Masarykovým demokratickým hnutím vydávají pod názvem prostředního oddílu původního svazku „výbor z Knihy vzpomínek z roku 1935“ **Proti proudu**. Úspěšně jej Jaromír Hořec jako 6. svazek Edice paměti, vzpomínek a dokumentů Hlas, v níž se v předcházejících letech objevila korespondence T. G. Masaryka se Zdenkou Šemberovou, rozhovory německého spisovatele Emila Ludwiga s T. G. M., doplněné a upravené Čapkovy Hovory s T. G. M., Fischlovy Hovory s Janem Masarykem i korespondence Edvarda a Hany Benešových. Editor zůstal „masarykovskému“ ladění edice více méně věrný: s trochou nadsázky lze říci, že Proti proudu je dominantně kniha o T. G. M. a o událostech z konce století s ním spojených (v první řadě rukopisné boje, osamocené boj Času na obranu pravdy o národní minulosti a přítomnosti a okolnosti vzniku realistické strany), teprve v druhém plánu tu můžeme sledovat činnost Herbena samotného. Velmi pravděpodobně by bylo ekonomicky neúnosné reeditovat celé původní vydání, ale na druhé straně není příliš jasné, jaká kritéria vedla Jaromíra Hořce ke konečnému výběru či vlastně redukci na stávající asi 235 stránek, tedy jen třetinu původního rozsahu. „Vybrali jsme kapitoly, na něž by bylo škoda zapomenat,“ píše Ho-

řec v doslovu, na jehož samém závěru upřesňuje: „Do paměti národa patří tato období osmdesátých a devadesátých let minulého století trvale, proto jsme pořídili i tento výbor z Herbenových vzpomínek a dokumentů o »době Času«, kdy se k životu hlásily hodnoty, které dosud neztratily svou naléhavost a jsou přítomné i v naší době.“

Tato dvě kritéria, tedy jakási „nezapomenutelnost kapitol“ a „doba Času“, se ovšem poněkud kříží, jinde pak nejsou uplatněna důsledně. Lze jen litovat, že z celého prvního oddílu Knihy vzpomínek Léta mladosti zbyla jen téměř „povinná“ kapitola o Petru Bezručovi a část kapitoly o Janu Karafiátovi, z níž ovšem vypadlo několik stránek o časopisu Reformované listy, který Karafiát vydával, ale potažmo také o Karafiátově víře i o Herbenových výhradách a nakonec o jeho vlastní náboženské orientaci. Budiž, nicméně právě tato kapitola nepatří ani k těm nezapomenutelným, ani nijak zvlášť neprohlubuje poznání „doby Času“. Jsem přesvědčen, že nosnější by bylo zařadit místo Karafiátova portrétu kapitolu o Janu Gebauerovi, která do jisté míry předznamenává další politické a novinářské aktivity části české inteligence, s níž byl Herben spřízněn (byť by se některá fakta v následujících ukázkách opakovala). Pokud bychom pak tak jako tak ozeleli odkazy k Herbenovu dětství a zrání (včetně kapitoly Proč jsem se nestal knězem), alespoň část stránek měla být zachována z dob jeho studií - jednak pro ilustraci bídné úrovně české výuky na všech stupních škol, na kterou obdobně vzpomínal i o něco mladší F. X. Šalda, jednak pro zaznamenání alespoň jedné či dvou osobností, které právě tuto tragikomickou bídu překonaly. (Plastický je například původní Herbenův portrét Václava Roudy.) Pro přesnost je však třeba uvést, že v nynějším svazku je zařazena původní kapitola W. W. Tomek jako učitel, v níž si Herben vsutku vůči známé autoritě nebere servítky, ta však už pochází z prostřední části originálu a navíc zřejmě nedopatřením vypadl její název, takže je zde spojena v jeden celek s předchozí kapitolou.

V těchto jednotlivých výčtech, které kapitoly oproti originálu chybějí a které tam snad naopak měly být, by nebylo seriózní pokračovat, je třeba celkově respektovat editorovo právo subjektivního výběru. Je nesporné, že i vydání jen „třetinové“ knihy má svůj velký význam. Problém ale nastává i v těch kapitolách, které přetištěny jsou - i v nich totiž došlo k různým redukci od několika odstavců po několik stránek, ovšem bez jakéhokoli upozornění, vysvětlení, odkazu, bez jakékoli ediční poznámky. Ta se totiž zmiňuje na necelých třech řádcích o aplikaci „běžných edičních zásad“, čímž ovšem Marie Krulichová zřejmě míní jen pravopisnou stránku přepisu. Její zásady jsou v tomto směru našťastí malé až nepatrné, a tudíž v zásadě akceptovatelné: oproti roku 1935 (resp. 1936) se totiž úpravy redukuje jen na rozepisování zkratk jmen a titulů (např. z původního „dr. Grégr“ je nyní „doktor Grégr“) a některé úpravy psaní přejatých slov (např. „báze“ místo původní „base“), nicméně tam, kde Herben přímo citoval nějaký původní autentický text, měl i v novém otisku podle mého názoru zůstat zcela původní pravopis (např. původně str. 342 „theorie“, nyní str. 171 „teorie“ nebo v jednom z Masarykových článků původně „pochybnost“ na str. 227 místo nynější „pochybnost“ na str. 61),

zvlášť když před lety i dnes jsou takovéto texty vytištěny jiným typem písma a výrazně odděleny.

Jaromír Hořec a jeho spolupracovníci tedy pořídili z původního tlustospisu řecké čtenářský výbor, který - připustíme - plní alespoň v zásadě cíle edice a takového výboru. Pokud bychom však z nynější knihy chtěli přesně znát Herbenovy názory ať už v kontextu nebo ve vývoji, je to poněkud riskantní díky vnechávkám stovek stran jako celků i desítek řádků uprostřed kapitol. Není ani naprosto přesně a stoprocentně zaručeno, že s autentickými texty, dřívě i nyní přetištěnými, bude možné zacházet jako s prameny, například jako s autentickými Masarykovými články, v některých případech jinde nedostupnými. Zbývá tedy vyřešit si také vlastně spíše čtenářský problém, nakolik stojí za to opět se vrátit do let osmdesátých a devadesátých, nakolik se zajímat o podrobnosti slavných rukopisných bojů, nakolik si přiblížit život českých novinářů té doby (Čas prodělal například zajímavý vývoj od čtrnáctideníku k deníku) a nakolik poznávat T. G. M. ještě z jiné stránky, byť poněkud překvapivě Herben raději Masaryka přímo citoval, než aby popisoval svá setkání a rozhovory s ním.

Jan Herben byl novinář, spisovatel, literární kritik, historik, průkopník uměleckého a politického realismu i popularizátor (viz jeho známá kniha Chudý chlapec, který se proslavil), hrdý vlastenec, jemuž „vlastenectví bylo hlásat své přesvědčení, mluvit trpkou pravdu a obětovat za to výhody osobní a přímo celé existence“. Těžko asi dojde na znovuvydání jeho rozsáhlé Kroniky do třetího a čtvrtého pokolení, kterou také označoval spíše za plod novinářské než beletristické práce, nedostupné asi už zůstanou jeho národopisné práce a zapomenut zůstane třeba i jako básník. Ať tak či onak, vydání svazku Proti proudu je přes všechny výhrady a omezení významným počinem, připomínkou i živou událostí a inspirací.

VLADIMÍR PÍŠA

Poněkud uhlažený román Romana Ludvy

Text na záložce druhého románu **Romana Ludvy** mnohoznačně slibuje, že se jedná o dílo „v mnohem smyslu propracovanější a dokonalejší“ než prvotina Smrt a křeslo. Tvzení, které v knihkupectví sotva přelétáme očima jako reklamní klišé, však **Ženu sedmi klíči** (Petrov, v roce 1997) charakterizuje nebyválně přesně.

Žena sedmi klíči se odehrává v prostředí podstatně exotičtější než první román - ve francouzských filmářských a producentských kruzích. Stejně jako v prvotině zápletky stává na postupném odhalování tajemství, tentokrát nikoli dávné neobjasněné vraždy, ale skrytého vnitřního světa úspěšného filmového producenta Jean-Pierra Sommerliera. Vystavěl si jej na magické sedmičce - roli v něm hraje sedm filmů Alfreda Hitchcocka, které producent obdivuje pro jejich vizuálnost a barevnost (předpokládáme, že s výjimkou oněch tří černobílých), a sedm barokních kostelů v sedmi zemích světa, z nichž pochází sedm jeho nejbližších zaměstnanců obklopaných působivou aurou světla ve tvaru pyramidy, jež je v každém okamžiku provází. Pečlivě vybudovaný únikový svět, jehož vznik je tajuplně spjat s duševním onemocněním Sommerlierovy dcery Charlotty, je odhalován v okamžiku, kdy se producent, dosud bohatnoucí na tuctových komediích, rozhodne financovat první umělecky náročný „velmi vizuální“ film o lásce, jehož nejvýpatější scény si „přehrává“ v milostném vztahu se sekretářkou Mari-Luz.

Důsledná „propracovanost“ je z textu cítit v každém momentu. Vše je promyšleno do posledního detailu, a to nejen v rámci vyprávěného příběhu, ale na všech rovinách. Chystaný film se jmenuje Zahradka oka, stejně jako producentovo reprezentativní sídlo a útočiště. Tomu odpovídají i názvy jednotlivých částí románu, Zahradka a Oka, přičemž je vynalézavě využito tvárové shody genitivu sg. výrazu „oko“ s nominativem pl. ve významu „pasti“. Jednou z klíčových postav obou rovin, v nichž se vyprávění odvíjí, je producentův tajemník

jménem Eyes, v úvodu označený za „jakési oči, jež uviděly příběh, který tajemník prožil po boku producenta“, a v příběhu samotném za člověka, jehož jedinou lidskou vlastností je, že rád pozoruje lidi; události navíc s ironickým nadhledem sleduje Všudypřítomné oko. Autor vládne svému dílu pevnou rukou - tentokrát si nepohrává se čtenářovou trpělivostí a nevodí ho jako v předchozí knize po tajuplných digresích, z nichž mnohé z hlediska příběhu vyznívaly do ztracena, ale jednotlivé i drobné motivy důsledně podřizuje logice vyprávění a bezpečně je zabudovává do jeho příběhu. Analogicky ukáznil i jazyk - patrně je to především v rovině syntaktické (většinou zkrátka a zřehledně, zmizely několikařádkové řetězce přívlastků, stejně jako novátorské syntaktické konstrukce; pouze občas zarazí použití adjektiva na místě adverbia ve spojeních typu „pásek jí splýval po volných stehnech“, případně „pokračoval jsem v opětovném čtení“. Pečlivě - a přitom s jistou dávkou hravosti - je propracována i kompozice románu: producentův příběh je autentizován pomocí schématu zprostředkovávání cizího vyprávění, časté odkazy k prvotině Smrt a křeslo přitom v textu plní dvojí funkci - přímé zmínky o prvním románu v úvodu připoutávají děj k realitě mimotextové, v Sommerlierově příběhu potom nápadně aluze na Ludvův první text (např. zdůrazňování světlezelené, růžové a tmavočervené, erbovních barev předchozího románu, a snad i motiv hrdinčiny vraždy zvířete) narušují iluzivnost vyprávění a upozorňují na příslušnost tohoto světa ke světům literárním, stvořeným.

Vedlejším produktem autorovy snahy přivést text k poslušnosti je však jakási přílišná přehlednost - jako by v dokonalé a důmyslně rozehrané hře nezůstal už prostor pro čtenáře: text pracuje jako dobře promazaný strojek a čtenář může být pouze zdvořilým a pozorným svědkem jeho bezchybného chodu. Připomínal-li Ludvův první román zahradní bludiště, jímž čtenář musel procházet pomalu, být neustále ve střehu, aby se neztratil, a občas se dokonce zastavit a přemýšlet, kde se to vlastně ocitl, pak je možné přirovnat Ženu sedmi klíči nejspíše ke křížovce či dětské skládance, v níž je vše na svém místě a všechno nějakým způsobem zapadá do celku. Vyprávění čtenáři nevzdoruje, předkládá se mu - to je však pravděpodobně příčinou jisté „studenosti“ textu. Na několika místech skloňovaná vizuálnost zůstává v románu pohříchu jen v rovině verbální (tatam je expresivní barevnost a až marnotratná imaginace prvotiny) a po rozkrytí celého tajemství se čtenář neubrání mírnému pocitu zklamání, že mu autor pečlivě ukázal jak, ale nechal málo stop k přemýšlení o tom, proč. Zmizel předpoklad čtenářské spoluúčasti, ze které plynulo napětí. Tentokrát uvolnila prostor autorově preciznosti.

ALENA PŘIBÁŇOVÁ

Kulatý svět podruhé

V roce 1985 emigrovala studentka Přírodovědecké fakulty UK **Iva Pekárková** (1963) do Rakouska, odkud se přes utečenecký tábor Traiskirchen dostala do USA. Živila se jako barmanka, sociální pracovníce (jižní Bronx), především ale dělala sedm let v New Yorku taxikářku. V minulém roce se vrátila do Čech a zajímavosti její biografie jsou dnes známější než její literární tvorba. Prvotina *Péra a peruté* (Toronto 1989, Praha 1992) a druhý román *Kulatý svět* (Praha 1993) příliš velký ohlas nevzbudily. Autorka byla „objevena“ teprve po vydání třetího románu *Dej mi ty prachy* (Praha 1996), a to zejména díky kolotoči interview, představujících ji však spíše jako exotické zvířátko než originální spisovatelku (mezi čtenáři to ovšem zabralo).

Dnes už je Iva Pekárková takřka mediálním symbolem dobrodružně žijícího autora reflektujícího v tvorbě osobní zkušenost, a když román **Kulatý svět** vydalo Nakladatelství Lidové noviny na konci minulého roku v reedici (poprvé Spol. Josefa Škvoreckého), byl již čtenáři přijat vřeleji. Protože jsou pro autorku vlastní zážitky skutečně velkým zdrojem námětů, a to chronologicky, v závislosti na odpoutávání se od českého prostředí, odehrává se příběh hrdinky *Kulatého světa* Jitky o několik let dříve, než

Jindřiška z románu *Dej mi ty prachy* vůbec ušedne za volant taxíku. Jitka je teprve na přelomu dvou subjektivních časů - starého doma v Čechách a nového v emigraci. Téměř rok čeká na přijetí do USA, a to v proslulém rakouském utečeneckém táboře Traiskirchen.

Zatímco další český spisovatel-exulant v USA Jan Novák líčil ve svém románu *Milionový jeep* psychický šok z tohoto tábora jako dějově relativně krátkou epizodu, Pekárková alter ego Jitka z *Kulatého světa* je odkázána být v něm coby uprchlík jedinec na převážné části z 220 stran textu (2. vydání). Touha po svobodě se dostává do ostřejšího konfliktu s peklem lágru a není zrovna málo těch, kterým návrat domů, ať už by měl jakékoliv následky, připadá jako nejmenší zlo. Při čekání na pohovor k žádosti žije sice Jitka v demokratickém světě „před“ železnou oponou, ale v naprosté nejistotě běžence „odtamud“. Je ztracena v chaosu národností, vyznání a charakterů, který je rudou částí Evropy skrze nekonečný příliv uprchlíků z Východu stále nepřímou dirigován.

Lágr. Zvenčí poměrně slušný přechodný hostitelský azyl s teplou stravou a noclehem. Zevnitř neregulovaná vláda zákona kyje a tesáku praktikovaná ozbrojenými bandami bez životní perspektivy (a snad i zájmu o ni) terorizujícími okolí. Prostředí, kde je souloží s alespoň trochu dobrovolně vybraným partnerem náhražkou citu a bezpečí a kde je nutno se bát každého dalšího dne, natož noci. Přítomnost mezi strachem z minulosti a obavami z budoucnosti, zkouška osobnosti. V očekávání výhod se rodí noví političtí vězni. Nejvíce mezi těmi, kteří dostali třeba pět let za manko. Bezohledná tupost. Ochotni vymyslet si cokoli, zapřít sebe sama. Udat, kdyby to tady k něčemu bylo. „Lágr se zdá být jakousi přišerou... která svým žhavým dechem pomaloučku, ale neodvolatelně proměňuje pracovitěho v lenocha, myslícího na blázna, pořádného na bordeláře, zdravého na krip-la, pannu na kurvu...“ Odpovědnost za poměry v táboře ale Iva-Jitka neklade jen čemusí imaginárnímu, co jeho obyvatelé nemohou změnit a co je „kazí“. Tak černobílý její vidění není: „...nejhorší bylo, že jsme si za to mohli jen my sami: my, kteří jsme si kdovíproč neuměli poradit sami se sebou.“ Po dvou dnech, které strávila mezi Albánci přivázaná na posteli, utíká nakonec Jitka na čas do světa venku: Itálie, Francie... Cesta vede ale zase jen zpět.

Pekárková obrazností nešetří. V jejím přednesu se ale skvěle vypravěčské umění snoubí také se schopností sdělovat svými větami víc než jen popis nebo dialog. Na druhou stranu je však její totálně neufemistický styl s naturalistickými detaily až přebujelý. Čtenářská emoce sice přetrvává a ve vědomí zůstává vzbuzený dojem, přemíra podnětů ale tento efekt zároveň stále více snižuje. Pak dokonce i brutální znásilnění oči už jen přelétnou s tím, že to už tady bylo mockrát. Využívání talentu na vystižení atmosféry a pocitů mělo být trochu střídmější - v žádném případě v kvalitě, rozhodně v kvantitě (nad románem *Dej mi ty prachy* by tato výtka již nezazněla).

Tvorba Ivy Pekárkové je příkladem plnění hemingwayovské maximy psát pravdivě, což se odráží i ve věrohodnosti jejich próz. Životní příběh je pak tomuto přístupu už jen zpětným dokladem. Ačkoliv v jejich knihách hraje významnou roli také fabulace, je na těchto autorových vytvářených příbězích patrné, že jsou podloženy skutečností poznanou a nikoliv skutečností pouze mlhavě si představovanou.

MICHAL SCHINDLER

Bariéry neporozumění

Pátý román v tvorbě amerického židovského spisovatele **Bernarda Malamuda** nazvaný *Nájemníci* (The Tenants), jenž ve Spojených státech vyšel poprvé v roce 1971 a k nám byl v překladu Miroslava Jindry uveden na sklonku loňského roku (vydalo nakladatelství BB art), je bohatý na dramatické konflikty. Román je především založen na konfrontaci jediných dvou nájemníků starého opuštěného činžovního domu v jedné z newyorských čtvrtí, židovského spisovatele Harryho Lessera a jeho černošského kolegy Willieho Spearminta. Lesser,

chráněný právy nájemníků, odmítá tento zchátralý dům, určený k demolici, opustit, neboť věří, že jen v něm je schopen dokončit svůj rozepsaný román, na němž již pracuje bezmála deset let. Zcela oddán svému psaní, ve svém skrovně zařízeném bytě žije asketický život, stranou přátel a jakýchkoliv materiálních požitků. A právě v tomto nevábném prostředí se jednoho dne náhodně setká s „vetřelcem“ Spearmintem, jenž je obdobně jako Lesser ochoten obětovat psaní vše.

Ačkoliv Lessera spojuje se Spearmintem nelehký úděl spisovatele a jeho tvůrčích muk, obě postavy jsou si v přístupu k životu i umění vzájemnými protipóly. Ono náhodné setkání naprosto odlišných tvůrců umožnilo Malamudovi vyjádřit nejen kontrast mezi dvěma individualitami, ale i zobrazit střetnutí dvou kulturních tradic, jež vlivem zakořeněných předsudků vede k nepochopení a nakonec až k otevřenému násilí. Nelze si však nevšimnout, že samotný Malamud v *Nájemnicích* vytvořil určité kulturní stereotypy. Harry Lesser představuje intelektuální, rozumový přístup k životní realitě a v tvůrčí činnosti akcentuje formální aspekt umění, zatímco u Willieho Spearminta převládají emoce, často přecházející v nezdravou vášně, která se v jeho tvorbě projevuje syrovým, nekultivovaným zpracováním životní materie, ale také militantním radikalismem, nikoliv nepodobným nacionalistickému a separatistickému hnutí černé Ameriky šedesátých let. Na druhé straně se však obě postavy vzájemně doplňují, jedna druhou potřebuje, jako by byly součástí jedné osobnosti. Spearmint překypuje životní zkušeností, poznamenanou strádáním a utrpením, avšak nezvládá formální stránku psaní, zatímco u Lessera je tomu naopak. Lesser píše román o lásce, přestože o ní dosud ví pramálo. Zdá se, že právě samotný akt psaní má onu lásku dovořit. Je však příznačné, že překlenout propast mezi životem a uměním se ani jednomu z obou spisovatelů nepodaří.

Kromě rasového antagonismu tedy Malamudovi *Nájemníci* mimo jiné vyjadřují svár života a umění, lásky a nenávisti, rozumu a citu, ale i tvořivosti a destrukce. Jestliže v románu nakonec síly destrukce, vyjádřené v realistické rovině zničením Lesserova rukopisu i Spearmintova psacího stroje a v surreální scéně pak vzájemným fyzickým napadením, zvítězí, není to jen projevem autorovy vzrůstající skepse v pohledu na vztahy mezi židovskou a černošskou komunitou, ale i jeho snahou o varování před intolerancí, vedoucí k násilí. Ve vztahu mezi Spearmintem a Lesserem Malamud zároveň reflektoval mechanismus vydělování jedné etnické menšiny menšinou druhou za použití stejné argumentace, jakou užívá „většinová“ společnost. Když Spearmint, který neustále zdůrazňuje rozdílnost mezi bílou a černou rasou, nabádá Lessera, aby rozbil gramofonovou desku s Bessie Smithovou, protože této hudbě nemůže rozumět, má jeho uvažování stejné kořeny jako například Norimberské zákony z roku 1935, které mimo jiné zakazovaly osobám, v jejichž těle koluje více než 25 procent židovské krve, poslouchat hudbu Bacha, Beethovena, Mozarta a jiných „árijských“ hudebních skladatelů.

Zdálo by se, že *Nájemníci* jsou svým charakterem v kontextu Malamudovy prózy dílem ojedinělým, a přece tomu tak není. Již úvodní popis zanedbaného prostředí činžáku, při němž autor vrší obrazy rozbitých věcí, nám důvěrně připomene začátek románu *Správkař*, v jehož štetlu navzdory knižnímu titulu nefunguje vůbec nic. A třebaže je *Správkař* zasazen do naprosto odlišného časoprostorového kontextu, i on vylíčením rozkládajícího se prostředí předznamenává ovzduší společenské nesnášenlivosti. Stejně tak v *Nájemnicích*, v tomto Malamudově nejneutěšenějším portrétu džungle velkoměstské civilizace, obraz rozpadajícího se domu symbolizuje úpadek společnosti. Harry Lesser, jenž je na jednom místě explicitně přirovnán k Robinsovu Crusoeovi, jen zmnožuje galerii autorových postav osamělých, izolovaných Židů, kteří s lopotnou snahou usilují o naplnění svého života, byť jejich snažení provází bolestné utrpení. Ani samotné téma interetnických vztahů se v tomto románu u Malamuda neobjevuje poprvé. Obtížnost soužití židovského a černošského obyvatelstva již Malamud zpracoval ve své povídkové tvor-

bě. V povídce „Moje nejmilejší barva je černá“ ze sbírky *Idioti mají přednost* (česky vyšlo v roce 1966) se její vypravěč Nathan Lime obdobně jako Harry Lesser snaží marně prolomit bariéru nedůvěry ze strany okolní černé komunity a v hořce groteskním příběhu „Anděl Levine“ z vůbec první Malamudovy sbírky *Kouzelný sud* autor dokonce uvádí postavu černého Žida.

Rovněž míšení reálných a fantastických prvků patří k Malamudovým osvědčeným prostředkům. Na rozdíl od jeho povídek či již zmíněného *Správkaře* však v *Nájemnicích* působí fantastní scény v realistickém příběhu poněkud neústrojně. A zde jsme se, možná s určitou oklikou, dostali k slabinám tohoto románu. Příběh dvou odlišných spisovatelů sice rozvíjí velice slibnou zápletku, nicméně ve svém celku nakonec působí vykonstruovaně. Platí to zejména o jeho závěru. Jako by to nebyl Harry Lesser, ale samotný Malamud, kdo si neví rady, jak svůj román dokončit. Lesser má několik koncepcí závěru románu, avšak vybrat si nemůže, protože s ani jednou není spokojen. Malamud však svůj román dokončit musel. Na dvou místech je vyprávění uzavřeno slovem „konec“, avšak pak ještě text pokračuje. Je to projev autorova záměru či jeho nejistot? V každém případě *Nájemníky* Bernard Malamud své nejlepší romány *Příručího* a *Správkaře* nepřekonal.

STANISLAV KOLÁŘ

Básník Veršů

Členové Spolku českých bibliofilů by se dozajista divili, proč označují knížku o čtyřiačtyřiceti stranách, sešitou kancelářskými svorkami KIN, vytištěnou - odhaduji - nějakou počítačovou tiskárnou běžným typem písma, bez jakýchkoliv doprovodných ilustrací a na normálním papíře, výrazem *bibliofilie*. Ale pro mne to bibliofilie je a bude a zviklat se nedám, ba možná se mi podaří knihomoly přesvědčit, že ručního šití a Van Geldera netřeba.

Kniha **Petra Mazance**, nazvaná zcela prostě a na první nezamyslení se i všedně: **Verše**, byla vydána v nákladu 60 výtisků v lednu 1998. Počet stran 44. Vytiskly Jihočeské tiskárny, a. s., Jindřichův Hradec, abych ocitoval tiráž do posledního písmenka. O vydavateli kde nic tu nic a dává to snad víc než tušit, že jím bude sám autor, který ze skromnosti nedopsal: nákladem vlastním.

Podíval jsem se do „Machaly“, nenaleznu-li o panu Petru Mazancovi zmínku, ale v hesláři chyběl, a tak se zdá, že doposud knihu nevydal a že Verše jsou jeho „prvotina“, z rodu oněch prazvláštních, jejichž datace se odvíjejí od počátku sedmdesátých let.

Autor řadí své básně ve sbírce důsledně chronologicky, k letopočtům nezřídka přidává měsíc, mnohde přesňuje dokonce na den, takže lze snadno zjistit, že první cyklus máchovský je ze srpna 1973 a poslední básně je datována zářím 1997. To je celých dvacet čtyř let, takže důvodně lze předpokládat, že držíme v ruce jistě víc než čtvrtinu lidského života, i to, že básníkovi bude táhnout k padesátce.

Jak zvláštní: skromně se vynořuje tvůrce pohybnými osmnácti tituly velmi útlé knížky, tvůrce, o němž nejspíše dosud nikdo nic nevěděl a on se veřejnosti upomíná šedesátikusovým nákladem. Může vůbec Petr Mazanec přežít v povědomí literární historie, neřkuli v paměti čtenářově? A přitom začali se člověk pozorně, zjišťuje, že je vybráno s velkou zodpovědností, sebezapíráním, vážením, že má před sebou skutečného básníka, nikoliv diletanta a grafomana a že má před sebou básníka nikoliv prostředního. Neboť ne všichni patrně použili ke svému nadání literárnímu také dostatečně brizance obchodní, vstoupili v známost nakladatelskou, tím pádem čtenářskou, tím pádem literárněkritickou, potažmo literárněhistorickou. To je jen noticka jaksi na okraj, že stav české poezie odpovídá jen vynořivšímu se, ale skrytému, bude-li objeveno, může ještě mnohé překvapit.

Zmiňoval jsem se už o autorově dataci jednotlivých básní jak časové, tak místopisné. Považuje zřejmě za důležité vztáhnout vznik básně do přesných souřadnic. Dokazuje tím, jak pevně tkví v kořenech, které je možno nazvat regionem, snad i důvěrněji

domovem, a jeho bytí v těchto krajinách je zcela určitě podstatné pro básníka i kraj a lidi kolem něj. Petr Mazanec málokdy tuto krajinu opouští, a jestliže ano, pak jen proto, aby vcházel do poezie. Většinu veršů v jeho sbírce můžeme totiž označit jako přírodní lyriku. O to cennější, že ji píše člověk, jenž je s tím vším důvěrně obeznámen a sžit a pro nějž je obcování s přírodou prováděno skrze praktický, každodenní, rutinní koloběh. Proto si může dovolit neplýtvat slovy, zachycovat všední všedním, MLUVIT o dění asi tak, jako se mluvívalo dřív mezi sousedy před klekáním na zápraží.

Druhým fenoménem, který se ve Verších vyskytuje, je poezie o poezii, konkrétně personifikovaná skrze Máchu. Trojdílným cyklem K. H. M. je sbírka otevřena a znovu se objevuje stejné téma v cyklu Toho roku (Máchovské variace XVII). Třeba říci, že K. H. M. ze srpna 1973 se zdá být nejexperimentálnější a „nejmodernější“ poezii z celé knížky, později inklinuje Mazanec k formě klasičtější. Je v tom vidět zrání a moudrání, ale určitě i vzdalování se mladému elánu, nadšení a krví vzpěněné, pro mne jako čtenáře tak trochu na škodu.

Většinou doporučuji knihu k pozornosti P. T. čtenářstva. Činím tak i tentokrát, ale daleko víc doporučuji BÁSNÍKA Petra Mazance pozornosti P. T. nakladatelů.

JIRÍ STANĚK

Kvantová poezie

Básně **Jirího Dynky** vydalo brněnské nakladatelství Větrné mlýny pod názvem **Minimální okolí mrazicích boxů**. Stejně se jmenovalo i představení, které před léty s Ochotnickým kroužkem režíroval J. A. Pitínský. Mohl by Dynka být podobně proslulý jako J. A. P.? Kondicionál je trochu provokační, protože básník okruh svých příznivců má, a to zapřísáhlých, nikoliv odražených. Jsou to lidé vnímaví. Dokladem toho, že o Dynkovi se ví, mohou být pořady na Skleněné louce v Brně, v rozhlase (s hudbou Zdenka Plachého), královéhradecké divadlo Klicperovo chystá představení za spolupráce výtvarníka Josefa Daňka. To není náhoda, neboť mezi výrazné rysy Dynkovy poezie patří nezaměnitelná vazba textu na jeho grafickou podobu, přičemž mně osobně je velmi sympatické ono až laboratorně vyvažované napětí mezi zvláštní estetikou Dynkových textů, jakoby skalpelem či laserem porcovaných, a vlastním „grafickým“ dojemem. Tím, že Dynka provádí ono řezání a porcování jako básník, zasahuje náš myšlenkový aparát, nejen oči, a tím je právě výjimečný a odlišný od lettristů či konceptualistů, s nimiž by snad povrchně mohl být i srovnáván. Dlužno zdůraznit, že porcuje hlavně virtuálně, nejen slova na „papíře“.

Netradiční zacházení s orbitami významů, po nichž obíhají slova jeho básní, mi připomíná kvantový mikrosvět s nevšedním chováním sémantických rovin a mikroúrovní. Ale i když se ve styku s Dynkovou poezií nebudeme bránit zážitku z abstrakce nelí vysoké, tedy určitě vypjaté a vyhraněné, lze o tom mluvit zcela polopatisticky, třeba tak, že jde o záhonky, v jejichž prostředí pěstuje básník rostlinky poezie. V recenzi lze těžko zachytit, oč jde, protože zmíněné prostředí, autorem záměrně kultivované a řízené utvářené, chybí. Přesto: „Třebívlice se tpytily slivami.“ Nebo: „jitřní yamaha / rdím se!“ Či: „Silesii! / i 5. února: / zrcadlo zrcadlí mě!“ Když čtu o tom, jak Dynka mixoval v mixéru rybíz, cítím kyselý pach a vnímám chladnou lepkavost. Až zběsile konkrétních zážitků dosáhne disponovaný čtenář ne díky tomu, že by Dynka používal metafor, ale proto, že používá očišťování slov od jejich balastního prostředí, od konvenčních nánosů, kůry zasmrádlých kontextů, která na nich zatvrdlá.

Mně připadají jeho zásahy prostě geniální, třebaže - a i proto snad píše tuto recenzi - tuším, jak mnoho je lidí, kteří nejsou ochotni přijímat takové posuny měřítka sémantických konvencí, i když právě toto je výsostně básnické! Lze namítnout, že o podobné definice jejich práce bychom se mohli pokoušet u všech pořádných básníků, ale v konfrontaci s Dynkou jasně vidím a cítím, jak velmi, velmi nemnozí jsou schopni cosi podobného činit. Bohužel? Nebo bohudík?

PETR HRBÁČ

Dokonalá magie budoucnosti

To je název půvabné knihy **Josefa Váchala**, „psané v letech 1921 až 1922“, která byla jím také „vysázená, vytištěná a vydána co rukopis v 18 exemplářích“ a kterou znovu v dokonalé grafické úpravě vydalo pražské nakladatelství Trigon.

Josef Váchal a magie, to je téma, které je klíčem k Váchalově složitě osobnosti pronásledované nespoutanou imaginací a marně spoutávanými komplexi. Jeho otec, anonymní překladatel spiritistického díla L. Denise (V neviditelnou, 1925, 1927), jej seznámil s teosofy a spiritisty a dal tak jeho imaginaci jeden z mnoha směrů, kterými se až horečně ubírala. Spiritismus ovšem stál jen na začátku Váchalových zájmů o okultismus, které se vyvinuly až k jeho koruně, magii. Jeho velkou informovanost v této oblasti lze hledat již v knize Pekelný Žaltář aneb Diwowé Dábelští, to jest obšírné vyprávění o planetních, zemských jakož i pekla obyvatelích, tolikéž pekelná sněmování, Sabath řečená, a Temnoty věčné důkladně prozkoumané, v patnácti kapitolách vyložené skrze Josefa Váchala, dřevorytce, na světlo s mnohými dřevoryty vydané; při tom také četné důkazy, kteréžto příběhy hojnými podepříny jsou (Praha 1913, nákl. vlastním). Ale také v jeho Očarování Šumavě, rukopisné knize (znovu vydal Spolek českých bibliofilů, Praha 1986), v níž je vyprávěna řada strašidelných příběhů a která je hned zpočátku uvedena svědky doloženým příběhem - jak Váchal zdůrazňuje - kteří přenocovali v „dřevařské chýši na horním toku Hochfichtenbachu“ a kteří „o půlnoci probuzeni byli rozhostivším se tichem; potok, divoce vířící a hučící, ztichl, jako by přestal téci. Po děsných chvílích ticha ozval se skřek prvního strašidla, za ním následoval druhý, a pak rozzevučela se celá dáblská smečka, jejížto řádění k jedné hodině po půlnoci splynulo opět s normálním hukotem potoka... všichni pak přísahají, že potok o půlnoci opravdu přestal téci“. Najdeme zde se zalíbením pravověrného okultisty vyprávěné strašidelné příběhy a obrázky lesních strašidel s úvodní poznámkou, že „jiná řádění poltrgajstrů“ hodlá zpracovat jinak. Neméně okultisticky labužnická je Váchalova Dáblova zahrádka aneb Přírodopis strašidel to jest: neobyčejná cesta mezi dáblými dětmi, přízraky a bytostmi přírodními, zjevujícími se často hříšnému člověku, duchovní Brehm... Historia naturae de spectris (pův. 1924, znovu vyd. nakl. Paseka 1992). Také **Dokonalá magie budoucnosti**, uvedená poukazem na klasika magie H. C. Arrippa z Nettesheimu a na její novodobé autority, Léviho, S. de Guaitu a Papuse, prozrazuje Váchalův bytostný zájem o tuto oblast okultismu. Text této knihy ostatně vykazuje četné stopy Paposova díla Základové praktické magie, které v druhém českém vydání vyšlo těsně před ní v pražském nakladatelství O. Pyšveje (Papusova kniha je bez data, ale vyšla v českém překladu r. 1920, poprvé u O. Grieseho v Přerově 1905).

Avšak v Dokonalé magii budoucnosti nejde vůbec o magii v okultistickém smyslu. Váchal, nepochybně velmi informovaný zájemce o magii a v mládí praktikující spiritista, zde magii používá jako prostředek projekce svých psychických komplexů. Právě na začátku dvacátých let po návratu z války a pln otřesných zážitků po smrti své manželky a v horečnaté umělecké činnosti Váchal znovu objevuje magii, ale už nikoli jen jako imaginaci vzněcující objekt, jak mu byla dosud, ale jako prostředek k tomu, aby se sebe vyplavil hořkostí, kterou mu dal život pocítit v míře až nesnesitelné. Píše zde ostatně spíše o magikovi než o magii. V hutných, nezřídka kontaminovaných a kontradikčních asociacích ze sebe vydává nesnesitelné emoční trýzně zmitající se v jeho myslí. Obrazy a teze, které zde kupí, se podobají prudkým hudebním improvizacím či horečným kreslířským skicám surrealistických forem. „Vlastní magie“ je stvořena „žhoucí imaginací“ a je „dlužno získati duši básnickou tomu, kdož mágem státi se chce“ (str. 12). Avšak mág je mu především outsider, „oddělující se od celku“ a „magikův bůh“ není bohem církve ani bohem mas, ale čím je, když „magik pohrdá všemi bohy“? „Magie, toť nekld a věčné

hledání“, neboť „Pravda je nekonečná a svůj závoj cíp za cípem odhalující“ (str. 17), „magie je burcování spících k mocné činnosti mentální“ (str. 23). Magikův bůh je imaginace, životem znásilněná vůle obrácená dovnitř, odsuzující a trestající, ale i poskytující a laskající, vůle umocněná strádáním a křivdami, jitrěná lhostejností a tuhostí světa kolem, ale i pocity viny a zklamání, nenaplněnými láskami i uměním, které je dřinou o hladu a nepochopení, vůle zbičovaná bídou světa i bídou vlastní. Nejvyšším úkolem „účinné a dokonalé magie“ je „odstraňovati falešné bohy představ lidských a tím vcházeti v styk vzájemný s neviditelnými služebníky božství a přímým dotekem s nejvyšší moudrostí státi se vládcem této země...“ (str. 26). Váchal zde osobitým způsobem přijal Paracelsovo pojetí magie jako vůle a imaginace, ale zůstal v poloze čistě vnitřní; neevokuje bohy zásvětí, ale „v zápas se dává s imaginacemi lidskými: rozbíjí tyto v bohy a fetiše proměněné“ (str. 26).

Další pasáže Váchalovy knihy jsou už jen variace na toto ústřední téma, drsné údery štětce dotvářející obraz vnitřního pekla, dábla v sobě, ohně, který spaluje plebejské bohy a dává zazářit nejvyššímu božství. To je Váchalova magie, či spíše teurgie, podobná vizím Jamblichovým (O mysteriích egyptských, vyšlých 1922, v době, kdy Váchal psal svou Dokonalou magii budoucnosti). Váchal píše o své magii jako o aktu mocné imaginace, o magii jako „cestě k moudrosti“, již „lze smýti slzy a dáti universální harmonii všem živoucím tvorům“, a proto „v každém z nás klíčí žádost magie“, která je protikladem pasivní mystiky jako vzpoura proti bohům-modlám plebejského světa. Je to magie revoltující imaginace, která se nezastaví nad propastmi a „u hranic dovoleného lidskýho zákony nebo domnělých bohů“. Váchal věří v tuto magii imaginace: „Magie jest všemocná vůle, dynamizovaná vzrušenými imaginacemi lásky i nenávisti, hrůzy i klidu, šerednosti i krásy. Magie jest vítězstvím askety srdce stejně jako hýřila sněním,“ píše a žádá: „Imaginacemi učiníme lidstvo bohy, Imaginacemi plnými zdraví, krásy, ducha a pravdy zničme od základů falešné a živé představy vašich neomylností, celibátníci; představy plné idiotského, krvavého boha s katany pekel... Jedině ten, jenž v srdci svém nezištnou svému já nese lásku, k tvorou výše neb níže člověka postavenému, aneb v myslí své pevný vytýčil cíl, hoden jest státi se mágem... a jako muž boha hodný, je mezi lidmi sám bohem“ (str. 35). Po Váchalově návratu z války je to výkřik nejen vlastního, ale i hluboce reflektovaného cizího utrpení. Váchalovy komplexy byly utvářeny nejen jeho vlastní bídou, ale i bídou celého světa, za kterou nese odpovědnost především církev: „Církev jakožto duch temnot, v zoufalé agonii brání se všem přílivům světla: vědě, teosofii, spiritismu a magii, až touto posléze zahyne“ (str. 36). Tento výrok není poukusem o černý humor, jemuž Váchal jinak nebyl vzdálen, a jeho naivita svědčí jen o síle Váchalovy víry v magii imaginace, kterou dynamickou díkí sobě vlastní vyjádřil na 84 stranách této knihy. Její druhou polovinu, skoro stejně rozsáhlou, tvoří Váchalovy obrazy. Řada dalších i celostránkových je umístěna přímo v textu. Druhá polovina knihy je nazvána „obrazy imaginací“ a tvoří ji grafické listy.

Obsah Váchalova textu, který je, jak již bylo řečeno, převážně psychickou projekcí jeho životních konfliktů a osobnostních komplexů, zahrnuje také dvě pozoruhodná témata: imaginace v umění a umění v magii. Umělecká tvořivost je funkcí imaginace: „Pravé umění... toť obraz umělý“, obraz vytvořený imaginací; „lásku toť živná půda oduševnělého umění“ (str. 54, 71). Váchalova Dokonalá magie budoucnosti je exaltovaná apoteóza imaginace, spontánní, bytostná, neboť imaginární svět mu byl exilem jeho přetěžkého, umění zasvěceného života.

MILAN NAKONEČNÝ

Paměti

Lubomír Dorůžka patří po léta k našim předním hudebním publicistům a popularizátorům. Od šedesátých let napsal sedm

knih, věnovaných populární hudbě a především jazzu. Dvojho vydání se dostalo Dorůžkově monografii o Karlu Vackovi a knize Panoráma populární hudby. Spolu s Josefem Škvoreckým uspořádal čtyři další svazky, s výjimkou prvního zaměřené opět na jazz, stejně jako Dorůžkových vlastních Jedenáct jazzových osmiček.

Není proto divu, že jméno Lubomíra Dorůžky je spojováno především s oblastí jazzové hudby, přestože ho jeho znalost angličtiny dovedla i k překladům děl Henry Jamese, Williama Faulknera a hlavně Francise Scotta Fitzgeralda. Fitzgeraldův Diamant velký jako Ritz a Něžná je noc vyšly v Dorůžkově překladu dvakrát, Velký Gatsby dokonce třikrát.

Nejdříve dával Lubomír Dorůžka své znalosti a literární schopnosti do cizích služeb. Po své šedesátce se rozhodl své životní zážitky a zkušenosti shrnout. Na rozdíl od některých jiných vzpomínajících má o čem psát, takže jeho memoáry se staly pro čtenáře nejrůznějšího věku skutečně přitažlivé.

Panoráma paměti (vydal Torst, 1997, 543 stran) **Lubomíra Dorůžky** před čtenářem předestírá bohatý a pestrý, málem znějící kaleidoskop událostí, osob, životních osudovostí a náhod spjatých s hudbou. Vše podává s laskavým nadhledem, humorem i moudrostí, která je mu vlastní.

Dorůžka má s panoramaty své zkušenosti - od prvního dětského okouzlení rozhledem po krajině Českého ráje až po Panoráma populární hudby a Panoráma jazzu, které na přelomu osmdesátých a devadesátých let vydala Mladá fronta.

Práci na svých pamětech věnoval Dorůžka deset let. A tak, jak bychom očekávali, prosakuje všemi jeho vzpomínkami hudba jako živá voda. Avšak nejen hudba populární nebo jazzová, ale i hudba vážná, což mnohé čtenáře možná překvapí.

Několik stručných kapitol je věnováno dětství. Pak už postupně defilují Dorůžkovi vesměs muzikantští přátelé, kolegové i objekty jeho kritického recenzentického pera. Spolu s Dorůžkou je čtenář účasten dobového hudebního i hudebně-organizačního a vydavatelského kvasu, nahlédne do redakce Mladé fronty, Kulturní politiky či Melodie, sleduje počátky Gramoklubu a navštěvuje koncerty Přítomnosti, prokousává se dobovými problémy, nahlíží do zákulisí festivalů Pražského jara a Mezinárodních jazzových festivalů, ocitne se i na Syndikátu československých skladatelů či ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Půvabné jsou Dorůžkovy příběhy z jeho praxe tlumočnicka a příležitostného doprovázeče našich koncertních umělců na zahraničních turné - vyjel takto například s Vlachovým kvartetem do Íránu a Řecka a s Janáčkovým kvartetem do Egypta a Jižní Afriky. Nezapomíná ani na literární spolupráci s Josefem Škvoreckým nebo na práci v Mezinárodní jazzové sekci.

Kniha je vybavena řadou zajímavých fotografií - škoda jen, že jejich reprodukční kvalita není lepší. Zachycují Lubomíra Dorůžku například s Louisem Armstrongem, Duke Ellingtonem, Jiřím Šlitrem, Josefem Škvoreckým, Janem Rychlíkem, Jaromírem Vejvodou, Karlem Vackem, mladičkým Karlem Gottem a Helenou Vondráčkovou. Kniha je vybavena i jmenným rejstříkem.

Okruh autorova zájmu zahrnuje nejen úctyhodný časový úsek, ale také širokou oblast kulturního i společenského života. Lubomír Dorůžka byl vždy tam, kde se něco dělo, něco vznikalo a utvářelo se. A o tom všem, nejen o hudbě, je tato jeho kniha Panoráma paměti.

JANA VAŠATOVÁ

Diskutabilní obraz italských dějin

Historie dnešní Itálie představuje v kontextu dějin evropských zemí velmi specifickou kapitolu. Území Apeninského poloostrova totiž charakterizuje nejen jeho atraktivní a dramatická minulost, ale právě tak i dlouhodobá absence státu a problém národnostní sebeidentifikace jednotlivých Itálů s tím, co pokládají za svou vlast. Aktuální události posledních let naznačují, že propastné rozdíly mezi italským severem a jím netkví jen v prozaické oblasti hospo-

dářství, ale nesporně též v citlivém předivě odlišné mentality obyvatel průmyslového severu a méně vyspělého jihu. Sepsat souhrnnou syntézu o dějinách Apeninského poloostrova, tolik rozrůzněného bezpočtem regionálních odlišností, se tedy může jevit jako vpravdě nad lidský úkol.

K historikům, kteří se takového záměru přece jen zhostili, náleží **Giuliano Procacci**. Jeho dílo nyní vydalo v překladu Drahoslavy Janderové, Bohumíra Klípy a Kateřiny Vinšové nakladatelství Lidové noviny v rámci své úspěšné řady *Dějiny států*. Procacciho **Dějiny Itálie** byly ovšem poprvé vydány už v roce 1968; třicet let je - zvláště v historiografii - dlouhá doba. I když se na deskách českého překladu z pochopitelných reklamních důvodů skví údaj o úspěšnosti knihy a o dvou desítkách reedic, nelze Procacciho dílo rozhodně přijmout bez vřad.

Dějiny Itálie jsou výmluvnou ilustrací toho, že každé historiografické dílo představuje nejen výpověď o příslušném tématu, ale též o názorové orientaci jeho autora a o duchovním klimatu doby jeho vzniku. Giuliano Procacci vylíčil historii své země z pozic marxistického dějepisce, které ve druhé polovině šedesátých let rozhodně nebylo pro řadu intelektuálů západní a jižní Evropy obdytvo záležitostí. Zatímco levicové smýšlení historiky typu Jacquese Le Goffa nebo Georgese Dubyho nikterak nebrzdilo v rozvíjení originálních metodických postupů a v nápaditých interpretacích historických událostí, stalo se pro Giuliana Procacciho balvanem, jehož tíha krutě znamenala vyznění celé knihy. Jeho čtenáře patrně zaskočí jednostranný důraz na hospodářské dějiny na úkor dějin kulturních, zveličování významu událostí typu povstání ciompi i schematický výklad tzv. krize pozdního středověku. To vše umocňuje dojem, že *Dějiny Itálie* jsou sice dílem obsáhlým a potřebným, leč poněkud zastaralým, nepřijemně poznamenaným snahou vtěsnat složité téma do jednoduchých ideologických souřadnic.

S problematikou celkovým pojetím italských dějin korespondují i některá autorova kontroverzní tvrzení a napadnutelné formulace. K nejzávažnějším pochybením náleží spojování tzv. nové zbožnosti (*devotio moderna*) v pozdním středověku se svatým Františkem z Assisi. Františkánské ideje lze sice pokládat za jeden z faktorů, které připravily půdu pro široké akceptování nové zbožnosti, ale stěží je možné tyto dva fenomény interpretovat takřka jako synonyma. Procacciho výklad klopnotné cesty ke spisovné itaštině také není zrovna brilantní analýzou tohoto pro italské dějiny navýsost citlivého problému. Vždyť i autorem zběžně zmíněný Baldassare Castiglione, autor legendární *Knihy o dvořanovi*, řekl k této otázce tolik podstatného, že by to při důkladnější pozornosti mohlo nejen účelně doplnit pasáže o itaštině, ale též pozoruhodně ilustrovat mentalitu šlechtice italského cinguecenta, pro nějž jazyková otázka představovala stěžejní součást vlastní identity.

Kniha má ovšem i své nesporné klady. K nejpodstatnějším řadím skutečnost, že autorova pozornost je vcelku rovnoměrně rozložena mezi středověké, raně novověké a novodobé dějiny - což ostře vynikne zvláště v porovnání s některými již dříve vydanými díly z téže ediční řady. Je třeba ocenit i práci překladatelů, kteří dokázali knize propůjčit velmi kultivovaný styl. Nalezeme zde sice občasné kostrbaté formulace - jde však o pochybení takového druhu, která lze jednoznačně přičíst na vrub nedbalé odborné revizi překladu. I kdyby si u nás Procacciho dílo našlo jen minimum čtenářů, najde si zcela jistě dostatek těch, kteří si ho alespoň koupí. Třeba jen proto, aby se v jejich knihovně vyjímala řada *Dějiny států* v kompletní podobě. Není ostatně bez zajímavosti, že grafická úprava knih z této komerčně úspěšné řady se už stala předmětem napodobování. Nakladatelství Jota vydalo *Dějiny Ukrajiny* v podobě takřka navlas stejné, jakou mají všechny svazky ze zmíněné řady Lidových novin. Grafickou podobu jiné edice z NLN zase okopírovalo nakladatelství Erika. Takové formy konkurenčního boje jsou jistě nemravné, ale říkává se přece, že falšování je tím nejpřírodnějším důkazem o kvalitě originálu...

MARIE KOLDINSKÁ

Co Paškova „detektivka nového typu“ vyprávěla? Ze sbírky dýmek v jihočeském zámečku Růžový dům se kdosi opakovaně pokouší ukrást historicky nejvýznamnější kousek, dar Rudolfa II., který před staletími odstartoval sběratelskou vášně Auerhehlů. Poslední dva notně degenerované výhonky rodu jsou ty tam, jeden z bratrů padl v řadách SS v Polsku, druhý byl odsunut, Růžový dům i s dýmkami připadl lidu a jeho nový správce pan Češpiva provádí letohrádkem výpravu. K prvnímu pokusu o odcizení dýmčičky dochází, když jsou zde návštěvou dělníci-trampové a skupinka úředníků z Prahy. Vyšetřování se ujímá dvojice sousedů, z nichž každý chce dokázat své zvláštní detektivní schopnosti: správce Češpiva a švec Homér. Nenápadným podněcovatelem detektivního zápolení je vášnivý rybář dojíždějící do Dratví za odpočinkem, pan Dudek. Konec záhadě neucíná ani odvážný zásah jednoho z trampů. Ve zpustlém vetřelci, jehož se mu podaří zajmout, je sice odhalen mladší z bratrů Auerhehlů, který místo aby tlel u Mazurských jezer, zotavil se v západní zóně a pronikl československou hranicí s cílem uloupit ani ne tak dýmčičku, jako její tajný obsah, diamant Růžové světlo. Definitivní rozuzlení obstará však až švec Homér, když jako hlavního pachatele odhalí všem dobře známého pana Dudka a ukradenou dýmčičku s diamantem vytáhne z vody, kde spočívala ukryta na háčku Dudkova rybářského prutu.

Z Dudka se po policejní rešerši vyklubal někdejší advokát Auerhehlů Otto Duden. „Němec, původem z Chebu, který vystudoval v Praze a měl českou matku“, si mimikry pro svůj lup dlouhodobě budoval předstíráním rybářského koníčka pode zdi Růžového domu. Ze srovnání dvou typů narušitelství řádu, které veselé Paškův román předestírá, vychází tedy jako nebezpečnější diverze vnitřní. Němec plížící se přes hranici je mimo své lesní skryše snadno identifikovatelný už pro krabičku amerických cigaret v kapse. Exponent minulosti, který zůstal uvnitř hranic a zavčasu díky svému poločestství splynul s okolím, může naopak proniknout až do centra obce, může se stát Lžiwatsonem sousedů-detektivů, předstírat účast na společenství a ve skutečnosti pracovat proti němu.

Srovnání se záhadami tzv. zamčených pokojů, jež přinášely „seifertovské“ Románové novinky, ukazuje na povahu onoho nového kódování dosavadní populární kultury, na něž upozorňovala anotace. A nejen ona: nový kód věděl, že musí sám sebe učít. Tak vyznívá úvodní Češpivův monolog-poslání, podle něhož ve Stoprocentní záhadě „všechna fakta, všechny stopy a všechna vodítka leží přímo na dlaní — a přece z nich nikdo neumí správně číst, čili nikdo nepříjde na to, kdo to udělal. Ani vy ne!“ (Zvýraznění je naše: tvrzení, podle něhož jistý sled znaků neumí někdo správně číst, v daném kontextu znamená, že se správně číst dá, že se to lze naučit a že je to dovednost, jíž se vyniká.) Čistě logický model zápletky podaný čistě kratochvilným slohem humoristického románu byl tedy v „detektivce nového typu“ vtažen do procesu učení ideologickým významům. Obraz nebezpečně propustné hranice; škůdce číhající tam, kde to nikdo nečeká; zločincova predestinace příslušností k elitám byvší společnosti; bezpečnostní svépomoc lokálního společenství, které má sice k oficiální policii blízko (švec Homér v závěru přivádí na scénu svého přítele z třeboňské SNB), ale potřebuje ji vlastně jen k potrestání již usvědčeného pachatele - to všechno byly motivy, jimiž se ideologický intertext přesouval z okraje, kam ho zasadila „seifertovská“ populární edice, do centra románového světa. „Bradáčovské“ Románové novinky postupně objevovaly jeho syžetotvornou roli.

Stoprocentní záhada se na této cestě od jednoho populárního žánru k dalšímu nacházela ještě na počátku. Detailně jsme na přechodu sešitové edice ze stadia Rodokapsu do stadia Románových noviněk a ze stadia jejich „seifertovského“ období do stadia období „bradáčovského“ pozorovali, jak profil každé z těchto tří fází vznikl výběrem, adaptací a doplněním profilu fáze minulé. „Seifertovské“ Románové novinky zdůraznily z žánrově škály Rodokapsu detektivku, román špionážní a humoristický, přičemž relativně potlačily western a román vědecko-fantastický. Zvýšily zastoupení domácích dějů oproti exotickým a dobrodružný román přetematizovaly pomocí nových látek z českého, slovenského a evropského boje proti nacismu. Uvádění zakladatelských autorů moderní populární literatury doplnily uváděním vybraných klasických děl obecné literární tradice, a to románů ruských. „Bradáčovské“ Románové novinky pokračovaly v překladech z ruštiny, jenže se z autorů

minulého století přeorientovaly na současné autory sovětské. Našly uplatnění pro noetickou šablonu žánru vědecko-fantastického. Objevily svým čtenářům nový typ domácího klasika, žijícího národního umělce, průkopníka tzv. socialistické literatury. Analogicky pozměnily kánon dobrodružné literatury, aby značil cosi jako její proletářskou linii. Od látkové aktualizace populárních žánrů se posunuly k jejich komplexnější proměně v tendenci ideové romány, vystavěné na půdorysném náznaku populárních žánrových forem. Atd., atd.

Společnou vlastností všech těchto i dalších operací, jež ve výsledku zakládaly novou slohovost populární edice, byla jejich postupnost. Každý z posunů struktury se odehrával na bázi jisté kontinuity (částečně záměrné), souhrnně manifestované lpěním na vnějších příznacích sešitové edice typu Rodokapsu. Do Paškovy Stoprocentní záhady se potřeba této kontinuity vtiskla nejen trampskými motivy nebo ztotožněním nejnebezpečněji Cizího s němečtím, dokonce - přesně v duchu nacionalismu prvních tří poválečných let - se su-

ROMÁN VYLOUČENÍ NARUBY

dice románu utopicko-výchovného, z románu vývojového a ze sociálního románu moderní průmyslové výroby. Na stránkách české sešitové edice období *operace vyloučení/nahrazení* vyniká další aspekt tohoto zrodu. Budovatelský román, klíčová žánrová inovace Románových noviněk „bradáčovské“ éry, zde viditelně roste z těch populárních forem, jež byly nejběžnější v fázi bezprostředně minulé. Ve smíšených kulisách detektivního, špionážního a humoristického románu začaly Románové novinky vyprávět příběh obyčejného člověka, který dozrává v hrdinu tehdy, když v sobě nalézá sílu odvrhnout „starý svět“ a zúčastnit se zápasů o „svět nový“.

mrtvoly“. Není divu, že jsouce zatčeny, začnou tyto groteskní role (Komerční Rada a Advokát comedie dell'arte přelomu čtyřicátých a padesátých let) žalovat jedna na druhou. Podobně padá pyšná maska z charakteru sedláka Harazima v Osvaldově-Rezáčově *Vzbouření* na vsi, když je objeven jeho tajný sklad přebýtků. Upaluje od lidí, kterým se dosud snažil panovat, že vmžiku vidí „jen jeho zátylek a záda“.

Nejde nám tu však o morfologii komického nebo tragického v budovatelském románu. Snažíme se uvidět nástup tohoto žánru jako jeden z aspektů centralizace, jíž sešitová románová edice procházela od května 1945. Dotkli jsme se zde postupně několika z nich: Viděli jsme, jak se v „seifertovském“ období Románové novinky ucházely o hlavní témata dobové intelektuální diskuse a jak zároveň rozšiřovaly spektrum publikovaných textů o díla *evropského kánonu*. Pozorovali jsme, jak následující období „bradáčovské“ symbolicky angažovalo *ústřední autority* současného *kánonu domácího*. Zaznamenali jsme, jak ideologický intertext cestoval na ploše populární edice od okraje *k jádru* románového světa, jak se propracovával ke své syžetotvorné funkci. A všimli jsme si, že populární edice „bradáčovského“ období rozvinula drobné žánry paratextů (anotace, záložky, předmluvy) v nástroj, jehož smyslem bylo *omezovat potenciální různost* čtenářských konkretizací - modelovat četbu podle *jednotné osnovy*. Zmínili jsme se také o tom, že sešitová edice hned od „seifertovského“ období masivně zařazovala reedice nebo souběžná vydání knižních titulů. I to byl pohyb do středu: *sjednocoval* se tak obsah elitního a populárního komunikačního okruhu, text knihkupectví s textem trafiky. Přelom čtyřicátých a padesátých let znamená ve statistickém vyjádření nakladatelské produkce růst sumy potištěného papíru za současného dramatického poklesu počtu titulů. Románové novinky se podílely na této *homogenizaci (literární) kultury*: Také díky nim mohlo více lidí nevědět dosud čist zároveň jednu knihu - tu pravou.

Jaký bod však nástup budovatelského románu označuje v příběhu, který zde sledujeme především, v pohybu populární edice po vertikále literárního prostoru? Elity pokvětované kultury uchopily sešitovou románovou edici zvnějšku, jako nástroj, jímž bude dosud o sobě stojící svět populární literatury přibližován světu literárního umění, jinak řečeno zbavován toho, v čem je vůči literatuře umělecké nepravý, apokryfní, jiný. V pozadí tohoto projektu působil sen o předmoderní literatuře, nerozdělené dosud na výlučné umění pro elitní publikum a parazitní systém literatury populární, na tzv. literární brak. „Seifertovské“ Románové novinky učinily na této cestě zpět do ráje pouze krůček. Vystihuje ho dobový ideogram *mostu* - měly sblížit a propojovat obě centra dosavadního literárního prostoru, populární a umělecké, aniž by v principu zrušily distanci mezi nimi; detektivní román, filofilijský žánr „seifertovského“ období, se nekryl s dominantami současného žánrového systému literatury umělecké. Románové novinky „bradáčovské“ se svou dominantou v budovatelském románu byly situovány nesrovnatelně dál: most mohl být zbořen, protože žádný ze světů, které spojoval, už sám o sobě neexistoval. Budovatelským románem dospěla populární edice do *body nula* na vertikální ose literárního prostoru. Přesněji řečeno, sama tato vertikála byla stlačena v bod, prostor zplošněl - centrum populární literatury se překrylo s centrem literatury umělecké, pozůstatky jednoho splynuly s pozůstatky druhého a utvořily jedno prominentní centrum nové literární kultury. Návrat do ráje jednotné literatury, kde klasici píšou pro lid a lid čte své klasiky, byl dokonán.

S postupným rázem proměny literární struktury kontrastovala radikální diskontinuita autorské základny sešitové románové edice. Viděli jsme, že „seifertovské“ období nestálo o autory Rodokapsu a že období „bradáčovské“ nestálo o autory Románových noviněk éry minulé. Víme o jediném autoru, který se uplatnil ve všech třech vývojových etapách populární edice od třicátých do padesátých let. Byl už jmenován - šlo o Eduarda Kirchbergera.

Dokončení příště

Úromor

Operace nahrazení: vyloučení naruby

PAVEL JANÁČEK

detoněmectvím, ale také způsobem reflexe dosavadní žánrové tradice. Dudkovi-Dudenoovi totiž pomohlo jeho nekalou hru o diamant spustit a správce i Homéra do ní zaplést to, že byli náruživými čtenáři detektivek. Především u zámeckého správce nabývá tato záliba až rysů omezující závislosti: „...vegetarián Češpiva miloval krev“, „miloval ji sice jen na stránkách detektivek, ale miloval ji tak horoucně, že nic jiného než detektivky nečetl“. Správčova knihovna „naditá krví jako domácí jelitko“ neobsahovala ovšem kompletní tradici detektivek, soustřeďovala se na její „nerealistické“ formy, které už i oddané čtenáře Edgara Wallace nebo S. S. Van Dinea rozčilovaly svou konstruovaností. „...ve skutečnosti nejsou žádné padací dveře, tajné chodby a vchody.“ stěžuje si pan Češpiva, „jenže bez padacích dveří se zřejmě nemůže odehrát žádná detektivka“. V tom se samozřejmě mýlí a živoucím důkazem jiných možností žánru je švec Homér, který v závěru Češpivovi i dělníkům-trampům „přísně“ doporučuje jinou četbu - G. K. Chestertona.

Pánové Češpiva a Homér reprezentují dva stupně kritiky detektivního románu (pars pro toto populární beletrie), po nichž - byť měly mnohem dávnější původ - stoupala pokvětovaná a poúnorová literární kultura k monocentrickému řešení literárního prostoru. Češpiva, to je idea detektivky otupující čtenářskou poznání skutečnosti a činící ho zranitelným. Homér, to je snaha diferencovat: detektivka podrývá životní síly jednoho souseda i celé obce tehdy, je-li konzumována neměrně a ve špatném výběru. Správně strávená dobrá značka může mít efekty pozitivní. Viděli jsme, že právě s touto ideou se kryl program Románových noviněk „seifertovského“ období. Pro ně byl „dobry“, tedy logicky konstruovaný detektivní román tím, čím pro významnou část dobové literární publicistiky: „mostem“, po němž může být masový čtenář přiveden „na druhý břeh, kde kraluje vážná a hodnotná literatura“ (František Buriánek [Lidová kultura 1947, č. 20]). Homér umožnil „bradáčovským“ Románovým noviněkam zároveň setrvačnost svého věrného čtenáře a nerozvítl ho Češpivou umisťovat do současné normy.

Odpouštěla se ovšem výhradně minulost, dosavadní návyky. V aktuální normě už totiž čtenáři detektivní román nehroutil - populární edice přestala poprvé ve své historii tento žánr tisknout. I k takovému převratu však došlo na bázi nepřetržitěho navazování. Motivů kriminálního komplotu, které z detektivního románu zbyly poté, co se jeho centrálním syžetem stal přerod člověka nad ránem nového společenského řádu, čekaly na svého čtenáře v textech dosud neznámé formule - v budovatelských románech. Daniela Hodrová, jejíž pojetí následujeme, ukázala vznik tohoto nového „lidového“ románového typu (my bychom rekli: nového populárního žánru) z ruské i světové tra-

„Budovatelské odhodlání“, které jsme upozorovali na okraji románových textů „seifertovského“ období, se neslo v duchu ideologie rekonstrukce „starého světa“, léčby „starého člověka“. „Noví lidé“ z centra budovatelských románů období „bradáčovského“ nacházejí svou identitu tehdy, když „starý svět“ a „starého člověka“ zničí. V plně drastičnosti to demonstruje první text nového žánru, který Románové novinky přinesly, Kirchbergerovo Šlo o elektrárnu (RN č. 3), zařazené na únor 1949, tedy k prvnímu výročí převratu. Jubilejní užití bylo připraveno v tematické prózy: probuzení elektrárenského mistra *Bezredy* se odehrává přímo v revolučních únorových dnech. Na slušném, avšak pasivním Bezredovi, „lesklé, vyčištěné a přesně jdoucí součástce“ ve stroji ovládaném ředitelem elektrárny Bruno Kralichem, lpí od války podezřelý, že udal gestapu jedenáct spoludělníků včetně svého bratra. Klíčové postavy románu fungují právě ve vztahu k přerodu *bezradného* mistra. Komunista Burka, zocelený léty politické práce i slévačské dřiny, ho od „žítova ve lži“ k „životu v pravdě“ moudře vede; slepý Sláma, dělnická paměť elektrárny, mu ve finále otevře oči. Udačným jedenácti ilegalistů a viníkem Bezredova okupačního traumatu byl - ředitel Kralich. Po noční honičce mezi zejícími jícny opuštěných důlních jam mistr Bezreda do jedné z nich Bruno Kralicha hází.

Zmínili jsme v souvislosti s Drtílkovou-Benešovou Pastí, že konfidentství a trest za ně patřily k ústředním motivům populární beletrie poválečných let. Kirchbergerův zbabělý konfident Kralich, dál škodící republice, znamenal zřejmou kontinuitu s *nahrazovanou* strukturou; Kirchbergerův bezcitný vykořisťovatel Kralich, původce dělnických sebevražd, současně znamenal její transformaci ve strukturu *nahrazující*. V jednom Kralichovi byla typizována totožnost dvojí viny, odplata za udavačství legitimizovala odplatu za odpor kladený „novému světu“. Fyzický zánik nebyl ovšem výhradním způsobem zneškodnění „bývalých lidí“. Sabotáž chystaná v Hrubého románu O velkou věc (RN č. 33) bývalým majitelem stavební firmy se pro komerčního radu Hamra končí obyčejným zatčením; propastí přehradu, jejíž hráz měl rozdrotil cukr v betonu, je pohlcen pouze jeden z jeho kompliců.

V humoristických variantách provázelo kapitulaci „bývalých lidí“ před zákonem zničení jejich vážnosti. Další komerční rada a jeho advokát se v Chatě Vrance Mirko Paška (pseudonym Vladimír Bezchleba, RN č. 16) zaplétají do své touhy po vzácném perském koberci pod nohama dělnických rekreatů jako komici v němě grotesce. Nedostatek smyslu pro souměrnost vlastních činů a realitey prozrazuje například doktůrkův špatnou četbou inspirovaný pokus zamaskovat pana radu kobercem a koberec panem radou - vynet je tak, jako se „v detektivkách docela běžně vynájeji